

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

НАУКОВИЙ ВІСНИК

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК

2022 Випуск 135

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Засновано 1999 року

Київ — 2022

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2022. Випуск 135. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Збірник статей

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No. 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за No. 886
«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»
внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України
в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав, Україна (головний редактор).

Коханик І. М., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Безбородько О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Вайсс С. (Weiss J.), доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

Дауноравічене Г. Л. (Daunoravičienė G. L.), доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Жаркова В. Б., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

Качмарчик В. П., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Ржевська М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Тукова І. Г., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Феннінг Д. (Fanning D.), доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

Фламм К. (Flamm Ch.), доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

Чекан Ю. І., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Шонінг К. (Schoning K.), доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Редактори-упорядники — Віктор Москаленко, Тимур Іванніков

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 5 від 26 грудня 2022 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE**

UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2022 ISSUE 135

**INTERPRETATIVE ASPECTS
OF MUSIC CREATIVITY**

Founded in 1999

Kyiv — 2022

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135>

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2022. Issue 135. INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY

Published 3-5 times a year

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/> **Phone:** +38 (044) 279-0792. **Fax:** (044) +38 279-3530

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B”

in the field of **art studies (specialty 025)**

“Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Editorial board:

Martynjuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnitskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

Kohanyk I. M., Candidate of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Moskalenko V. H., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Redia V. Ia., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Bezborodko O. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Chekan Y. I., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Daunoravičienė G. L., Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

Fanning D., Ph. D., Professor (The University of Manchester), Manchester, England.

Flamm Ch., Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.

Ivannikov T. P., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

Karas H. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.

Kachmarchyk V. P., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Rzhevskaya M. Y., Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.

Schöning K., Ph. D, scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Tyshko S. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Tukova I. H., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Weiss J., Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.

Zharkova V. B., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 5 from the 26 of December 2022).

The responsibility for the authenticity of the information,
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Слухач у смисловому просторі музичного твору	8
Москаленко В. Г. Слухач у музичному творі.....	8
Катрич О. Т. Колективний слухач — пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства).....	17
Glivinsky V. V. The Listener and the Work as the Dualistic Basis for the Morphological Analysis of Music	26
Варданян О. І. «Українська хвиля» у контексті музичного життя сучасної Швейцарії.....	38
Стародуб І. В. Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення	48
Теоретичні проблеми композиторської творчості	58
Шуміліна О. А. Теорія фуґи Падре Мартіні у проєкції на творчість Максима Березовського.....	58
Єфіменко А. Г. Перша опера про штучний інтелект: «Сингулярність» Мирослава Срнки	70
Антонова О. Г. Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів.....	81
Жарков О. М., Коханик І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект	96
Титова М. П. «Madrigals» Петеріса Васкса: шляхи оновлення жанрової традиції	112
Козик Д. С. Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена «Чарівне зілля» в театрі St. Gallen.....	126
Пономаренко О. Ю. Функції музичних фестивалів у сучасній Італії: «Rossini Opera Festival».....	137
Рецензії.....	151
Драч І. С. Музична історія: новий «код доступу» (Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.).....	151

C O N T E N T S

From the compilers. Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov	7
The listener in the semantic space of musical composition.....	8
Moskalenko V. A listener in a musical work	8
Katrych O. Is the collective listener a passive recipient or a creator of ideas? (about the intentional dimension of musical performance).....	17
Glivinsky V. The Listener and the work as the dualistic basis for the morphological analysis of music	26
Vardanyan O. “Ukrainian wave” in the context of musical life in modern Switzerland.....	38
Starodub I. Piano music by Viktoria Poleva: Experience of performing embodiment.....	48
Theoretical issues of composer’s works.....	58
Shumilina O. Padre Martini’s fugue theory in the projection on Maksym Berezovsky’s work	58
Yefimenko A. First opera about Artificial Intelligence: Miroslav Srnka’s “Singularity”	70
Antonova O. Violin concerto by Gian Carlo Menotti: at the intersection of opera and instrumental genres.....	81
Zharkov O., Kokhanyk I. The timbre composition of Claude Debussy’s “Prélude à l’Après-midi d’un faune”: stylistic aspect.....	96
Tytova M. “Madrigāls” by Peteris Vasks: ways to renew the genre tradition.	112
Kozyk D. Interpretive principles of stage implementation of Frank Marten’s Oratorio “The Magic Potion” in the Theater St. Gallen	126
Ponomarenko O. Functions of Music Festivals in Modern Italy: “Rossini Opera Festival”.....	137
Reviews	151
Drach I. Musical history: a new “Access code” (Zharkova V. History of Western music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque: Textbook for students of all specializations of music institutions of higher education of III–IV Levels accreditations. Kyiv : Arthuss, 2022. 548 p.).....	151

ВІД УПОРЯДНИКІВ

До уваги читачів представлено черговий випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського», в якому традиційно охоплюються різні тематичні напрями сучасного музикознавства, а також фіксується окремий стрижневий вектор наукових пошуків, пов'язаний з інтерпретаційними аспектами музичної творчості. У контексті їх актуалізації виокремлюється комплексна проблема — «Слухач у смисловому просторі музичного твору», дослідженню якої присвячено перший розділ збірника.

У цьому розділі представлено статті, що віддзеркалюють різні аспекти заявленої теми: наукові розвідки і спостереження щодо ролі учасників тріади «композитор – виконавець – слухач» у формуванні і в публічній «біографії» музичного твору (статті «Слухач-твір як двоєдина основа морфологічного аналізу музики» Валерія Глівінського та «Колективний слухач – пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства)» Ольги Катрич), ролі індивідуального композиторського стилю як інструменту взаємодії зі слухачем (стаття «Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення» Ірини Стародуб), нарешті, функції слухача і музиканта-виконавця у розвитку сучасної музичної культури (стаття «Слухач у музичному творі» Віктора Москаленка). Особливою сферою для наукових узагальнень стала культурна рефлексія масового українського і європейського музичного слухача на драматичні події, пов'язані з героїчною боротьбою українського народу проти російських загарбників (стаття «“Українська хвиля” у контексті музичного життя сучасної Швейцарії» Ольги Варданян).

У другому розділі «Теоретичні проблеми композиторської творчості» увага приділяється переважно аналізу творів іноземних композиторів ХХ–ХХІ століть. Кожне дослідження формує певний кут зору на творчість зазначеного композитора і висвітлює:

— процеси жанрової взаємодії та оновлення (статті «Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів» Олени Антонової, «„Madrigals“ Петеріса Васкса: шляхи оновлення жанрової традиції» Марії Титової);

— композиційні функції тембру як чинника визначення індивідуального авторського стилю (стаття «Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект» Олександра Жаркова та Ірини Коханик);

— специфіку сценічних інтерпретацій оперних вистав (статті «Перша опера про штучний інтелект: «Сингулярність» Мирослава Срнки» Аделіни Єфіменко, «Інтерпретаційні засади сценічного втілення ораторії Франка Мартена “Чарівне зілля” в театрі St. Gallen» Дар'ї Козик).

Доповнюють та обрамляють другий розділ статті, присвячені дослідженню впливу основних положень теоретичного трактату Дж. Б. Мартіні на композиторську творчість М. Березовського (стаття «Теорія фуги падре Мартіні у проєкції на творчість Максима Березовського» Ольги Шуміліної), а також вивченню сучасного фестивального життя Італії (стаття «Функції музичних фестивалів у сучасній Італії: “Rossini Opera Festival”» Олени Пономаренко).

У рубриці «Рецензії» запропоновано розгорнутий науковий огляд Ірини Драч нового оригінального курсу з історії західної музики — навчального посібника провідного фахівця НМАУ ім. П. І. Чайковського, професора Валерії Жаркової.

Авторський колектив «Наукового вісника» традиційно публікує поруч з концептуальними матеріалами відомих музикознавців наукові розвідки молодих талановитих авторів — аспірантів, пошукувачів, виконавців, і запрошує читачів до діалогу та плідної співпраці.

**Віктор Москаленко,
Тимур Іванніков**

СЛУХАЧ У СМИСЛОВОМУ ПРОСТОРИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

УДК 781:78.073]:316.77(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270992>

МОСКАЛЕНКО В. Г.

Москаленко Віктор Григорович — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4183-7953>

mosktext@gmail.com

© Москаленко В. Г., 2022

СЛУХАЧ У МУЗИЧНОМУ ТВОРИ

Розглянуто творчий внесок слухача у художньому функціонуванні музичного твору. Увагу зосереджено на пересічному слухачеві, що займає активну, спів-творчу з композитором та музикантом-виконавцем, позицію. Формування смислового поля музичного твору проаналізовано як триєдина творча дія композитора, музиканта-виконавця і музичного слухача. Доведено продуктивність виділення для аналізу функції слухача трьох параметрів тексту музичного твору: *тексту-коду* (нотний запис), *тексту-звучання* і закріплених музичною пам'яттю слухових уявлень, що названі *психологічним текстом*. Показано, що в інтонаційно-смислових струмах формування смислового простору музичного твору опорну роль відіграє психологічний текст, що вступає в контакт з текстом-звучанням. В аналізі музично-творчої діяльності використано *інтонаційно-генетичний підхід*. Феномен музичної інтонації трактовано не в ракурсі сторонньої оцінки її властивостей, а як наявна на даний момент присутність духовно-тілесної дії учасників формування музичного висловлювання. Виділено три етапи становлення інтонаційного висловлювання, що символічно відтворені в тріаді: інтонаційна модель → інтонування → інтонація. Показано, що кожен з наступних етапів базується на музично-інтонаційному заряді попереднього етапу. З іншого боку, музично-інтонаційна тріада розглянута як єдиний потік формування загального інтонаційно-смислового поля музичного твору. Кожна зі складових тріади одержала специфікацію відповідно до участі композитора, виконавця і слухача у становленні загального смислового простору музичного твору. Відмінності у творчій дії цих учасників означено відповідною термінологією. Доведено, що творчо активний музичний слухач у художньо-суспільному просторі музичного твору відіграє відносно-самостійну роль, поповнюючи індивідуальний і колективний слуховий тезаурус всіх учасників музично-інтонаційного процесу. Музичне слухання є одним з найбільш могутніх і демократичних інструментів формування і поновлення індивідуального і колективного інтонаційно-слухового тезаурусу. Без колективного слухача, що бере участь у формуванні цього тезаурусу, були б неможливим становлення і розвиток самої категорії музичного твору.

Ключові слова: смисловий простір музичного твору, текст музичного твору, музичний слухач, музична інтонація, музичне інтонування.

Вступ. Розвиток сучасної музичної культури відбувається у співдружності творчих процесів композитора, музиканта-виконавця і слухача. У той же час останній з перелічених категорій приділено у музикознавстві менше уваги. Особливо це стосується музично-теоретичних розвідок участі музичного слухача у формуванні смислового простору музичного твору.

Зовні близькі формулювання: «музика і слухач» і «слухач у музиці» з нашої точки зору принципово різняться. Перше більшою мірою націлює на загальний масив проблематики, що стосується музичного слухача. Друге концентрує увагу на слухачеві, що перебуває у наявному смисловому просторі музичного твору.

У найбільш широкому сенсі категорія «музичний слухач» охоплює всіх, хто спілкується з музичною інтонацією. Отже сюди необхідно було б включити не тільки так звану публіку, але й музикантів-виконавців, а також авторів нових музичних висловлювань (композиторів, імпровізуючих джазових виконавців тощо), музичних лекторів, педагогів. Звужуючи обсяг матеріалу для аналізу, розділяємо «музичних слухачів» на дві великі групи. Назвою «професійний слухач» виділяємо категорію слухачів, для яких музика є професією. Іншу категорію складає пересічна музична публіка, що здебільшого не володіє музичною грамотою. Саме ця категорія, яку виділяємо назвою «пересічний слухач», буде знаходитися у центрі нашої уваги.

Актуальність пропонованої музично-теоретичної розвідки пояснюється все ще недостатньо дослідженою роллю пересічного слухача у розвитку сучасної музичної культури. У теоретичному музикознавстві роль музичного мислення пересічного слухача, як продуктивного механізму створення і наступної публічної «біографії» музичного твору, ще не була предметом окремого дослідження.

Аналіз публікацій. У сучасному теоретичному музикознавстві і, відповідно, у музикознавчій літературі сформульоване таким чином дослідницьке завдання не ставилося. Тому використано найбільш дотичну до проблематики статті музично-теоретичну літературу, а саме, книгу М. Арановського «Музичний текст. Структура і властивості» [Арановский, 1998]. Узяті до уваги трактування поняття «інтонування», що пропонуються у книзі А. Малінковської «Фортепіанно-виконавське інтонування» [Малинковская, 1990] та в статті А. Ментюкова «Про поняття “музичне інтонування”» [Ментюков, 2016].

Запропонована у статті теоретична позиція базується на окремих положеннях концепції музичної інтерпретації В. Москаленка [Москаленко, 1994; 2013]. В частині, що стосується «музичного інтонування», залучено позицію О. Катрич, висловлену в книзі «Стиль музиканта-виконавця. Теоретичні та естетичні аспекти» [Катрич, 2000]. У музично-генетичному трактуванні інтонаційної природи діяльності музичного мислення розвивається позиція, презентована у статті М. Михайлова «Про деякі психологічні механізми музичного мислення» [Михайлов, 1981].

Метою статті є окреслення функції пересічного музичного слухача у цілісній комунікативній структурі музичного твору, що виражена послідовністю «композитор — виконавець — слухач».

Результати дослідження. Докладніше розібратися у слухачькому сприйнятті музичного твору дозволить дотичне до нього поняття «текст». М. Арановський називає «музичним текстом» «...таку звукову послідовність, що інтерпретується суб'єктом як віднесена до музики, є структурою, що побудована за нормами якогось історичного різновиду музичної мови, і несе той або інший сенс, що інтуїтивно осягається» [Арановский, 1998].

Увагу у цьому визначенні зосереджено на головному інструменті музичної комунікації — музичному звучанні. Якщо йдеться про професійного музичного слухача, то саме він може бути *суб'єктом*, що інтерпретує певну «звукову послідовність» як таку, що «відноситься до музики...». Рухаючись далі за пунктами наведеного визначення, констатуємо також його відповідність і до творчо активних музичних слухачів. Однак подане визначення не скероване до розуміння специфіки сприйняття музики цієї найбільш масовою категорією.

Окрім того, смислового обсягу поданого визначення недостатньо для характеристики такого розуміння тексту, що є провокатором включення музично-творчого процесу композитора, музиканта-виконавця і слухача. Отже розглянемо поняття *текст* саме у такій функції. Відзначимо його відмінність від «музичного тексту» М. Арановського окремою назвою «текст музичного твору», яким користуватимемося надалі.

Для слухача будь якої категорії текст є *інформатором* про відмінні риси музичного висловлювання. На лекціях на запитання до студентів: «звідки вони одержують вихідну інформацію про музичний твір» найчастіше одержуємо відповідь, що таким джерелом є його нотний запис. Відповідно до символічно-графічної форми викладення інформації, назвемо це джерело *текстом-кодом*.

Помітно, що виражений нотами текст є родинним до письмового запису словесного твору. Спільним є те, що і письмовий текст, виражений словами, і нотний текст самі по собі не звучать. Але зрозуміло, що між цими різновидами тексту є суттєва різниця. Вона полягає у специфіці словесної і музичної мов, якої ми тут не торкаємось.

Читаючи ноти, музичні професіонали відразу ж намагаються втілити їх у відповідні, з їхньої точки зору, музичні звучання. Інакше кажучи, вони намагаються перевести інформативні значення цього *тексту-коду* в інший різновид, який називаємо *текстом-звучанням*. Зауважимо, що саме завдяки цій формі пересічний слухач вступає у безпосередню комунікацію з музичним виконанням.

Ще одним і не менш важливим для творчо налаштованих учасників музичної комунікації є слухові уявлення музичного звучання твору. Вони живуть у нашій свідомості як закріплені короткочасною або довготривалою музичною пам'яттю. Назвемо цей третій різновид *психологічним текстом* музичного твору.

Підіб'ємо короткий підсумок. Як бачимо, нотна форма презентації музичного висловлювання (текст-код) відсутня у визначенні музичного тексту М. Арановського. Можливо з причини, що вона попередньо вже «відпрацювала» у формуванні феномену *музичного тексту*. Те ж саме можемо сказати і про музично-слухові уявлення, комплекс яких ми назвали *психологічним текстом*.

Сучасна інформатика, як наука про роботу з інформацією будь-якого змісту, пропонує практичні виходи у сферу суто гуманітарних знань. Тут виділяються структурно-семасіологічний і генетичний напрямки. Перший з них одержав активний розвиток у сучасному теоретичному музикознавстві. Що ж стосується музичної генетики, тут маємо лише паростки, які очікують подальшого розвитку. Розглядаючи творчу позицію слухача у смисловій сфері музичного твору, звертаємося саме до музично-генетичного підходу.

Для музичного мислення першорядне значення має його інтонаційна природа. І сучасне музикознавство загалом солідаризується з асаф'євським розумінням всеосяжної ролі музичної інтонації. У той же час в музично-теоретичних концепціях музична інтонація часто-густо знаходиться немов би «на задньому плані». Це суперечить природному способу сприйняття музики не тільки масовим слухачем, але й будь-яким творчо мислячим музикантом.

Долаючи цю неузгодженість, М. Михайлов визначає музичне мислення як «...мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань» [Михайлов, 1981, с. 117]. Дослідник не розкриває деталей власного тлумачення фактору музичної інтонації. Однак його визначення відкриває можливості для подальшого розвитку інтонаційної концепції музичного мислення.

Генетичне — значить похідне від певного роду. Згідно з цим за рід приймаємо комплекс індивідуальних музично-інтонаційних слухових уявлень, а за похідне — будь-який творчий музичний доробок. Під *інтонаційністю* розуміється «тілесно-характеристична позাপоняттева система спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [Москаленко, 2013, с. 43]. Цим визначенням констатуються: а) принципова відміна між словесним (поняттевим) та інтонаційним (поза-поняттевим) способом передачі інформації; б) розширення сфери «роботи» інтонаційності за межі тільки її звучання; в) процесуальна тяглість у кожному фрагменті інтонаційного спілкування; г) тілесно-матеріальне опредметнення будь-яких фрагментів музично-інтонаційного руху, що забезпечує комунікацію з іншими учасниками музичного спілкування. Наприклад, у співака і декламатора слова це буде робота голосових зв'язок, що утворює звучання, у акторів, танцюристів — робота тіла, що сприймається зором, у музикантів-інструменталістів це буде система музично-виконавських рухів тощо. Подібне можна сказати і про тактильні відчуття у дотику до музичного інструменту відповідної «щільності». У цих та інших подібних випадках, перелік яких можна було б продовжити, можемо говорити про синкретичну природу інтонаційності, що поєднує аудіальні, візуальні і тактильні чинники. На відміну від загального значення інтонаційності, власне *музична інтонаційність* виражається ресурсами музичної мови.

Розглядаючи творчо продуктивну функцію музичної інтонаційності, звертаємось до тріадної послідовності, яку запропонував В. Москаленко [Москаленко, 1994, с. 16] (схема 1).

Схема 1

Інтонаційна модель → інтонування → інтонація

У лівій частині схеми показана певна підстава для утворення нової чи оновленої музичної інтонації. У конкретному сенсі йдеться про комплекс музично-слухових уявлень музиканта, що закріплені його індивідуальною пам'яттю. Отже, тут розвивається вищенаведена позиція М. К. Михайлова щодо інтонаційних засад продуктивної діяльності музичного мислення [Михайлов, 1981].

Відправну точку руху музичної думки — *музично-інтонаційну модель* — відносимо до групи «психологічних текстів». Модель не є слуховою абстракцією, що не пов'язана з кінцевою ланкою тріади — інтонаційним втіленням. Інтонаційна модель, або комплекс моделей обираються з накопиченого у музичній пам'яті колективного і особистого слухового музично-інтонаційного тезаурусу.

Умовний розподіл на колективний і індивідуальний слухові тезауруси говорить про об'ємність музично-слухових вражень, як умову продуктивної діяльності музичного мислення. Оскільки кожна людина є часткою соціуму, розвиток індивідуального інтонаційного тезаурусу творчо налаштованої людини стає також і фактором поповнення колективного тезаурусу. Однак таке відбувається і у протилежному напрямі: колективним тезаурусом коригується наповнення індивідуального тезаурусу.

У мисленні композитора, музиканта-виконавця або слухача вже на першому етапі (інтонаційна модель) відбувається певний, узгоджений з задумом майбутнього звучання музичного твору (композитор і виконавець) або з передчуттям виконавської події (слухач) інтонаційний відбір, що потім коригуватиме «остаточно виконану» музичну інтонацію.

Проміжною і центральною ланкою у пропонованій триланковій структурі є фактор *музичного інтонування*. Узагальнене, навіть філософське розуміння цього поняття пропонується наступним визначенням А. Ментюкова: «Музичне інтонування є специфічним родом діяльності людини, що спрямована на формування, вживання і передачу естетично цінної інформації, яка необхідна йому у процесі біологічної і соціальної еволюції» [Ментюков, 2016]. О. Катрич формулює поняття *музичне інтонування* більш «музично предметно». Йдеться про «...характеристику процесу творчості на кожному з фрагментів комунікативного ланцюга "композитор — виконавець — слухач"». Відповідно, для учасників музичного інтонування дослідницею використовуються похідні терміни: *першо-інтонування* (композитор), *переінтонування* (виконавець) і *спів-інтонування* (слухач) [Катрич, 2000, с. 32]. Саме цю термінологічну новацію використовуватимемо в подальшому.

Враховуючи наведені позиції, скеруємо сенс поняття «інтонування» відповідно до наведеної у першій схемі триланкової структури. Отже, під музичним інтонуванням розуміємо **творчий процес пошуку і кристалізації інтонаційно зарядженої музичної думки у напрямку її завершального оформлення**.

Музичне інтонування може відбуватися подумки, а може у реальному звучанні [Москаленко, 2013, с. 68; Ментюков, 2016]. На протигагу до інтонаційної моделі, що існує лише в уявленнях, інтонація-результат завжди виражається у завершено оформленому музичному звучанні, і, відповідно, в конкретній і неповторній музичній формі.

У наведеній тріаді у символічному плані віддзеркалюється творча діяльність будь-якого учасника музично-творчого процесу: композитора, виконавця або слухача музики. Але у музично-творчій діяльності кожної з цих категорій спостерігаємо суттєві відміни.

Історія музики надає чимало прикладів, коли композитори і музиканти-виконавці усвідомлено і цілеспрямовано поповнюють свій музично-інтонаційний тезаурус. Ця робота стає одним зі шляхів вдосконалення художньої майстерності, розширення спектру виразових можливостей, пошуку власного музичного стилю тощо. Водночас композитор, навіть у віддалених творчих планах компонування нового твору, можливо й непомітно для себе перелаштовує наявний власний музично-слуховий тезаурус для вирішення конкретного творчого завдання.

Характеризуючи генеральну спрямованість музичної думки композитора до творення нового, для середньої ланки «композиторської» музично-інтонаційної тріади обираємо термін О. Катрич *першо-інтонування*. У цій сфері відбувається творчий пошук композитора: будь-які експерименти з музично-інтонаційною сферою, що ведуть до оформлення музичної думки у підсумковий результат, який називаємо «твором композитора». У процесі першо-інтонування композитор відчуває себе і першо-творцем, і першо-виконавцем. Адже він часто-густо уявно моделює тілесно-рухому сферу музичного виконання. «Писати музику так, щоб її можна було вправно виконати!» — ця теза присутня в композиторській свідомості. Протилежне — «писати музику в стіл!» — підходить скорше для творчого експерименту, ніж для природного функціонування музики і подекуди навіть виглядає безглуздя.

Останню, підсумкову ланку позначаємо терміном «твір композитора». Сюди входить завершальне уявне композиторське звучання твору, і його графічне відображення у нотах (у нашій термінології *текст-код*). «Композиторську» музично-інтонаційну тріаду символічно віддзеркалюємо у наступній послідовності (схема 2).

Схема 2

**Слуховий тезаурус композитора → першо-інтонування
→ твір композитора**

Переходимо до характеристики творчого процесу музиканта-виконавця. Для цієї категорії музикантів вихідною підставою для інтонаційного оновлення також є індивідуальний музично-інтонаційний тезаурус. І він незримо готується для контакту з інтонаційною сферою «твору композитора», що наразі знаходиться в роботі виконавця.

У середній ланці «виконавської тріади» (ця ланка у першій схемі була позначена як «інтонування»), на перший погляд, можна було би скористатися наступним визначенням музично-виконавського інтонування, що належить А. Малінковській: «...осмислено виразна, спрямована на слухацьке сприйняття реалізація музики (голосом або на інструменті) у процесі виявлення і оформлення відносин між елементами музичної форми на всіх рівнях їхньої системної організації у творі, що виконується, і на підставі цілісної взаємодії компонентів конкретного інструментального комплексу» [Малинковская, 1990, с. 14]. Однак у цьому визначенні йдеться саме про виконавську реалізацію твору у звучанні, а це у музично-інтонаційній тріаді є не середнім, а завершальним етапом. Отже, для середньої ланки використовуватимемо більш відповідний термін, який також був введений О. Катрич, а саме «пере-інтонування» [Катрич, 2000, с. 32]. У цій ланці інтонаційний устрій обраного «твору композитора» начебто підживлюється токами власного слухового тезаурусу музиканта-виконавця.

Виконавське інтонування, так само як і композиторське, відбувається у двох формах: подумки і у реальному музичному звучанні. Але умовним керівником цього процесу є усе ж таки «психологічний текст».

Заключний етап інтонаційно спрямованого творчого процесу музиканта-виконавця означаємо терміном «виконавська версія музичного твору». Цей часто вживаний у музичній практиці термін не потребує додаткових роз'яснень. У підсумку музично-інтонаційна «виконавська» тріада матиме відповідний вигляд (схема 3).

Схема 3

**Слуховий тезаурус виконавця → пере-інтонування
→ виконавська версія твору**

В освоєнні музики творчо налаштованим пересічним слухачем індивідуальний музично-слуховий тезаурус є не менш актуальним, ніж у композитора або у музиканта-виконавця. Перед прослухуванням музики слухач живе в її передчутті, і, можливо, у передчутті вже обраного ним виконання. Відповідно, він актуалізує відповідний до очікуваного сегмент власного музично-інтонаційно тезаурусу.

У другій і третій схемах більшою мірою йшлося про інтонаційно-творчі процеси, притаманні професійним музикантам. Зараз переходимо до характеристики діяльності не професійного, а пересічного музичного слухача. Адже саме він знаходиться у центрі нашої уваги.

Для означення середньої ланки музично-інтонаційного процесу пересічного слухача знову звертаємося до влучного терміну О. Катрич: «спів-інтонування» [Катрич, 2000, с. 32]. Тут йдеться про слухацький музично-інтонаційний резонанс, про

«співжиття» слухача з процесом музичного виконання. Слухацьке «проживання» музики, що виконується, зовні може бути непомітним, а може, навпаки, виражатися у підспівуванні, м'язових напруженнях і навіть в уявному диригуванні.

Третій, заключний етап слушацького музично-інтонаційного процесу називаємо «слушацькою спів-версією». Вона формується особистим інтонаційним внеском слухача у структуру наявного на цей момент виконання «твору композитора» (схема 4).

Схема 4

Слуховий тезаурус слухача → спів-інтонування → слушацька спів-версія твору

Термін спів-версія говорить про слуховий контакт, комунікацію виконавця зі слухачем і слухача з виконавцем. Однак спів-версія потім може відправлятися у «відкрите плавання», поповнюючи колективний музичний інтонаційно-слуховий тезаурус. Пересічних музичних слухачів завжди є незрівнянно більше, ніж композиторів та професійних музикантів-виконавців. Здебільшого саме цією категорією музичного слухача поповнюються загальне слухове поле вже існуючої і майбутньої музики.

Висновки. У теоретичному музикознавстві аналізу ролі слушацької складової у розвитку сучасної академічної музичної культури приділено недостатньо уваги. Причина цьому проста. У першо-творчості композитора і вторинній музично-виконавській творчості ми маємо предметний творчий результат, що сприймається ззовні. Підсумок же суто слушацької музично-творчої діяльності, який назваємо спів-версією з виконавським прочитанням твору композитора, залишається у внутрішньому полі мислення слухача. Але чи не чинить він вплив на подальший розвиток музичного мислення слухача і ширше, на розвиток загальної (масової) музичної культури? Наша відповідь на це запитання є позитивною.

Разом з композитором і музикантом-виконавцем музичний слухач є невід'ємним учасником формування смислового простору музичного твору. Про це говорить структура його музичного мислення, що живиться інтонаційними токами твору композитора і токами його музично-виконавського прочитання. У той же час слушацьке сприйняття не є пасивним фактором. У випадку достатньої креативності воно, поруч з індивідуальним музичним виконанням, привносить в музику власну інтонаційну якість. Професійна ж слушацька інтерпретація музичного твору стає вихідною підставою для оперування будь-якими іншими предметно вираженими різновидами музичної інтерпретації [Москаленко, 2013, с. 15–17].

За умови творчо активного сприйняття музики в концерті будь-який слухач розширює своє уявлення про виразовий потенціал музичного твору і, водночас, поповнює власний музично-інтонаційний тезаурус. Приходимо до думки, що навіть мінімальні прояви музичної креативності можуть стати вихідним поштовхом урозуміння лабіринтів музично-інтонаційного процесу музичного твору.

Як відомо, для пересічного музичного слухача не є обов'язковим знайомство з нотним записом твору. Активно сприймаючи його смислове поле, такий музичний слухач оперує текстом-звучанням музичного твору, і текстом, що вище був названий «психологічним». Під час спілкування з музичним твором він повністю відкритий до творчості, фантазування, експерименту тощо. Хоча, водночас, у сучасного слухача присутній і фактор протилежного, стримуючого впливу. Йдеться про вплив на нашу психіку сучасних технологій. Зараз, завдяки можливостям різноманітних технічних приладів запису і трансляції музичного звучання, пересічний слухач вже не має

обов'язкової потреби працювати власною музичною думкою. Адже музика йому подається начебто у «готовому вигляді».

У наявній суперечності цих протилежно спрямованих факторів нагальним завданням бачимо пошук відповідних до тенденцій сучасного життя методів, що скеровані до активізації творчої складової слухацького музичного мислення. Огляд, узагальнення і, можливо, рекомендації для такої роботи з масовим музичним слухачем вважаємо одним з найважливіших завдань сучасного музикознавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
2. Катрич О. Т. Стиль музыканта-выполнителя. Теоретичні та методичні аспекти. Київ, Дрогобич: Відродження, 2000. 97 с.
3. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва: Музыка, 1990. 191 с.
4. Ментюков А. П. О понятии «музыкальное интонирование». URL: <https://musalm.ru/2016-1-1-3.html>
5. Михайлов М. К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. Л., 1981, с. 117–147.
6. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. До сторіччя Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського. Київ: 2013. 271 с.
7. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: 1994. 156 с.

REFERENCES

1. Aranovskii, M. G. (1998). *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and properties]. Moskva : Kompozitor, 1998. 343 p. [in Russian].
2. Katrych, O. T. (2000) *Styl muzykanta-vykonavtsia. Teoretychni ta metodychni aspekty* [The style of the performing musician. Theoretical and methodical aspects]. Kyiv, Drohobych : Vidrodzhennia. 97 p. [in Ukrainian].
3. Malinkovskaya, A. V. (1990). *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie* [Piano-performing sytonation]. Moskva : Muzyka, 1990. 191 p. [in Russian].
4. Mentyukov A. P. O ponyatii «muzykal'noe intonirovanie» [About the concept of “musical intonation”]. Available at: <https://musalm.ru/2016-1-1-3.html>. [in Russian].
5. Mikhailov, M. K. (1981). O nekotorykh psikhologicheskikh mekhanizmax muzykal'nogo myshleniya [On some psychological mechanisms of musical thinking]. *Etyudy o stile v muzyke. Stat'i i fragmenty* [Etudes about style in music. Articles and fragments]. Leningrad. pp. 117–147. [in Russian].
6. Moskalenko, V. G. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. *Navchalnyi posibnyk. Do storichchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Textbook. To the centenary of the Ukrainian National Tchaikovsky academy of music]. Kyiv. 271 p. [in Ukrainian].
7. Moskalenko V. G. (1994). *Tvorcheskii aspekt muzykal'noi interpretatsii* [The creative aspect of musical interpretation]. Kiev. 156 p. [in Russian].

VICTOR MOSKALENKO

Moskalenko, Victor — Doctor of Art criticism, Professor at the Department of Theory and History of Musical Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4183-7953>
mosktext@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270992>

A LISTENER IN A MUSICAL WORK

Relevance of the study. The development of musical culture takes place in the commonwealth of creative processes of the composer, musician-performer and listener. At the same time, to the last of the listed categories is not given enough attention in modern musicology. This especially applies to music-theoretical explorations of the music listener's participation in the formation of the semantic space of a musical work. The focus is on the category of the mass (average) listener, the vast majority of whom do not know much about music.

The purpose of the article is to consider the function of the average music listener in the integral communicative structure of a musical work, which is expressed by the sequence: composer — performer — listener.

The methodology. The theoretical position proposed in the article is based on the key points of the concept of musical interpretation by V. G. Moskalenko. It is about the understanding of intonation, the music-intonation triad, in which the movement of musical thinking from the intonation model to the intonation-result is symbolically presented, as well as three types of the text of a musical work. To analyze the creative function of the listener in the semantic field of a musical work, a musical-genetic approach is used, which is indicative of the movement of musical thought from its ancestral foundations to the final result. In this aspect, the following are developing: A) M. Mykhaylov's theoretical approach regarding intonation bases of creative activity of musical thinking; B) terminological differentiation of the principle of musical intonation in relation to the composer, musician-performer and listener.

Results and conclusions. The formation of the semantic space of a musical work is considered in the trinity of the creative action of the composer, musician-performer and listener. In the category of music listeners, two types are distinguished: professional and average (mass) listener. The focus is on the average listener. The research uses the musical-genetic method, which involves the sequential movement of musical or cognitive thought from the ancestral foundations through the stage of formation to the final result. Three groups of texts of a musical work are identified, which are informants about its artistic identity: sheet music, text-sound and psychological text. The role of the psychological text in the formation of the semantic field of a musical work is emphasized. In the development of M. Mykhaylov's intonation concept of musical thinking, the effect of the three-link structure of the formation of the musical thought of the composer, the musician-performer, and the average listener is separately traced. The importance of the relatively independent function of the average listener in the social "biography" of the interpretive life of a musical work is emphasized, which ultimately affects the variant renewal and even the development of its semantic field. The conclusion is made about the need to support the development of the intonation-creative initiative of the average listener in any possible way conditions of modern forms.

Keywords: semantic space of a musical work, text of a musical work, musical listener, musical intonation, musical process of intonation.

УДК 781:78.073]:316.28(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270993>

КАТРИЧ О. Т.

Катрич Ольга Тарасівна — доктор філософії з музичного мистецтва, професор, професор кафедри загального й спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

© Катрич О. Т., 2022

КОЛЕКТИВНИЙ СЛУХАЧ — ПАСИВНИЙ РЕЦИПІЄНТ ЧИ КРЕАТОР ІДЕЙ? (ПРО ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА)

Актуальність теми пропонованої розвідки визначають реалії музичного соціуму, що характеризуються активною включеністю колективного слухацького сприйняття в творення сучасних музичних проєктів. Відсутність музикологічної бази обумовила стратегію осмислення процесу комунікації у музиці в площині здобутків сучасної теорії комунікації. Теоретичною опорою викладених міркувань стали ідеї теорії комунікації, розвинуті американськими та канадськими вченими Маршаллом Маклюеном, Гарольдом Іннісом, Джоном Даремом Пітерсом. Комунікативні стратегії сократівсько-діалогічного та євангельсько-розсіювального типу отримують у розвідці наукову апробацію в музично-комунікативній сфері. Дискурсивне осмислення ролі колективного слухача в музиці здійснюється застосуванням комплексної методології наукового пізнання, що поєднує методи теоретичного узагальнення, дискурс-аналізу, компаративістики та емпіричних спостережень. Наголошується на функції індивідуальної інтенціональності музично-виконавської складової в комунікативних процесах. Наукову новизну формує обґрунтування гіпотези про природу музичної комунікації як акту колективної (композиторської, виконавської, слухацької) звуко-інтонаційної інтенціональності, де креативність чи пасивність реакції колективного слухача напряму залежить від виконавської творчості. Вперше формулюється дефініція музичної комунікації як процесу, що поєднує його учасників прагненням (усвідомленим, або і ні) духовної розбудови шляхом занурення в акти музично-інтонаційного творення. Пропонується авторське уточнення власного визначення індивідуального музично-виконавського стилю як відповідної до специфічності музичного світобачення виконавця системи виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує як опорний чинник переінтонування різних композиторських стилів та гарант слухацького співінтонування у процесах музичної комунікації. Емпірична апробація теоретичних узагальнень спирається на особистий професійний досвід автора.

Ключові слова: колективний слухач, музичне виконавство, процес творчості, інтенція, музична комунікація.

«...Розмова являє собою акт віри, що ґрунтується на здатності майбутнього породжувати світи, до яких прагнуть її учасники...»

Джон Дарем Пітерс

Вступ. Питання ролі колективного слухача в процесах музичної комунікації належать до найменш досліджених тем музичної науки — напевно тому, що вони

вимагають поєднання дослідницьких зусиль музикологів, соціологів, психологів, філософів, медійників тощо. Наразі можна об'єктивно констатувати відсутність концептуальних музикологічних досліджень у цій царині. Тим більш цінним є досвід спостереження за формуванням на наших очах глобального тексту світової репрезентації української музичної культури. Мало не щодня на академічних сценах, стадіонах, майданах, у храмах та різноманітних локаціях міст Європи і світу звучать твори Миколи Лисенка, Василя Барвінського, Бориса Лятошинського, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та інших. Українська «Червона калина» стала світовим хітом, а «Мелодія» Мирослава Скорика ризикує, услід за «Щедриком» Миколи Леонтовича, втратити авторство і стати вселюдським славнем незламного духу і прагнення духовної свободи. Переконана — цей музичний феномен з часом отримає своїх дослідників. Наразі ж активний резонанс «слухаючого» соціуму реально засвідчує **актуальність** теми, обраної для роздумів.

Запитання, винесене у титул пропонованої розвідки, містить у собі одразу декілька наукових стратегій: перша — запрошення до дискурсу; друга — підваження усталених поглядів на роль колективного слухача в музиці, як головного «голоса» соціуму і потенційного замовника музичного продукту; третя — спроба осмислити музичну комунікацію в аспекті інтелектуального лідерства.

Мета статті — обґрунтувати гіпотезу щодо природи комунікації в музиці, як процесу, що поєднує його учасників прагненням (усвідомленим або ні) духовної розбудови шляхом «занурення» в акти музично-інтонаційного творення. У цьому сенсі надихаючими є міркування американського диригента Джона Мосері (John Mauceri) про музичну комунікацію «як первісне свято, на яке ми сподіваємось: ми представляємо великий твір невидимого мистецтва — музику, і диригент (читай: виконавець — О. К.) діє як громовідвід для енергії, що переходить від тих, хто творить звуки, до тих, хто їх слухає. Публіка — надважливий елемент. Без неї музика стає інертною, а з нею реалізує сенс свого існування» [Mauceri, 2017, с. 21].

Застосування комплексної **наукової методології**, яка поєднує методи теоретичного узагальнення, компаративістики, дискурс-аналізу та емпіричних спостережень, забезпечує продуктивність музикологічного осмислення процесів музичної комунікації та рольових інтенцій її учасників.

Аналіз публікацій. Комунікація, безперечно, може розглядатись як поняттєво-смислова універсалія людського буття. Відповідно, спочатку звернемося до здобутків сучасної теорії комунікації загалом.

Фундамент концепції комунікації сформували праці: Карла Ясперса «Психологія світоглядів» [Ясперс, 2009], Людвіга Відгенштайна «Логіко-філософський трактат» [Wittgenstein, 1920], Мартіна Бубера «Я і Ти» [Бубер, 2012], Чарльза Огдена та Айвора Річардса «Значення значення» [Ogden, Richards, 1930], Мартіна Гайдеггера «Буття і час» [Хайдеггер, 2003], Зигмунда Фрейда «Тягар цивілізації» [Freud, 1930] та інші. Провідні ідеї комунікації як наукової теорії на сучасному етапі були креативно розвинуті Маршаллом Маклюеном (Herbert Marshall McLuhan), Гарольдом Іннісом (Harold Adams Innis), Джоном Даремом Пітерсом (John Durham Peters) та іншими. Проекція цих ідей на «екран» музичної комунікації видається продуктивною у сенсі вивчення механізмів творчої активності на тому сегменті комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач, який стосується саме колективного слухача.

Результати дослідження. Комунікація у будь-якій сфері людської діяльності є процесом формування інформаційно наповненого тексту, що, у свою чергу, пе-

редбачає існування певної матриці, за законами функціональної структури якої цей процес відбувається. Найбільш загальні форми такої матриці — діалог, полілог, монолог (автокомунікація). Можливі також більш складні, змішані форми.

На думку лідера комунікативних студій в англomовному світі доктора Джона Дарема Пітерса, «комунікація є однією з визначальних концепцій ХХ століття» [Пітерс, 2004, с. 10]. Можна припустити, що сказане ще більшою мірою стосується початку ХХІ століття, часу грандіозних технологічних суспільних і культурних змін, які, з одного боку, уможливають більшу інтенсивність комунікації, а з іншого — пробуджують глибоке відчуття порушення соціальних взаємин. За словами американської письменниці Сюзан Зонтаг (Susan Sontag): «Потреба людини в духовній опорі ніколи не була такою гострою» [Sontag, 2018, с. 274].

Комунікація в мистецтві, в процесах художньої творчості, як правило, апелює до складних та багатоманітних форм. Проте, незважаючи на увесь спектр варіантів комунікативних зв'язків, що забезпечують передачу інформації, звертає на себе увагу наявність певних типологічних констант, які характеризують драматургію розгортання комунікативних сценаріїв.

Прагнучи розширити горизонти традиційних стратегій вивчення процесів комунікації у культурі, Дж. Д. Пітерс зосереджує увагу на двох знакових для інтелектуального життя західної цивілізації постатях — Сократі та Ісусі. «Обидва вони навчали любові й засіванню, але їхні наміри були різні. Сократ у Платоновому “Федрі” пропонує один погляд на дискурсивну діяльність — еротичне життя діалогу. Притчі, приписувані Ісусові Євангеліями, дають інше бачення — незмінне й відкрите розсіювання, адресоване всім, кого воно може стосуватись. Ці дві концепції комунікації — близький тісний діалог і вільне розсіювання, актуальні й сьогодні...<...>... для Сократа діалог між філософом і учнем значить діалог сам на сам, інтерактивність, унікальність і неповторність. У Євангеліях від Матвія, Марка і Луки Слово поширюється однаково, не звертаючись ні до кого особисто, є відкритим у своєму призначенні» [Пітерс, 2004, с. 43].

Приглянемося уважніше наскільки ці ідеї резонують суголосно музично-комунікативним процесам. Комунікативний ланцюг композитор-виконавець-слухач передбачає можливість інтелектуального контакту багатовекторного плану: композитор-виконавець, композитор(через виконавця)-слухач, виконавець-слухач, виконавець-композитор, виконавець-слухач-композитор тощо. Ключовою незамінною ланкою є творчість музиканта(тів), виконавця (музично-виконавська творчість), адже при усуненні її акт музично-інтонаційного творення — онтологічний базис музичної комунікації — зникає. Тож природньо саме від комунікативної установки виконавця залежить домінування того чи іншого типу комунікативної стратегії.

Одним з найбільш цікавих явищ реалізації Сократівської стратегії в реаліях музичної комунікації є виконавське мистецтво Глена Гульда. Факт сам по собі парадоксальний, адже піаніст свідомо дистанціювався від публіки, проте експресивність, специфічна полемічна забарвленість його музичного інтонування, пластично-випукла виконавська риторика у подачі композиторського тексту, яка інтенціонально налаштована на діалог «серце до серця» з автором, чинить дивовижний ефект. Твориться музично-інтонаційна атмосфера, у якій, саме завдяки виконавцю над часом і простором (виконання бахівської музики і сучасний дистанційований від виконавця слухач) синхронізуються дві гілки комунікації, формуючи феномен «переносу» виконавської інтенціональної політики на колективного слухача і «втягування»

його в діалог з композитором напряду. Неначе акумулювавши протестантську ідею близької дистанції у спілкуванні з Абсолютом, що пронизує творчі акти барокової доби та інспірувала тектонічні зрушення у релігійному соціумі бахівської епохи, заражаюча енергія виконавської інтенції Глена Гульда зачіпає найбільш глибинні сутності *людського* в сучасній людині (сучасний колективний слухач), сутності пов'язані з самопізнанням і пошуком дороги до Істини.

Чому це стає можливим? Тому що виконавець, образно кажучи, потрапляє «в десятку» однієї з найважливіших естетичних функцій музики як мистецтва — функції розширення свідомості. Таким чином у своїх інтерпретаторських озаріннях Глен Гульд неначе виконує роль репрезентанта і слухачької аудиторії і автора, що активно прагнуть духовної розбудови, будучи зануренні в звуко-інтонаційний діалог.

Можна припустити, що такий тип залучення до співтворчості в процесі мистецької комунікації містить певні «рудиментарні» сліди музикотворення, притаманного домодерній історії мистецтва, де комунікативні акти концентрувались довкола сакрально-ритуальних констант, що притаманне і музиці бароко (основа виконавського репертуару Г. Гульда — барокова музика). Фрідріх Ніцше в «Народженні трагедії» зауважує, що «...*сучасно* глядачі не були відомі давнім грекам» [Nietzsche, 2008, с. 8]. А С'юзан Зонтаг зазначає, що головний і найбільш давній міф про мистецтво — це «...міф про безумовність художньої діяльності. У своїй першій, найменш рефлексійній версії, міф розглядає мистецтво як вираження людської свідомості, що прагне самопізнання» [Sontag, 2018, с. 9]. У цьому сенсі, колективного слухача в музиці, на мою думку, можна вважати креатором ідей на рівні з композитором і виконавцем.

Поглиблюють розуміння психологічних механізмів слухачького сприйняття музики і міркування Нормана Лебрехта (Norman Lebrecht), автора бестселлера «Маєстро Міф: великі диригенти в боротьбі за владу». Автор, аналізуючи передумови появи професії симфонічного диригента, серед інших вказує на закладену в людській природі глибинну потребу слухачів ідентифікації себе з героєм, потребу «проживання» пристрастей цього героя як власних прагнень подвигу і влади. Цікаво, що Н. Лебрехт ілюструє цю свою думку не лише з позицій оркестрантів, а, насамперед, з позицій слухачів. «Для слухача, який сидить в партері, диригент втілює подвійну форму ескейпізму: стремління розчинитись у музиці у поєднанні з потребою прийти до очищення через те, що творить всевладна істота, яка стоїть на подіумі. Диригент є безумовним героєм, чий жест імітує палець руки слухача, яка лежить на лікті стільця... <...> кожна частина його (диригента) публічної поведінки проливає світло на природу влади. Людина, яка нічого не знає про природу влади, може відкривати всі її атрибути один за одним, спостерігаючи за диригентом» [Lebrecht, 2001, с. 7]. Сказане стосується не лише професії диригента, але і будь-якого концертного виконавця.

Досвід теорії драматичного театру урельєфнює висловлені вище міркування. Ось що пише французький вчений, театрознавець Патріс Паві (Patrice Pavis): «Глядач, сприймаючи безпосередній художній об'єкт, буквально потрапляє у вир образів та звуків <...> Спектакль “засмоктує” його, дотичний до нього або є ворожим до нього, а тому сприймання глядача стає питанням *естетики* й виправдовує, за висловом Бертольда Брехта, існування “мистецтва глядача”» [Паві, 2006, с. 412]. Якщо спроектувати брехтівську ідею про «мистецтво глядача» у музичну сферу, то отримаємо «мистецтво слухача». І одне, і інше є видовими проявами «мистецтва сприймання» продуктів художньої творчості. І тут важливий момент! Йдеться про розуміння самого поняття *естетика*. Етимологічно естетика означає «вивчення відчуттів суб'єкта

сприймання та впливу на нього твору мистецтва» [там само]. Отже, маємо справу з трактуванням сприймання мистецьких актів як прояву художньої інтерпретації.

Чи не найбільш унікальною характеристикою духовних проєктів модерної і постмодерної епох є концептуалізація індивідуального рівня художньої культури. Починаючи приблизно від XVI століття, роль індивідуальної креативної інтенції неухильно зростає у всіх сферах культурного, мистецького, наукового, політичного, соціального життя західного світу. Радикальні зміни відбуваються і у сфері музичної комунікації на межі XVIII–XIX століть у зв'язку з остаточною сепарацією музичного виконавства від композиторського «лона», професіоналізацією цієї сфери та постійним розсуванням меж публічності концертних акцій аж, на сьогоднішній день, до інтернет-простору.

Як це впливає на розподіл ролей в процесі музичної комунікації і на самі сценарії комунікації? Структура музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач присутнісно залишається незмінною. З тим лише уточненням, що сегмент композиторської творчості, у зв'язку з історичним розростанням музично-інтонаційного тезаурусу людства, створює більші перспективи формування творчих проєктів. А колективний слухач — тяжіє до масовості навіть у сфері академічної музики. Проте роль індивідуалізованого виконавського сегмента зростає. У цьому контексті змінюється психологія та інтенціональність як виконавця, так і слухача. Слухачка аудиторія розширюється від локальних спільнот, об'єднаних релігійною чи класовою ідеологією, до сучасного колективного слухача планетарних масштабів.

У соцмережах сегментація музично-зацікавлених слухачьких спільнот відбувається за принципом формування фан-клубів окремих виконавців. Як зазначають українські дослідники комунікації в культурі, «...онлайн-комунікація змінює масштаби і стиль нашого уявлення стосовно реальних спільнот. І ця зміна викликає реальні зрушення у розумінні тієї частини індивідуальної ідентичності, що зв'язує її з великим колективом...» [Бистрицький, 2020, с. 234]. Багато в чому подальша доля розвитку музичного мистецтва залежить від інтенціонального виміру музично-виконавського мистецтва. Показовими є міркування американських футурологів Пітера Діксона (Peter Dickson), Андерса Ерікссона (Anders Ericsson) та Роберта Пула (Robert Pool), які вважають, що суспільний інтерес до музично-комунікаційних актів і затребуваність професії музиканта у майбутньому зростатимуть. Ці висновки впливають як із сучасних об'єктивних соціальних і політичних реалій, так із функцій самої музики — психотерапевтичної, катартичної, естетичної і звичайно ж, функції розширення особистої і колективної духовності.

Роль сучасного музиканта-виконавця, як центральної постаті в театрі музичної комунікації, давно пододала ампулу Гермеса. Перший, зафіксований історією музики радикальний здрив у виконавській стратегії, пов'язаний з мистецтвом Ніколо Паганіні. Епоха романтизму культивувала імідж виконавця-оратора, деміурга, віртуоза. Кастинги духовних проєктів XX століття ставили перед виконавцем вимоги технічної досконалості та інтелектуальності. Сучасна доба, очевидно, очікує від виконавської інтенції «духовного поведирства». Тому, напевно, найбільш розповсюдженим сценарієм комунікативної стратегії сучасного виконавського мистецтва є діалог з колективним слухачем типу євангельського розсіювання — до всіх і до кожного. Від виконавської інтенції, таланту виконавця та його професіоналізму залежить буде слухач пасивним реципієнтом, залишиться *terra incognita* колективного сприйняття, на яку падають звуко-інтонаційні зерна сіяча, сухою і безплідною, чи дасть плоди духовної розбудови. Безсумнівно, індивідуалізований (навіть у випадку виконавського колек-

тиву) концептуальною інтенцією, виконавський сегмент музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач є визначальним у формуванні якості колективного слухацького резонансу.

Цей резонанс є не менш важливим і для самих виконавців. Цілком в дусі модного у сучасній соціології неотрайбалістського підходу, сприймаються свідчення американського диригента Джона Мосері: «Досвід прекрасного виступу робить слухачів рівними партнерами виконавців. Коли аудиторія стає єдиним цілим, вона, подібно до оркестра, отримує силу племені. Якщо ця об'єднана сила ворожа до вас, іноді буває дуже страшно» [Mauceri, 2017, с. 145].

Чи такий колектив-плем'я — слухачі, що зібрались у концертному залі, чи це мережеві спільноти — значення немає. Більше того, переконана, що слухач музики, який приєднався до певних спільнот, вже самим фактом свого приєднання засвідчує потребу і готовність до звуко-інтонаційної співтворчості. «У мережах генерується людський капітал — поле довіри, в межах якого відбувається обмін інформацією і накопичення знань...<...>...а там, де існує довіра і взаємодія, з'являються і підвалини для солідарності групи, а разом з нею і для формування її ідентичності. Окрім спільних тем така солідарність вимагає, звичайно ж, спільної мови і зрозумілих виражальних засобів» [Бистрицький, 2020, с. 233].

Цікавими, з точки зору «племінної солідарності» і енергетичного взаємообміну слухачів і виконавців, є прощальні концерти Марії Каллас з тенором Джузеппе Ді Стефано. «До 1974 року Каллас, — за думкою Дж. Мосері, — була вже майже не Каллас, її діапазон зменшився, вібрато у верхньому регістрі перетворилося на тремтіння, а звук став каламутим і закритим. Але час до часу щось проривалось: спалах іскор в її очах, зворушливий жест, бездоганна фраза, — і пробуджувались спогади про час, коли вона була великою (а її слухачі — молодими). Повага, смуток, відчуття смертності, цікавість і прагнення зупинити неминуче живили емоції публіки під час виступів і кожен вечір підтримували Каллас на плаву. Іноді здавалося, що публіка віддає їй всі свої сили, щоб вона могла продовжувати, і, напевно, так воно і відбувалося» [Mauceri, 2017, с. 146].

Функції обрання персоналій виконавців як духовних провідників, сячів, що говорять до своєї аудиторії зрозумілою їй мовою, належать до вільного вибору слухачів. Важливою є суголосність інтонаційної ідеї виконавського стилю, як певної світоглядної домінанти реалізованої у звуко-інтонаційній інтенції виконавця, світовідчуттю слухача. Комусь близька заворожуюча краса звукового життєсвіту Йо Йо Ма, когось інспірує до співпереживання драматизм музичних концепцій Оксани Линів, хтось здатний вийти за власні межі у відкриттях гедоністичного піанізму Лан Лана, для когось шляхетна інтелектуальність мистецтва Данієля Баренбойма — найкращий шлях до пізнання власної сутності... тощо.

Наведу приклад особистого досвіду осмислення комунікативної інтенції музиканта-виконавця. Кілька років тому відомий український піаніст, народний артист України Йожеф Ермін звернувся до мене з проханням лекторського супроводу його концертної програми з творів Франца Шуберта та Валентина Сильвестрова. Концепція концерту вималювалась одразу. Зважаючи на те, у які історичні періоди створювалась ця музика (експромти та музичні моменти Франца Шуберта і Метамузіка Валентина Сильвестров — час Метерніхівської реакції і радянський ідеологічний пресинг /імперський нарратив/), одразу було прийняте рішення говорити про спільне

для обох композиторів прагнення у «ніші інтимності» сховатись від жорстоких політично-соціальних реалій. Перед концертом піаніст запросив на репетицію.

...Великий Зал Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вечір. Сутінки. Світло не вмикаємо. Я одна в залі, піаніст на сцені. Здається, забув, що тут ще хтось є. Звучить музика... Грає просто неймовірно! Спочатку — фіксую делікатність туше, майстерність педалізації, вишуканість мікрофразування... потім вже нічого не фіксую... поринаю у дивовижне звукоплетиво... котяться сльози... Коли він завершив, приходить розуміння, що вся моя промова — плитко і примітивно. Тут ніякого історизму. Все з позачася...

На концерті я говорила про велике диво Епіфанії, яке відкриває нам Музика. Музика, що спонукає нас бути кращими, такими, які ми *можемо* бути. Могла і не говорити. Піаніст все сказав. Слухачі здавались *єдиним* організмом, і в тиші було чути, як б'ється *одне* серце.

УСЕ ЗАЛЕЖИТЬ ВІД ВИКОНАВЦЯ.

Висновки. Резюмуючи викладені роздуми, необхідно зазначити:

- 1) музична комунікація — це *завжди* процес співтворчості; саме співтворення музичної інформації є присутнією ознакою цього явища;
- 2) у процесах музичної комунікації колективний слухач *не може* виконувати роль пасивного реципієнта, бо тоді комунікація не відбувається;
- 3) в окремих випадках, заснованих на активній діалогічній інтенції виконавця, колективний слухач, поруч з виконавцем, *може виконувати роль креатора ідей*;
- 4) музично-виконавська *інтенціональність* є базовою сутністю у розподілі комунікативних ролей в музиці;
- 5) музично-виконавський стиль є інспіратором виконавської інтенції і основою здійснення повноцінних актів комунікації.

У зв'язку з проведеною розвідкою доповнимо власне визначення індивідуально стилю музиканта-виконавця: *індивідуальний стиль музиканта-виконавця* — це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує у якості опорного чинника *переінтонування* різних композиторських стилів [Катрич, 2000, с. 90] та гаранта слухачького *співінтонування* у процесах музичної комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бистрицький Є., Зимовець Р., Пролєєв С. Комунікація і культура в глобальному світі. Київ: Дух і літера. 2020. 415 с.
2. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / пер. з нім. Київ: Дух і літера, 2012. 272 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич: Відродження. 2000. 100 с.
4. Паві П. Словник театру. Львів: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
5. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 302 с.
6. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
7. Ясперс К. Психологія світоглядів / пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук. Київ: Юніверс, 2009, 464 с.

8. Freud S. Civilization and its Discontents. 1930. URL: <http://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf> (дата звернення: 18.10.22).
9. Lebrecht N. The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, USA: Citadel, 2001. 416 p.
10. Mauceri J. Maestros and Their Music: The and Alchemy of Conducting. New York, USA: Knopf, 2017. 272 p.
11. Nietzsche F. The Birth of Tragedy. Oxford World's Classics. London, England: Oxford University Press. 2008. 224 p.
12. Ogden Ch., Richards I. The Meaning of Meaning. 1930. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221615> (дата звернення: 20.10.22).
13. Sontag S. Style radykalnej woli. Krakow: Wydawnictwo Karakter. 2018. 326 l.
14. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus. 1920. URL: <https://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf> (дата звернення: 20.10.22).

REFERENCES

1. Bystrytskyi, Ye., Zymovets, R., Proleiev, S. (2020). Komunikatsiia i kultura v hlobalnomu sviti [Communication and culture in a global world]. Kyiv: Dukh i litera. 415 p. [in Ukrainian].
2. Buber, M. (2012). Ya i Ty. Shliakh liudyny za khasyds'kym vchenniam. [Me and you. The path of man according to Hasidic teachings]. Trans. with German. Kyiv: Duh i Litera. 272 p. [in Ukrainian].
3. Katrych, O. (2000). Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty): doslidzhennia [The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): research]. Drohobych: Vidrodzhenia. 100 p. [in Ukrainian].
4. Pavi, P. (2006). Slovnyk teatru [The theater vocabulary]. Lviv: Vydavnytstvo LNU im. I. Franka. 640 p. [in Ukrainian].
5. Peters, J. D. (2004). Slova na vitri: istoriia idei komunikatsii [Speaking into the air: the history of communication idea]. Kyiv: Vydavnychyj dim "KM Academia". 302 p. [in Ukrainian].
6. Heidegger M. (2003). Bytie i vremena [Being and time] Charkiv: Folio. 503 p. [in Russian].
7. Yaspers, K. (2009). Psykholohiia svitohliadiv [Psychology of worldviews]. Kyiv: Yunivers. 464 p. [in Ukrainian].
8. Freud, S. (1930). Civilization and its Discontents. Available at: <http://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf> (accessing: 18.10.22). [in English]
9. Lebrecht, N. (2001). The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, USA: Citadel. 416 p. [in English].
10. Mauceri, J. (2017). Maestros and Their Music: The Art and Alchemy of Conducting. New York, USA: Knopf. 272 p. [in English].
11. Nietzsche, F. (2008). The Birth of Tragedy. Oxford World's Classics. London, England: Oxford University Press. 224 p. [in English].
12. Ogden, Ch., Richards I. (1930). The Meaning of Meaning. Available at: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221615> (accessing: 20.10.22). [in English].
13. Sontag, S. (2018). Style radykalnej woli [The styles of radical will]. Krakow: Karakter Publishing House. 326 p. [in Polish].
14. Wittgenstein, L. (1920). Tractatus logico-philosophicus. Available at: <https://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf> (accessing: 20.10.22). [in English].

OLHA KATRYCH

Katrych, Olha — PhD in Art Criticism, professor, professor at the department of the general and specialized piano of the M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270993>

**IS THE COLLECTIVE LISTENER A PASSIVE RECIPIENT OR A CREATOR OF IDEAS?
(ABOUT THE INTENTIONAL DIMENSION OF MUSICAL PERFORMANCE)**

Relevance of the study. The proposed research is determined by the realities of the musical society, they are characterized by the active inclusion of collective listening acceptance in the creation of modern musical projects. The lack of a musicological base determined the strategy of understanding the process of communication in music in the perspective of the achievements in the current communication theory. The ideas of the theory of communication developed by American and Canadian scientists Marshall McLuhan, Harold Innis, and John Durham Peters became the theoretical support of the presented considerations. Communicative strategies of the Socratic-dialogic and evangelical-dispersive type receive scientific approval in the research in the musical and communicative sphere.

Main objective of the study is to substantiate of the hypothesis about the nature of musical communication as an act of collective (composer, performer, listener) sound-intonation intentionality, where the creativity or passivity of the reaction of the collective listener directly depends on the performance creativity.

The discursive understanding of the role of the collective listener in music is carried out using the complex **methodology** of scientific knowledge, which combines the methods of theoretical generalization, discourse analysis, comparative studies and empirical observations.

Results. For the first time, the definition of musical communication is formulated as a process that unites its participants with the desire (conscious or not) of spiritual development by immersion in acts of musical and intonation creation. Emphasis is placed on the function of individual intentionality of the musical and performing component in communicative processes. The author's definition of an individual musical and performance style as a system of expressive means corresponding to the specificity of the performer's musical worldview has been spread. This system, while maintaining its integrity, functions as a supporting factor for the re-intonation of various compositional styles and a guarantor of auditory co-intonation in musical communication processes. Empirical testing of the theoretical generalizations presented in the proposed research is based on the personal professional experience of the author.

Keywords: collective listener, musical performance, creative process, intention, musical communication.

UDK 781:78.073]:[782.9:78.071.1Стравинський](045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270995>

GLIVINSKY V. V.

Valery Glivinsky — Doctor of Art criticism, Independent Scholar (New York, USA).
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>
val.glivinski@gmail.com
© Glivinsky V. V., 2022

THE LISTENER AND THE WORK AS THE DUALISTIC BASIS FOR THE MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF MUSIC

In morphological analysis, the musical work and the listener are seen as elements of one communicative duality. Each element of this duality may play the role of either subject or object. Morphological analysis takes sound construction as its main target. This makes possible a more flexible approach to analyzing a musical text. The morpheme, one of the cornerstones of morphological analysis, can be defined as a sound construction with a typical set of characteristic features. The other cornerstone, the morph, transforms a morpheme into a generic, stylistic “flesh and blood” of a specific musical text, on the basis of polymorphism. From the point of view of morphological analysis, the musical development in the “Introduction” to Stravinsky’s *The Rite of Spring* is based on a step-by-step approach to an externally existing object, permitting us to perceive (see or hear) its details. The object itself is polymorphic, i.e., like an embryo, it contains within itself, from the start, every element it needs for further development. The starting point of the “Introduction,” the high-register bassoon melody accompanied by the supporting French horn voice, can be defined as a forest seen in a distance, from where the sound of a shepherd’s horn can be heard. The ten intonational elements of the initial three measures of the ballet are the base from which the form of the “Introduction” is developed.

Keywords: oeuvre of Stravinsky, morphological analysis, *The Rite of Spring*, object-descriptive polymorphism.

Introduction. The problem of what a musical work contains in itself and how it is perceived by the listener occupies a central place in musicology. In order to find a solution, I have developed the concept of morphological analysis. Its techniques were used in [Glivinsky, 2019, 2020, 2022]. In the morphological analysis the musical work and the listener are seen as elements of one communicative duality. Each element of this duality may play the role of either subject or object. The subjectness of a musical work is based in its **innate conceptuality**, its ability to trigger emotional or mental associations at various levels of specificity when perceived by a listener. A discussion of the psycho-physiological bases of this phenomenon, or the steps by which it developed to maturity in European culture, is outside the bounds of this article. Nevertheless, I will note that innate conceptuality became an attribute of music fairly late, in the 18th century. It can solve an array of terminological and methodological problems connected with answering questions about what makes music distinct as an art form, and its content-related or linguistic aspects. I will especially note the relationship between this concept and Boris Asafiyev’s “symphonism”. Clearly, the latter is a special case of the former (as is baroque rhetoric, incidentally). Also clear is that innate conceptuality is more concrete and more grounded in the real world, as

a tool for identifying the profound expressive foundations of music, than is, for example, Ernst Kurt's "energy," Aleksei Losev's "number," or Asafiyev's "intonation."

The purpose of the article is to characterize the main objects of musical morphological analysis, their properties, methods and forms of interaction, to demonstrate the possibilities of musical morphological analytical technique using a specific example.

Methodological framework of the article is based on a new, morphological type of analysis, which is based on the categorical pair "morpheme – morph", borrowed from linguistic morphology. In the process of analyzing the musical fragment (Introduction to "The Rite of Spring" by Stravinsky), elements of integral and stylistic analytical types were also used.

Research results. The subjectness of the listener's perception is most vividly on display in terms of **selectability**. In assessing a musical work's ability to express most fully the aesthetic aspirations and ideals of a particular time, aural perception (both individual and collective) shapes a set of preferences for selecting the names and creative legacies of past and present composers. The level of innate conceptuality plays a decisive role in this process. For example, in the second half of the 18th and early 19th centuries, it turns out to be the work of Haydn, Mozart, Beethoven, and Rossini that is conceptually meaningful for the modern listener. Less interest is shown in the music of Gluck, Boccherini, or Paisiello. The Baroque era is associated primarily with Bach and Handel. Vivaldi, Scarlatti, Corelli, Couperin, and Rameau remain in the background. In the 20th century, the highest level of innate conceptuality can be seen in the works of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. Works by Scriabin, Rachmaninoff, Richard Strauss, Mahler, Puccini, Debussy, Ravel, Orff, and Gershwin are of a comparable level.

Morphological analysis takes **sound construction** as its main target. This makes possible a more flexible approach to analyzing a musical text. It is purely optional for a listener to have knowledge of the concepts and terms describing the arrangement of pitches, syntactic structures, form patterns, or stylistic and generic features in the music of any particular historical period. In contrast, the sound-constructive basis of music as an art form is a fundamental attribute, and as a consequence, is always under the spotlight in the listener's consciousness. This means that a description of the sound constructions as a sum total of sounds, shaped by rhythm, timbre, and tessitura in their horizontal progressions and vertical combinations, optimizes the perception of the musical flow as a discrete, constructively organized, and, in the end, innately conceptual phenomenon. A morphological analysis relies on sound constructions of various scales, from simple consonance up to a symphonic cycle. The specifics of their sklad¹, textural, temporal, timbric, and dynamic organization transform them into morphemes, for subsequent morphic realization.

The **morpheme**, one of the cornerstones of morphological analysis, can be defined as a sound construction with a typical set of characteristic features. Within the bounds of its specific type, a morpheme triggers a polysemic array of figurative and semantic associations. This polysemy arises from the expressive specifics of music as an art form and is regulated both from the "right" and the "left." Movement to the right, toward a reduction of associative polysemy, lowers the artistic value of the morpheme and makes it easier to recognize. Movement to the left creates a different sort of problem. A significant expansion of the figurative and associative fields has a fatal effect on that innate conceptuality and reduces the probability it will be appropriately aurally perceived. The level of morphemic polysemy, both figurative and semantic, is fairly mobile and changeable. While it remains

¹ This Russian music term refers to the structural logic of a musical fabric (see [Glivinsky, 2022, p. 151]).

an attributive property of a musical text, this polysemy also lives its own life, relying in large part on the specifics of music perception in a particular historical era.

In my work over the past several years, and also in this article, I refer to the morphemes of:

— *environment*, based on the interaction of two or more sound sequences uncoordinated in time, with a constructive dissimilarity and timbric and tessitura dissociation that generates, in the listener's associative perception, an image of a sort of space-time continuum;

— *event* as specific type of morpheme of *environment*, including the ostinato to personify just time passing;

— *dissonance* as a sound construction, the constituent parts of which create dissonant (minor second, major seventh, or tritone) friction;

— *space*, consisting of two elements: a reverberating pedal-tone background associated with endless distances, with a melodic relief which pours over it to create the impression of something visibly within reach;

— *motion*, based on the contrasting combination of two horizontals: one manifested as regularity, the other as irregularity;

— *Janus* as a sound construction with features which preclude an unambiguous interpretation, either in terms of modal and harmonic organization, formal design and compositional functionality, or, in the end, in terms of the imagery and its meaning;

— *disruption*, created by the emergence of material that abruptly differs from the proceeding development in terms of melody, mode, harmony, texture, timbre or dynamics;

— *quadruple* as a four-phase form pattern which can be described as *a-a-b-a*;

— *jellyfish*, providing an associative dynamic portrait of a form based on a sequence of phases in which the musical fabric alternately expands and contracts.

The other cornerstone of morphological analysis, the **morph**, transforms a morpheme into generic, stylistic “flesh and blood” of a specific musical text, on the basis of polymorphism, rather than ordinary variability. What is the difference between the former and latter, and why must we prefer the former? There is not an uncrossable boundary between polymorphism and variability. Both concepts describe a *plurality* of forms in which a particular object exists. However, the invariant-variant pair is used, as a rule, to describe a linear process, in which the starting point, its structural (melodic, rhythmic, textural) features, are a factor of the recognizability in all subsequent transformations¹. The polymorphic object, in contrast, exists as a potential plurality of individualized forms. Their diversity is unified by an initially provided constructive prerequisite: a morpheme. The invariant and variant are linked by their structural and syntactic similarity. The morpheme and morph are connected in constructive and content-related (innately conceptual) ways.

The interaction between morpheme and morph stems from the **polymorphic nature of music** and is closely tied to its temporal foundation. Temporal deployment, governed by repetition (whether exact or with variations), gives morphological analysis practically unlimited potential. A flexible combination of induction and deduction allows the analysis to find typical innately-conceptual sound constructions, in all the diversity of their textural realizations, among works of various eras and styles. Comparing these textural realizations permits us to refine, and in some cases correct, the way we describe their aesthetic value.

¹ Stravinsky's melodic themes as invariant pitch structures are analyzed in [Jarzębska, 2020].

One shining example of the depth and rapidity of morphic transformations in Stravinsky's music is the "Introduction" to Stravinsky's *The Rite of Spring*. The first well-developed analysis of it was provided by Asafiyev. His definition of its form as the "process of growth in the musical fabric" has become axiomatic [Асафьев, 1977, с. 44]. Irina Verzhinina's analysis of the same fragment contains a multitude of interesting observations and conclusions. She stresses the special role of timbric motifs:

"Each new timbric motif grows out of the previous one and provides a basis for the next. A strongly-forged chain with thematic elements for links takes shape, distinct with structural clarity and connected with common pitches. But, once it appears, every subsequent thematic element is left to live on in its original, unaltered form. The essence of the musical structure in the "Introduction" is the sequential placement of these timbric motifs as they are born, motifs which move the boundaries of the range of sound, as if coming to fill a particular sonic expanse" [Вершинина, 1967, с. 154].

Essentially, Verzhinina elaborates on Asafiyev's idea of growth, without referring to it. Crucial to this elaboration is her description of the growth of the orchestral texture, its expanding density and volume. From the point of view of morphological analysis, the musical development in the "Introduction" to Stravinsky's *The Rite of Spring* can be seen as a step-by-step approach to an externally existing object, permitting one to perceive (see or hear) its details. The object itself is polymorphic, i.e., like an embryo, it contains within itself, from the start, every element it needs for further development. The situation is reminiscent of looking at a painting from different distances and angles, or a 360-degree view (moving closer and further away) of a statue, concluding with a return to the starting point. The starting point of the "Introduction," the high-register bassoon melody accompanied by the supporting French horn voice, can be defined as a forest seen from a distance, from where the sound of a shepherd's horn can be heard (Introduction, bars 1–3).

The specific imagery I am suggesting for the introductory three measures of the work is based on the morphic realization of the morpheme of the **environment**. Here, the experience of contemplating the natural surroundings translates into a sound structure which recreates the relationship of two dimensions: internal and external. The first is bounded by the limits of the human body, while the borders of the second are laid at the limits of visual perception. As the individual ego dissolves into the infinitude of the natural world, extending to the horizon, a person is submerged in an emotional state that we can define as *dissociated tranquility*. This is a dissociation from the fuss and bother of everyday life, triggered by the beauty of the outside world. In Stravinsky, dissociated tranquility appears in a specifically "humanized" form. The sound of the shepherd's horn, as it is carried in, becomes the departure point from which the form is deployed, similar to the step-by-step approach to an object audible in the distance.

In its formal aspect, the introductory sound construction of *The Rite of Spring* turns out to be a classic example of the morphic realization of the **quadruple** morpheme. Here, it can be described as the sequence *a-a-b-a*. Aside from the beginning of *The Rite of Spring*, we can also identify the morphemic traits of the *a-a-b-a* quadruple in the introductory sections of *Firebird* and *Petrushka*.

It is worth examining the initial three measures of *The Rite of Spring* in two ways:

— as an ingenious example of Stravinsky's psychologically enriched tone painting, reconceiving the romantic paradigm for perceiving the surrounding world in an object-oriented way;

— as an extremely concentrated manifestation of the polymorphism of the composer's creative thinking.

The dichotomy of the sound construction at the beginning of the ballet reveals itself in:

- its self-significant artistic value;
- its role as a resource for further polymorphic development.

The self-significant artistic value is rooted in the melodic and rhythmic reworking of the folklore source material: Lithuanian wedding song no. 157 in Anton Juszkievicz's collection *Litauische Volks-Weisen* (Part I, Kraków, 1900). The result of this reworking is a generic transformation (from song to instrumental playacting). The bassoon solo sounds like the playful, spontaneous improvisation of a folk musician, marked by the rhythmic quantitativeness, melodic ornamentation. However, as Boulez's analysis demonstrated, its spontaneity is an illusion [Boulez, 1991]. In actuality, it is a virtuosic amalgam of rhythmic symmetry, parallelism, retrograde movement, and variant repetitiveness. In terms of mode, the initial melody of *The Rite of Spring*, interacting with the French horn line, reveals change at multiple levels. Together with the melodic variations and the sense of rhythmic improvisation, the modal variability adds contemplative features to the cumulative musical image.

The initial counterpoint between bassoon and French horn forms a polymorphic intonational field, elements of which, as they develop and interact, recreate the step-by-step approach and entry into the forest from which the shepherd's playing can be heard. There are ten such elements in total. Four of them are contained in the initial melodic figure of the first measure:

- 1) the trichord figure $c^2-b^1-g^1$;
- 2) the stepwise movement over the minor triad ($b^1-g^1-e^1$);
- 3) the fifth e^1-b^1 ;
- 4) the fourth over a distance, shaped by the lowest and concluding pitches (e^1-a^1).

In the melodic figure of the second measure, two new elements appear:

- 5) the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh scale degree ($d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$);
- 6) the audible sequence $c^2-a^1-d^2-a^1$.

The phasal repetition of the initial melodic figure in the first three measures confirms that the echoes (over a distance) of the repeating core tone a^1 is the seventh element (7). The French horn line, by itself and in combination with the bassoon line, adds another three elements:

- 8) the minor second $c\#^1-d^1$;
- 9) the diminished-octave false relation $c\#^1-c^2$;
- 10) the just-audible sequence of two sixths (d^1-b^1 and $c\#^1-a^1$) at the end of the third measure.

The *first* phase of the approach (from the beginning to the first measure of reh. 3) can be described as the stage in which the structural integrity of the initial bassoon solo is gradually blurred. Its second appearance (bars 3-6 of reh. 1), unlike the first, does not contain the phasal repetition of the initial melodic figure. The third appearance (bar 1 of reh. 3) is compressed down to the concluding one and a half measures. In the lower textural layer, elements 4 (the fourth) and 8 (the minor second) blend into the morph of chromatically parallel fourths. Its descending and ascending movement, interrupted by pedal stops, emphasizes the improvisational nature of the musical development. The process of approaching frequently starts then stops at fermatas, searching for its way in the right direction.

The morph of the chromatically parallel fourths serves as the textural basis on which are layered both the fragments of the bassoon solo and the new melodic figures that grow out of its polymorphic elements. Especially indicative, in this sense, are the bassoon and piccolo clarinet lines in bars 1–3 of reh. 1. Using element **8** (the minor second), they transform it into a descending sequence based on element **1** (the trichord)). We can also classify the English horn ostinato in reh. 2 as another figure, changing the interval foundation of element **1** (here, major second + minor third). Wrapping up the first phase are the final one and a half bars of the introductory melody, accompanied by descending chromatic lines in the bass clarinets, polymorphically transforming element **8** (the minor second). These lines play an important role in the subsequent development, as do intervallic mutations of trichord figure.

The starting point of the *second* phase is underlined with an accelerated tempo (*più mosso*). The sequence of contrasting episodes symbolizes the entry into the forest grove. In the first episode (bars 2–6 after reh. 3), the chromatic fourths in the bassoons again go spiraling. With that in the background, the French horn continues rhythmic and melodic-melismatic transformations to the morph of element **1** (major second + minor third). The dynamic aspiration of the beginning episode lets us see it as a sort of predict to the music recreating the noises and voices of the forest's inhabitants (reh. 4 – bar 4 of reh. 6).

The sound-descriptive staticity of the second episode is based on the use of French horn harmonic pedals and trills in the clarinets and flutes. The atmosphere of vibrating silence they create is filled with orchestral voices that imitate the sounds of living nature. These include:

- the rhythmically irregular repetitions of the $d\#2$ in the oboe at reh. 4 (element **7**, the repeating tone);
- the triad figure with a flickering $e2-e\#2$ minor–major third scale degree in the oboe at reh. 5 (elements **2**, the triad, and **8**, the minor second);
- the “cooing” bass clarinet solo as a hybrid of three elements: **7** (the repeating tone), **10** (the reverse-melodic version of the sequence of two sixths), and **3** (the fifth).

Other textural lines are acoustically in the background, and play an enhancing role, thickening and expanding the musical fabric. Nevertheless, there are interesting details to be found in their intonational relief, which are important in terms of the form as a whole. For example, the flute line in bars 1-2 of reh. 5 is based primarily on elements **3** (the fifth) and **4** (the fourth). Its purpose is to expand the sound space by encompassing the second and third octaves. Elements of mirror-image symmetry are present in the construction of this line. The sounds before and after the pivotal tone $d\#^2$ at the start of bar 2 of reh. 5 relate to each other as rhythmically altered retrogrades (Introduction, reh. 5).

The piccolo clarinet line starting at reh. 4 is born out of melodically embellished, chromatically descending melodic movement (a morph of element **8**, the minor second), which is used at the start of the second phase in one of the bassoon lines. The piccolo clarinet transforms this movement into a melodic figure based on the compressed to a major third (minor second + minor third) and expanded to a triton (major second + major third) morphs of element **1** (the trichord). In the last repetition, the starting major second $e^2-f\#^2$ of the triton mutation is replaced by a minor second $e^2-e\#^2$. This is the composer's way of melodically preparing for the flickering major-minor third in the following oboe solo.

The contralto flute line at reh. 6 deserves special attention. As a morph of element **5** (the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh step), it mutates into the melodic figure, which can be heard as a foretelling of the French

horn solo at reh. 25 of “The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls.” Played in a relatively sparse textural environment, it is clearly audible. The French horn pedal in the second episode can be interpreted as an autonomous consonant component of the musical fabric (the E major second inversion at reh. 4). It transforms to a sharply dissonant structure responding adroitly to changes in the textural environment (at reh. 5). Layered on top of the major-seventh foundation $A\#-a$ (the morph of element 9, the diminished-octave false relation), there is a third line, the melodic minor second $f^{\flat}-e^{\flat}$ that constitutes yet another diminished-octave false relation with the flickering tertian tone of the oboe solo (Introduction, reh. 5).

The intermediary role played by the *third* phase (bars 5-10 after reh. 6) is emphasized by a change in texture. This series of compact three-tone or four-tone chords results from layering two narrow-range melodic ostinatos over the circular, spiraling line of chromatic-parallel fourths (used for the third time). One of those ostinatos (in the first flute) is the compressed morph of element 5 (here, the filling of the lower tetrachord of the natural minor without the adjacent natural seventh step). The distinguishing characteristic of the second ostinato, in the English horn, is an inner constructive repetition which brings the tones of the minor second $f^{\flat}-f\#\flat$ in turns (a morph of elements 7, repetition, and 8, the minor second). In terms of imagery, this fragment is similar to the beginning of *The Nightingale*: perhaps the movement of clouds, perhaps the rustling of treetops. From a gradually approaching point of view, the third phase can be interpreted as a brief rest stop in the glade, giving one time to cast a glance at the sky and the nature all around. The similarity of these landscape analogies stems from related approaches to composition. The intervallic sequences in the orchestral introduction to the opera group around a repeating fifth. The compact three-tone or four-tone chords of ballet are layered periodically with consonant D major/minor triads. Despite its brevity, the third phase is handed over for development. Its concluding four measures demonstrate clear signs of rhythmic slowing (duplets rather than triplets in the flutes) (Introduction, mm. 5–10 after reh. 6).

The *fourth* phase takes up the developmental thread that appears in the first episode of the second phase. The motion deeper into the forest at reh. 7 is based on an alternation between saturated and sparse textural fragments (representing the forest and the copse). Stravinsky recreates the tutti-solo dialogue, originating in baroque music, using the contrast between ten-line and three-line constructions. In the saturated (ten-line) constructions, there are eight pedals and two-tone ostinatos that temporally prolong the harmonic vertical, consisting of five degrees of the whole-tone scale from $f\#$ with the added tone $d\#$. The dissonant acoustic environment absorbs the oboe and piccolo clarinet voices. Their intonational profile is based on musical material which previously sounded in both episodes of the second phase. The oboe repeats, in condensed form, the morph of element 7 (the repeating tone). Again (for the third time) piccolo clarinet plays a morph of element 8 (the minor second). In the sparse (three-line) construction, Stravinsky uses two more elements from the second phase: initial segment of the English horn line at reh. 3 (element 1, the trichord figure) and first bar of the contralto flute line at reh. 6, foretelling the French horn solo at reh. 25 of “The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls.” The dialogue between the saturated and sparse constructions is in an inverse proportional relationship: the condensed repetitions in the former lead to expanded repetitions in the latter.

The second episode of the fourth phase (reh. 8) is constructively monolithic. Its underlying layer (one pedal and four two-tone ostinatos) absorbs the melodically individuated lines in the alto flute and piccolo clarinet. Within that underlying layer, the ostinato line

in the bassoons, a morph of element 6 (the sequence $c^2-a^1-d^2-a^1$) deserves special attention. The alternation of major third and major third ($d^1-bb-c\#^1-bb$) can be heard as a vital step in the melodic preparation for the ticking minor third – perfect fourth ostinato ($db^1-bb-eb^1-bb$), which is one of the main expressive means in “The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls.” The piccolo clarinet line includes a three-time repetition of the morph of element 8, the minor second (its fourth appearance). In the alto flute, the morph of element 5 (the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh step) repeatedly, in a rhythmically altered and constructively expanded form, initiates a sequence that extends into the initial episode of the *fifth* phase, which is crossing through the forest proper.

The beginning of the *fifth* phase (bar 1 after reh. 9) contains a new intonational element. The oboe solo can be seen as one additional morph (along with the chromatic-parallel fourths) of element 4. Its initial melodic figure, paradoxically, resembles trochaic syncope, an Italian Baroque musical mannerism, based on a descending jump from the downbeat to a syncopated note. Trochaic syncope would also be used in works from the 1920s and 1930s, markedly influenced by the stylistic features of Baroque era. In *The Rite of Spring*, its sounding continues in a melodic line primarily built on fourths. This line serves as a kind of constructive antipode, a horizontal projection of the chromatic-parallel fourths. Aside from the new morph of fourth, the musical fabric of the first episode contains its inverse imitation in the piccolo clarinet. Serving as a third element is a rhythmically changeable sequence (a morph of element 5, the filling of the lower tetrachord of the natural minor with the adjacent natural seventh step), which has its beginning at the end of the fourth phase.

The second episode of the fifth phase (reh. 10-11), a patch of forest which is difficult to cross, is marked by the highest level of textural density. Its psychologically enriched tone painted statics are grounded in the nine-measure pedal of the cellos and basses. The pitch foundation of that pedal is a most powerful dominant harmony, the major-minor seventh chord from *e*! Its relations with the ballet’s initial bassoon solo, marked by a predominating A minor, and also with the variable D major/minor in the third intermediary phase are obvious. They point in an unambiguous (though fairly veiled) manner to the classical functional-harmonic (T – S – D) foundation of the musical development. Looking ahead, the resolution of texturally and dissonantly complicated layering of the dominant pedal not at T (A minor), but rather at the A-flat minor of the concluding, sixth phase, can be seen as a special type of interrupted cadence. Its nonstandardness, increasing the intensity of formational energy which cannot find a natural way out, leads to the appearance, at the very end of the “Introduction,” of the main thematic elements from the following “The Augurs of Spring. Dances of the Young Girls.”

The textural lines that weave through the dominant pedal in the low strings play various roles. For instance, the ostinatos in the contrabassoon and French horns, inheriting the tradition of the flickering major-minor third in the oboe solo from the second episode of the second phase, try to use the minor second $g-g\#$ they create to put in doubt whether the third degree in the major-minor seventh accord is indeed major. The lines in the English horn, piccolo clarinet, and clarinet in A, reproducing morphs already heard, gradually drown in the growing volume of background, coloristic counterpoints. In the last measures of reh. 11, there are as many as 15 of them. So that the oboe horizontal morph of element 4 (the fourth), which is intonationally contoured and begins with trochaic syncope, can be heard in the thickly saturated sound texture thanks to its doubling by the piercing

timbre of the piccolo trumpet (Introduction, reh. 11). The *divisi* in the violas play an important role in shaping the overall character of the sound. Their dual-layer *glissandi sul C*, while playing harmonics based on their 2-8 overtones, can be interpreted as a new synthetic morph combining element 2 (in this case, stepwise movement along a major triad) and the characteristic modal detail of element 5 (in this case, the low Mixolydian seventh degree of natural major). In the sense of both construction and imagery, this morph directly follows the tradition that hearkens back to bar 14 of the “Introduction” to *Firebird*, and indirectly to the border between rehearsal marks 1 and 2 of the “Introduction” to *The Nightingale*. The idea that the imagined traveler is now inside the forest (inside the object) is emphasized by one more background counterpoint, which recreates the “cooing” bass clarinet solo from the landscape-imagery episode of the *second* phase of the approach.

The *sixth* and final phase of the approach heralds the moment the folk musician playing his horn comes into view. Stravinsky reproduces the original bassoon solo in a structurally condensed form transposed by a minor second down. The absence of any French horn counterpoint here speaks for itself: attention focuses exclusively on the source of the sound, and not on anything else (Introduction, mm. 1–5 of reh. 12).

The “Introduction” of the ballet can be considered a manifesto for a new, **object-descriptive creative method**, rejuvenating the linguistic norms of European music. Within that method, the thematic development peculiar to the classical and romantic traditions becomes only one individual case of polymorphic mutations of the musical fabric. New compositional techniques arise: figurative hints, intervallic foretellings, multilayer ostinato complexity (instead of chordal or harmonic condensation), structural analogues (instead of intonational similarity), textural and functional dialogicity, and the migration of elements between sections.

The dynamic profile of the shape in the “Introduction” to *The Rite of Spring*, based on alternating phases of expansion and contraction of the musical fabric, can be likened to the way a jellyfish swims. Jellyfish use cyclical changes to the shape of their bell-like bodies to move forward. When the bell contracts, water in front of the jellyfish is sucked inside, propelling it forward. As a rule, the expansion phase of the bell is longer in duration than the contraction phase. The jellyfish analogy more precisely describes the cycle of expansion and contraction than does Asafiyev’s definition of “form as the process of growth in the musical fabric:”

“It is difficult to describe this type of form, because here, the chief thing is motion, the unceasing filling, branching, and inflating or “contracting” of the fabric, and also its retrenchment, in the inflow and outflow of sounds (quantitatively, in terms of numbers actually obtained, and not only through the amplification or reduction in the power of the sound). As if it is breathing, the fabric fills with air and expands, then shrinks to one or two lines [...] The form of the introduction to *The Rite of Spring* is the **process of growth in the musical fabric** [my bold print. — V.G.]. This is achieved by the filling and branching described above ...” [Асафьев, 1977, с. 43–44].

Although in describing the process of shaping, the author applies the contrast between branching, inflating and contracting, the definition of the form as a “process of growth” includes only the first, “branching and inflating” phase.

Forms based on the alternation of phases of expansion and contraction can be seen as the textural implementation (or morphs) of the **jellyfish** morpheme. Underlying this morpheme are cyclical changes to the sound construction. The process is predicated on the growing role that textural, timbric, and dynamic elements of the musical fabric play in

shaping the form. The introductory sections of *Firebird*, *Petrushka*, and *The Rite of Spring* are brilliant examples of jellyfish morphs. Each of them is individually characteristic in terms of subject, genre, and stylistics. At the same time, in all three cases, the dynamic profile shapes a gradual growth in the texture. The area of the densest texture suddenly, with no connecting ties or transitions, contracts into the concluding section, which is based on the material heard at the very beginning. This section cannot be defined as a reprise in the simple three-part form. This is, in fact, the contraction phase. Its functional role comes down to concentrating energy for a new expansion. Resuming cycles of expansion and contraction are the most natural form for modeling the subconscious emotions which make up the foundations of the figurative world in Stravinsky's music. The morpheme of the jellyfish, its structural basis, and its specific textural incarnations can be described as the most vivid case of the Russian master's innovation in musical form shaping.

Conclusions. Stravinsky's **object-descriptive polymorphism** in the "Introduction" to *The Rite of Spring* is what Schoenberg did not want to hear, or was not able to hear in Stravinsky's music. He frequently laments the absence of thematic material, in Stravinsky, that would be capable of serving as a foundation for developing variation [Schoenberg's..., 2017]. These complaints point to Schoenberg's unfamiliarity with this unique solution to the perennial problem of the *Grundgestalt* of a musical work, a solution based on completely different artistic and aesthetic preconditions. I wish to point out that Stravinsky's object-descriptive polymorphism appears in *The Rite of Spring* a decade before the Austrian master's first dodecaphonic compositions. Today, nobody doubts that *The Rite of Spring*, as well as several other works by Stravinsky are superior—in terms of artistic mastery, influence on worldwide musical processes, and, finally, popularity among a large listening audience—to any work by Schoenberg or other composers of the past century. Stravinsky's artistic discoveries help us see them as a central, key phenomenon in 20th century music. We now must reconsider our overall picture of that century and its artistic achievements. The techno-centric and Teutono-centric fetters that, up to now, have hindered theoretical and historical musicology must be discarded. The Stravinsky's artistic legacy, reproduced every day in the auditory experience of the modern listener, must finally be granted the description, and appreciation, it deserves.

BIBLIOGRAPHY

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
2. Boulez, P. *Stocktaking from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon Press, 316 p.
3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. Москва : Наука, 1967. 223 с.
4. Гливинський В. В. Переосмислюючи Стравінського історично і теоретично // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 124. С. 133–150.
5. Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично — II // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 128. С. 142–160.
6. Гливинський В. В. Переосмислюючи Ігоря Стравінського історично і теоретично — III // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 133. С. 145–159.
7. Jarzębska A. *Stravinsky: His Thoughts and Music*. Berlin, Peter Lang, 2020. 387 p.
8. Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses. *Schoenberg in Words*. Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2017. 468 p.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1977). *Book of Stravinsky [Kniga o Stravinskom]*. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 279 p. [in Russian].
2. Vershinina, I. (1967). *Stravinsky's Early Ballets [Rannie balety Stravinskogo]*. Moscow: Nauka, 223 p. [in Russian].
3. Boulez, P. (1991). *Stocktaking from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon Press, 316 p. [in English]
4. Glivinsky, V. (2019). "Rethinking Stravinsky historically and theoretically [Pereosmysliuuchy Ihoria Stravinskoho istorychno i teoretychno]." In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Vol. 124. Kyiv, pp. 133–150 [in English].
5. Glivinsky, V. (2020). "Rethinking Igor Stravinsky historically and theoretically — II [Pere-osmysliuuchy Ihoria Stravinskoho istorychno i teoretychno — II]." In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Vol. 128. Kyiv, pp. 142–160 [in English].
6. Glivinsky, V. (2022). "Rethinking Igor Stravinsky historically and theoretically — III [Pere-osmysliuuchy Ihoria Stravinskoho istorychno i teoretychno — III]." In: *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Vol. 133. Kyiv, pp. 145–159 [in English].
7. Jarzębska, A. (2020). *Stravinsky: His Thoughts and Music*. Berlin, Peter Lang, 387 p. [in English].
8. Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses. (2017). *Schoenberg in Words*. Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 468 p. [in English].

ВАЛЕРІЙ ГЛИВИНСЬКИЙ

Гливинський Валерій — доктор мистецтвознавства, незалежний дослідник (Нью-Йорк, США).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-6402-0682>

val.glivinski@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270995>

СЛУХАЧ І ТВІР ЯК ДУАЛІСТИЧНА ОСНОВА МОРФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИКИ

Актуальність статті полягає у введенні до наукового обігу нового (морфологічного) типу аналізу музики, який дозволяє розглянути відносини музичного твору і слухача крізь призму взаємодії слухачької вибірковості та іманентної концептуальності музичного тексту.

Мета статті — охарактеризувати основні об'єкти музично-морфологічного аналізу, їхні властивості, засоби та форми взаємодії, продемонструвати на конкретному прикладі можливості музично-морфологічної аналітичної техніки.

Методологія дослідження заснована на новому, морфологічному типі аналізу, в основу якого покладена категоріальна пара «морфема — морф», запозичена із лінгвістичної морфології. У процесі аналізу музичного фрагменту (Вступ «Весни священної» Ігоря Стравінського) використані також елементи цілісного та стильового аналітичних типів.

Результати та висновки дослідження.

Морфологічний аналіз Вступу «Весни священної» І. Стравінського дозволяє виявити найбільш характерні риси об'єктно-зображального поліморфізму композитора. Початковий тритакт балету є поліморфним, тобто від початку містить в собі, як у ембріоні, все необхідне для подальшого розвитку. Вихідна точка Вступу «Весни священної» — мелодія фагота у високому регістрі, супроводжувана підголоском валторни, — утворює поліморфне інтонаційне поле, що відтворює образ лісу, з якого доливають звуки пастушого ріжка. У процесі розгортання форми цілого десять інтонаційних елементів, що утворюють це поле, мутують, вступають у взаємодію один з одним, породжуючи нові конструктивні різновиди. Виникають нові композиційні прийоми: фігуративні натяки, інтервальні попередження, поліостинатні ускладнення (замість акордово-гармонічних ущільнень), конструктивні аналогії (замість інтонаційної подібності), фактурно-функціональна діалогічність, міжсекційна елементна міграція.

Об'єктно-зображальний поліморфізм Стравінського оновлює мовні норми європейської музики. Властивий класико-романтичній традиції тематичний розвиток стає окремим випадком поліморфного мугування музичної тканини.

Ключові слова: творчість Ігоря Стравінського, морфологічний аналіз, «Весна священна», об'єктно-зображальний поліморфізм.

УДК 78.079(494)LucerneFestival:78.071.1(477)(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270997>

ВАРДАНЯН О. І.

Варданын Ольга Іванівна — кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>

olgavard2003@yahoo.com

© Варданын О. І., 2022

«УКРАЇНСЬКА ХВИЛЯ» У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ ШВЕЙЦАРІЇ

Розглянуто вплив війни на просування українського мистецтва у світі, специфіку музичного життя Швейцарії та деякі аспекти сприйняття української музики швейцарською аудиторією в контексті співвідношення мистецтва і політики у сучасному світі. Висвітлено засоби організації фестивалю класичної музики на прикладі одного з найповажніших європейських музичних форумів Lucerne Festival, в рамках якого відбуваються популяризація нової музики, відкриття персоналій, освітні проекти, розстановка акцентів у сфері культурної політики. Фестиваль класичної музики розглядається як багаторівневе явище, в якому взаємопов'язані культура, економіка та політика. Здійснено огляд заходів проекту швейцарського культурного об'єднання «CosmoKultur» «Im Spiegel», присвяченого творчості сучасних українських композиторів Валентина Сильвестрова, Вікторії Польової, Максима Шалигіна, Святослава Луньова та сучасного швейцарського композитора Альфонса Карла Цвікера. Виявлено проблемні зони у сприйнятті українського музичного мистецтва європейською аудиторією та запропоновано шляхи подолання проблеми. Проаналізовано ряд досліджень, зосереджених на проблемі старіння аудиторії концертів класичної музики з урахуванням теорії поколінь, ефекту когорти тощо. Узагальнено шляхи подолання окресленої проблеми, запропоновані бельгійсько-британським виконавцем та антрепренером Бренданом Яном Волшом. Серед запропонованих ним підходів до популяризації класичної музики, що відповідають природі нового покоління слухачів — поєднання задоволення, інтересу та особистого розвитку, створення спільнот однодумців, залучення засобів масової інформації, до яких має доступ відповідна вікова категорія, поєднання різних напрямів музичного мистецтва, візуалізація як допоміжний засіб розуміння музики, найвища якість мистецького продукту. Наголошено, що для популяризації українського музичного мистецтва за кордоном необхідний додатковий «переклад» смислів, закладених у творах українських композиторів — «вписування» у загальноєвропейський контекст, участь у цьому процесі не лише композиторів і виконавців, але й музикознавців.

Ключові слова: фестивальний рух у Швейцарії, культурна політика, Lucerne Festival, культурне об'єднання CosmoKultur, аудиторія класичної музики, український авангард.

Вступ. Війна — велика трагедія і велике випробування. Але саме під час війни чи не вперше українська культура отримала безпрецедентну можливість вийти за межі нашої держави. У знак солідарності з українським народом провідні виконавці та найкращі музичні колективи світу включають у свої програми твори українських композиторів минулого і сучасності. Важливу культурну місію виконують численні українські колективи, які останніми місяцями здійснили десятки гастрольних поїздок, відкриваючи закордонному слухачеві українське музичне мистецтво. Серед мільйонів тих, хто змушений був лишити свої домівки, у тимчасовій еміграції опинилися і представники творчих професій, діяльність яких формує культурне обличчя сучасної України, підживлюючи симпатії громадян інших держав до українського народу. Все це створює велику хвилю українського мистецтва у світі.

Особистий виконавський та слухацький досвід авторки статті у країні тимчасового перебування свідчить про те, що до початку повномасштабної фази війни українське музичне мистецтво було представлено за кордоном доволі скромно. Така ситуація з одного боку є закономірним наслідком імперської політики часів Російської імперії та СРСР, з іншого — фактичної відсутності державної програми з популяризації вітчизняного мистецтва за межами України¹.

Інтенсифікація культурної комунікації нашої держави з іншими країнами **актуалізує** необхідність розуміння механізмів устрою культурного життя у країнах Європи, США, інших країнах Заходу та Сходу. Вписування у загальносвітовий контекст є важливою умовою існування та зміцнення позицій українського творчого доробку у найближчому майбутньому.

Аналіз публікацій. В українському музикознавстві досі не сформувався напрям, який вивчає третю ланку тріади «композитор — виконавець — слухач»: особливості слухацького сприйняття, буття слухача у смисловому просторі музичного твору та концертної атмосфери, соціокультурні аспекти існування публіки. Натомість у західних країнах дослідження аудиторії є обов'язковою складовою сучасного культурного менеджменту, оскільки у світі ринкової економіки слухач є кінцевим споживачем мистецького продукту, без якого музична індустрія не зможе існувати. Саме він «голосує» за той чи інший твір, проєкт, купуючи або не купуючи квиток. Свідченням актуальності вказаної проблематики на Заході є наявність спеціальних організацій, що досліджують публіку (таких як французько-швейцарська L'Oeil du Public), та низки досліджень, серед яких особливої уваги заслуговують спільний труд трьох дослідників «Демоскопія² у концертному залі» [Dollase, Rüsenberg & Stollenwerk, 1986], а також статті Томаса Хаманна (Thomas Hamann) [Hamann, 2004, 2011]. Сприйняття української музики європейською аудиторією та проблема її популяризації у західних країнах мало досліджені в українському музикознавстві³.

¹ Чи не єдиною державною установою, місія якої полягає у зміцненні міжнародної та внутрішньої суб'єктності України через можливості культурної дипломатії, є нещодавно створений Український інститут: <https://ui.org.ua/>.

² Демоскопія (гр. demos — народ, skopeo — дивлюсь) — галузь прикладної політології, основним завданням якої є вивчення громадської думки з використанням методу опитування та її репрезентації як статистичної сукупності думок опитаних індивідів. Термін демоскопія запропонував у 1946 році американський соціолог С. Додд (S. Dodd). Упроваджений у широкий науковий обіг відомою німецькою професоркою Е. Ноель-Нойман (E. Noelle-Neumann), яка створила Інститут демоскопії в Алленсбахі (ФРН) [Dollase, 1986, p. 87].

³ Огляд одного з концертів проєкту «Im Spiegel», про який більш докладно йдеться нижче, зроблено у критичному нарисі Марини Гордієнко [Гордієнко].

Мета статті — висвітлити проблему сприйняття української музики швейцарською публікою та окреслити шляхи її подолання у контексті механізмів організації музичного життя у Швейцарії.

Методологічне підґрунтя. Дослідження спирається на загальнонаукові емпіричні (спостереження, опис) та теоретичні (узагальнення, порівняння) методи. Статистичний та соціологічний методи залучено для виявлення закономірностей у зміні вподобань європейської публіки протягом останніх років.

Результати дослідження. Ще до початку повномасштабної фази російсько-української війни швейцарським культурним об'єднанням «Cosmokultur» (Санкт-Галлен) був запланований проєкт «Im Spiegel»¹, присвячений ювілярам 2022 року — українському композитору Валентину Сильвестрову та швейцарському композитору Альфонсу Карлу Цвікеру (Alfons Karl Zwicker). Метою проєкту була презентація портрету швейцарського композитора українському слухачеві та, відповідно, українського — швейцарському. Але через війну плани змінились, і проєкт перетворився на парад сучасної української музики.

Був організований цикл, що складається з вісьмох концертів (по одному на місяць починаючи з травня), у рамках якого було представлено творчість Валентина Сильвестрова, Вікторії Польової, Святослава Луньова, Максима Шалигіна у виконанні кращих інструменталістів та вокалістів з України. Заключний концерт, присвячений творчості А. Цвікера за участі українського піаніста Антонія Баришевського через військові дії в Україні вирішено провести також у Санкт-Галлені.

Заходи проєкту відбуваються у двох локаціях — Санкт-Галленському Tonhalle та культурному центрі Lokremise. Цей культурний центр, розташований у приміщенні колишнього локомотивного депо, являє собою приклад того, як промислову споруду, що з часом втратила актуальність, не втративши при цьому історичної цінності, було перетворено на міждисциплінарну культурну платформу надрегіонального значення. Завдяки технологічній реконструкції у будівлі кільцевого локомотивного депо було створено дві театральні зони, зону мистецтва та перформансу і загальну зону із входною групою та рестораном.

На першому концерті циклу «Kitsch-Musik», що відбувся у травні, фортепіанні твори Вікторії Польової, Валентина Сильвестрова, Максима Шалигіна та Святослава Луньова прозвучали у виконанні Антонія Баришевського. Перед початком концерту слово було надано присутнім у залі Вікторії Польовій та Валентину Сильвестрову. Але чи вдався вербальний та музичний діалог зі швейцарською аудиторією? Відповідь на це запитання можна запозичити з рецензії швейцарського критика, який побував на іншому травневому концерті «Світло і тінь», в якому також було виконано твори В. Сильвестрова. За словами автора рецензії, «Два діалоги з епілогом» українського композитора у виконанні французької піаністки Елен Грімо (Hélène Grimaud) та оркестру Festival Strings Lucerne під орудою Даніеля Доддса (Daniel Dodds), «залишили дещо спантеличену аудиторію напризволяще» [Wüst].

Подібну реакцію поряд з безумовною емпатією неодноразово можна було помітити на численних благодійних концертах, що були організовані українськими виконавцями у різних містах Швейцарії. Левову частку програм цих концертів склали твори українських композиторів різних історичних періодів, про яких, як виявилось, місцева публіка, навіть професійні музиканти, нічого раніше не чули. Тож на часі — пошук шляхів подолання інформаційного вакууму, засобів донесення української

¹ Більше інформації про проєкт — за посиланням: <http://cosmokultur.com/>.

музичної спадщини до місцевої аудиторії. Варто зазначити, що певна консервативність відвідувачів концертів ускладнює таке завдання.

Німецький дослідник Томас Хамман у статті «Відвідування концертів класичної музики — питання віку чи покоління» [Hamann, 2011], порівнюючи статистичні дані про кількість відвідувачів концертів класичної та поп/рок/джаз музики у 1993–1994 та 2004–2005 роках, доходить висновку, що за цей час відбулася стрімка зміна музичних смаків, яку він пояснює когортним ефектом¹. На думку вченого, оскільки музичні смаки формуються приблизно до 25-річного віку і далі фактично залишаються незмінними, у разі відсутності відповідних контрзаходів у сфері культурної політики аудиторії класичної музики загрожує поступове вимирання.

Бельгійсько-британський віолончеліст, диригент, антрепренер та, як він називає себе, «бунтівник класичної музики» Брендан Ян Волш (Brendan Jan Walsh), спираючись на теорію поколінь, натомість пропонує чотирнадцять кроків, які можуть допомогти залучити покоління Y (так званих міленіалів)² до аудиторії класичної музики [Walsh]:

1. Незвичність місця розташування: організація концертів не лише у концертних залах, але й у приміщеннях бункеру, пивоварні тощо.
2. Поєднання задоволення, інтересу та особистого розвитку.
3. Формування умов для глобальної співпраці.
4. Висвітлення подій у засобах масової інформації, що знаходяться у полі зору відповідної вікової групи, аби швидше привернути її увагу.
5. Створення спільнот однодумців, яких би поєднували у тому числі музичні вподобання.
6. Трендовість класичної музики.
7. Незалежність музичної індустрії від великих корпорацій.
8. Неформальність концертної атмосфери.
9. Поєднання електронної та акустичної музики, 2D та 3D-анімації, що додає глибини сприйняттю.
10. Інвестиції у технології (такі, наприклад, як Live Music Animation Machine Стефана Маліновського (Stephen Malinowski) та Етьєна Абеліна (Etienne Abelin)).
11. Застосування візуальних зображень у якості додаткового засобу задля кращого розуміння складної музики, спроможного надати новий вимір музичному досвіду.
12. Поєднання класичних та некласичних («nonclassical») виконавців, композиторів, віджеїв та діджеїв.
13. Знання аудиторії: артисти та слухачі представляють одне і те саме молоде покоління, що мають багато спільного та шукають найновіші захоплюючі події в музиці.
14. Найвища якість мистецького продукту, що відповідає високим очікуванням слухачів.

¹Ефект когорти: діти, які народилися в тих самих культурних або історичних умовах, будуть демонструвати схожість мислення і поведінки, яку можна безпосередньо віднести до спільних культурно-історичних впливів. Наприклад, дослідження соціального розвитку підлітків дасть зовсім інші результати, якщо порівнювати підлітків, які зростали в 1940-х, 1960-х і 1980-х роках, через значні відмінності між цими періодами. [Cardwell, 1999, p. 49] (переклад з англійської мій. — О.В.).

² До покоління міленіалів, також відомого як покоління Y, зазвичай прийнято відносити людей, які народилися у період з 1981 по 1994–2000 роки.

Означені кроки, спрямовані на подолання кризової ситуації у світі класичної музики, певною мірою є узагальненням існуючого досвіду автора есе, який є організатором музичних заходів, побудованих за вказаними принципами¹.

Цікавим з точки зору окресленої проблематики є розгляд механізмів організації концертного життя у Швейцарії, де, за даними агенції «L'Oeil du Public»², що займається дослідженням публіки, на тлі загальносвітової тенденції до старіння відвідувачів концертів класичної музики, спостерігається більш широкий доступ аудиторії до класичної музики у порівнянні з сусідніми Францією та Німеччиною, що забезпечує їй більш привілейоване становище³.

Швейцарська Конфедерація — країна з розвинутою ринковою економікою, де щорічно відбувається чи не найбільша у світі кількість фестивалів — музичних, танцювальних, кінофестивалів тощо. Оскільки фестиваль є частиною дозвіллевої культури, важливою складовою європейських фестивалів є туристична спрямованість⁴. Фестивальні заходи приваблюють туристів, які приїжджають аби послухати конкретних виконавців або конкретні твори, наповнюючи місцеві бюджети. Таким чином, до культурної додається ще й комерційна складова, що певним чином впливає на вибір концертних програм та виконавців.

Особливе місце у музично-подієвому житті Швейцарії займає **Lucerne Festival**, який разом із Байройтським та Зальцбурзьким входить у трійку найповажніших європейських форумів класичної (академічної) музики. Започаткований у 1938 році відомим швейцарським диригентом Ернестом Ансерме (Ernest Ansermet), він відбувається щорічно у невеликому місті Люцерн з населенням у вісімдесят тисяч чоловік у Центральній Швейцарії. Фестивальні заходи відбуваються тричі на рік — навесні, влітку та восени. Найбільш насичений і розкішний за складом виконавців та програмою — Літній фестиваль. За традицією, усі заходи п'ятиденного літнього фестивалю проходять під певним девізом (Motto), який є віддзеркаленням того, що відбувається у навколишньому світі. Цього року девізом було обрано «Diversity» (англ. «різноманіття»). Ідея організаторів полягала у розширенні доступу до класичної музики усіх верств населення (як виконавців, так і слухачів): різного кольору шкіри, різної статі, орієнтації та віку.

Краса, створена поєднанням Люцернського (Фірвальдштетського) озера та оточуючих гір, завжди приваблювала митців. Як фестивальне місто Люцерн розглядали Ріхард Вагнер, який мешкав неподалік у Трібшені⁵, а пізніше і Ріхард Штраус. У 1930-і роки ідею створення фестивалю саме у Люцерні було підтримано сином Ріхарда Вагнера Зігфридом.

Для проведення гала-концерту відкриття 25 серпня 1938 року був організований спеціальний «елітний оркестр», до складу якого увійшли найкращі музиканти

¹ Одним із проєктів, реалізованих Б. Я. Волшом, є Classical Music Rave (<http://www.classicalmusicrave.com>), що поєднує у собі елементи великої танцювальної вечірки з відповідною атмосферою і класичну музику.

² Завдання цієї організації — допомогти зрозуміти та передбачити поведінку та тенденції аудиторії засобами спеціальних інструментів, які можуть бути адаптовані до конкретного дослідження.

³ Такі дані наведено у статті «Klassische Musik und alterndes Publikum: Mythos oder Realität?» [Lehembre M., Morf F., Walthert R].

⁴ Сфера туристичних послуг разом із фінансовими відіграє одну з провідних ролей у швейцарській економіці.

⁵ Зараз Трібшен (нім. *Tribschen*) — один із районів Люцерну.

епохі. Таким чином, найвищий рівень якості було покладено в основу традицій фестивалю. Так, у цьогорічному Літньому фестивалі взяли участь найвідоміші оркестри світу: Берлінський Філармонічний, Віденський Філармонічний, Лондонський Симфонічний, Філадельфійський, Королівський оркестр Консертгебау тощо. Постійними учасниками фестивалю є спеціально створені Люцернський симфонічний оркестр (LSO), яким останніми роками, після смерті Клаудіо Аббадо керує Рікардо Шайї (Riccardo Chailly) та Люцернський фестивальний сучасний оркестр (LFCO), призначений для виконання сучасної музики. Серед запрошених диригентів були Даніель Баренбойм (Daniel Barenboim), Яннік Незе-Сеген (Yannick Nézet-Séguin), Саймон Реттл (Simon Rattle), Філіпп Херревеге (Philippe Herreweghe). Серед солістів — Чечілія Бартолі (Cecilia Bartoli), Юджа Ванг (Yuja Wang), Лан Лан (Lang Lang), Анна-Софія Мутгер (Anne-Sophie Mutter), Андраш Шиф (András Schiff) та інші.

За роки існування Люцернський фестиваль набув значення культурної інституції, у межах якої відбувається багаторівневий творчий процес. На місці старого Kunst- und Kongresshaus-a, в якому власне й розпочиналося життя фестивалю, у 1998 році був побудований та урочисто відкритий новий Kultur- und Kongresszentrum Luzern (KKL). Він являє собою культурний простір із головним великим (на 1989 місць) та декількома меншими залами, виставковим простором, приміщеннями для конференцій та закладами громадського харчування. В антракті відвідувачі мають можливість насолодитися неймовірними краєвидами з тераси на даху комплексу.

Побудований за проектом французького архітектора Жана Нувеля, KKL став візитівкою Люцерна, взірцем технологічної модерної архітектури. Розташування у безпосередній близькості до вокзалу забезпечує ідеальний зв'язок із міжнародною мережею залізниць та аеропортами Цюріха, Базеля, Женеви, вирішуючи інфраструктурні питання. Великий зал відомий своєю акустикою та розмірами.

Організатори фестивалю постійно шукають баланс між досить консервативними вподобаннями публіки, мейнстрімом та радикальним мистецтвом, створюють засоби залучення нових верств слухачів. Так, у 1977 році з цією метою вперше було проведено «Концерт для людей похилого віку та інвалідів», а також концертний захід просто неба для молоді. З часом сформувалась традиція проведення безкоштовних заходів: «In den Strassen» («На вулицях міста») та сорокахвилинних концертів перед початком основної програми.

У рамках фестивалю виконуються як добре відомі зразки музичної класики, так і нові, іноді тільки написані твори. Виконання музики XX–XXI століть поступово сформувало окрему серію «Perspektiven», кожен проєкт якої був присвячений одному композитору: Янісу Ксенакісу, Карлхайнцу Штокхаузену, Дьордю Лігеті, П'єру Булезу. З 2021 року заходи осіннього фестивалю, цілком присвячені сучасній музиці, отримали назву Lucerne Festival Forward. Починаючи з 2004 року, Академія Люцернського фестивалю стверджується як навчальний заклад для підготовки спеціалістів з музики XX–XXI століть, який є унікальним у міжнародному масштабі.

У 1999 році тодішній художній директор фестивалю і теперішній інтендант Майкл Хефлігер (Michael Haefliger) розширює проєкти у сфері освіти, створюючи цикл «Дитячий куточок» та далі «Музику для майбутнього». Окремий напрямок — підтримка молодих виконавців. Саме у Люцерні відбувся старт виконавських кар'єр Анни-Софії Мутгер, Марії Жоао Піреш та інших. Ще два проєкти у рамках Люцернського фестивалю — лабораторія Young Performance, що розробляє формати для молодих слухачів, та Lucerne Festival Alumni — міжнародна мережа колишніх учасників Академії.

Маючи значення важливої культурної інституції, Люцернський фестиваль ніколи не залишався осторонь складних політичних подій. Власне, перші зіркові виконавці фестивалю у 1938 році приїхали у Люцерн зокрема й тому, що не могли або не хотіли через свої політичні погляди або походження виступати у Байройті та Зальцбурзі. Після кривавого придушення «Празької весни» Чеська філармонія стає першим оркестром зі Східного блоку, який отримує можливість виступити у Люцерні. У 2011 році організаторами фестивалю у відповідь на катастрофічний землетрус у Японії було організовано комплекс заходів, спрямованих на культурне відновлення регіонів, що постраждали від стихії.

Цього року на знак солідарності з Україною та заради миру Літній фестиваль відкрився додатковим концертом Youth Symphony Orchestra of Ukraine¹ під орудою української диригентки Оксани Линів та зі скрипалем Андрієм Мурзою у якості соліста. У концерті було виконано твори В. А. Моцарта (Симфонія до мажор KV 504), Бориса Лятошинського (Симфонічна поема «Гражина» ор. 58), Віталія Губаренка (Камерна симфонія № 1 для скрипки з оркестром ор. 14), Золтана Алмаші (Sinfonietta). Через напад Росії на Україну організаторами фестивалю були скасовані заплановані раніше концерти Валерія Гергієва, Деніса Мацуєва та Оркестру Маріїнського театру. Відміна виступів цих, а також цілої низки інших прокремлівських артистів стала частиною великої європейської дискусії щодо взаємовпливу культури і політики, необхідності дотримання моральних пріоритетів.

Зазвичай вже у березні, тобто за п'ять місяців до початку Літнього фестивалю, постійні відвідувачі отримують доволі об'ємний буклет із переліком заходів та стислими захоплюючими анотаціями до кожного концерту, розпочинається продаж квитків. Програма фестивальних заходів формується заздалегідь. Тому зміни у програмі майже неможливі. Проте цього року українська хвиля захопила фестивальний простір. Так, наприклад, по завершенню основної програми виступу Філадельфійського оркестру канадський диригент Яннік Незе-Сеген (Yannick Nézet-Séguin), який нині є музичним керівником цього оркестру, а також оркестру Метрополітен опера, нагадавши, що війна в Україні все ще триває, виконав «Молитву за Україну» («Prayer for Ukraine») В. Сильвестрова, зануривши слухачів в абсолютну тишу, яку ніхто не наважувався перервати аплодисментами.

Узагальнюючи принципи організації Люцернського фестивалю, виділимо основні:

- найвища якість — принцип, який від початку було покладено в основу традицій фестивалю;
- поєднання задоволення та інтересу до класичної музики;
- технологічність концертного простору;
- турбота про доступність різних верств населення, інтегрованість у туристичну інфраструктуру;
- баланс між консервативними вподобаннями та радикальним мистецтвом.
- інтеграція різних вікових груп;
- поєднання концертів із освітніми проєктами;
- віддзеркалення актуальних політичних подій.

¹ До складу YSOU, заснованого у 2016 році за ініціативи Оксани Линів, входять музиканти віком від дванадцяти до двадцяти двох років з Києва, Львова, Одеси, Харкова, Донецька та інших міст.

Як бачимо, наведені принципи у більшості перетинаються з порадами Б. Я. Волша та можуть стати базовими для реалізації культурної політики, спрямованої на подолання кризи класичної музики у ХХІ столітті.

Висновки та перспективи. Проаналізований досвід організації музично-подієвого життя у Швейцарії свідчить про його успішність. Наведені принципи можуть бути розглянуті і як основа державної культурної політики в Україні. Але так само вони можуть бути використані як засіб привернення уваги закордонного слухача до української музики.

Сьогодні українська музика, як і культура загалом, стала трендовою завдяки симпатіям мільйонів іноземців до українського народу, який відчайдушно виборює свободу й незалежність. Важливим завданням музичної спільноти є збереження й примноження зацікавленості закордонного слухача. Ця мета потребує також «перекладу» смислів, закладених у творах українських композиторів, утворення асоціативних зв'язків між українським та європейським мистецтвом, створення відповідного тезаурусу, «вписування» нової музики у зрозумілий йому культурний контекст. Виникає необхідність участі у цьому процесі не тільки композиторів, виконавців, але й музикознавців, які добре розуміють швейцарського (так само як і німецького, французького та будь-якого іншого іноземного) слухача, і зможуть наблизити його до досягнення досі невідомого мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Гордієнко М. Як звучить українська музика в Швейцарії: про відкриття фестивалю «Im Spiegel». URL: <https://theclaquers.com/posts/9068> (дата звернення 14.10.2022).
2. Політологія: сучасні терміни і поняття. Короткий навчальний словник-довідник для студентів ВНЗ I–IV рівнів акредитації / укладач В. М. Піча, наук. редакція Л. Д. Климанської, Я. Б. Турчин, Н. М. Хоми. Львів: Новий Світ –2000, 2015. 516 с.
3. Cardwell M. Dictionary of Psychology. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1999. 249 p.
4. Dollase R., Rösenberg M. & Stollenwerk H. J. Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott, 1986. 247 s.
5. Hamann T. K. Besuch von Konzerten klassischer Musik — eine Frage des Alters oder der Generation? *Musikpsychologie. Band. 21. Musikelektion zur Identitätsstiftung und Emotionsmodulation.* Göttingen, Hogrefe Verlag, 2011. s. 119–139. DOI: <https://doi.org/10.23668/psycharchives.2938> (дата звернення 16.10.2022).
6. Hamann T. K. Stirbt das Klassikpublikum innerhalb der nächsten Jahrzehnte sukzessive aus? Präsentation im Rahmen der 20. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie: Musikalisches Lernen in der Schule und anderswo. Paderborn, 03–05 September 2004.
7. Lehembre M., Morf F., Walthert R. Klassische Musik und alterndes Publikum: Mythos oder Realität? URL: <https://loeildupublic.com/de/klassische-musik-und-alterndes-publikum-mythos-oder-realitaet/> (дата звернення 15.10.2022).
8. Walsh B. J. Classical Music is Dead, Long Live Classical Music. URL: https://www.academia.edu/13702736/Classical_Music_is_Dead_Long_Live_Classical_Music (дата звернення: 12.10.2022).
9. Wüst L. “Licht & Schatten” Hélène Grimaud & Festival Strings Lucerne KKL Luzern, 25. Mai 2022, besucht von Léonard Wüst. URL: <https://innerschweizonline.ch/wordpress/licht->

schatten-helene-grimaud-festival-strings-lucerne-kkl-luzern-25-mai-2022-besucht-von-leonard-wuest/ (дата звернення: 10.10.2022).

REFERENCES

1. Hordiienko, M. Yak zvuchyt ukrainska muzyka v Shveitsarii: pro vidkryttia festyvaliu «Im Spiegel» [How Ukrainian music sounds in Switzerland: about the opening of the festival "Im Spiegel"]. URL: <https://theclaquers.com/posts/9068> (accessed: 14.10.2022) [in Ukrainian]
2. Picha, V. M. (2015). Politolohiia: suchasni termyni i poniattia. Korotkyi navchalnyi slovnyk-dovidnyk dlia studentiv VNZ I–IV rivniv akredytatsii [Political science: modern terms and perspectives. Short educational dictionary-reference for students of universities of I–IV accreditation levels] / eds.: L. D. Klymanska, Ya. B. Turchyn, N. M. Khoma. Lviv: Novyi Svit–2000, 516 p. [in Ukrainian].
3. Cardwell, M. (1999). Dictionary of Psychology. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 249 p. [in English]
4. Dollase, R., Rösenberg, M. & Stollenwerk, H. J. (1986). Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott. 247 p. [in German].
5. Hamann, T. K. Besuch von Konzerten klassischer Musik — eine Frage des Alters oder der Generation? *Musikpsychologie. Band. 21. Musikselektion zur Identitätsstiftung und Emotionsmodulation*. Göttingen, Hogrefe Verlag, 2011. s. 119–139. DOI: <https://doi.org/10.23668/psycharchives.2938> (accessed: 16.10.2022) [in German].
6. Hamann, T. K. (2004). Stirbt das Klassikpublikum innerhalb der nächsten Jahrzehnte sukzessive aus? Präsentation im Rahmen der 20. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie: Musikalisches Lernen in der Schule und anderswo. Paderborn, 03–05. September 2004 [in German].
7. Lehembre M., Morf F., Walthert R. Klassische Musik und alterndes Publikum: Mythos oder Realität? URL: <https://loeildupublic.com/de/klassische-musik-und-alterndes-publikum-mythos-oder-realitaet/> (accessed: 15.10.2022) [in German]
8. Walsh B. J. Classical Music is Dead, Long Live Classical Music. URL: https://www.academia.edu/13702736/Classical_Music_is_Dead_Long_Live_Classical_Music (accessed: 12.10.2022) [in English]
9. Wüst, L. “Licht & Schatten” Hélène Grimaud & Festival Strings Lucerne KKL Luzern, 25. Mai 2022, besucht von Léonard Wüst. URL: <https://innerschweizonline.ch/wordpress/licht-schatten-helene-grimaud-festival-strings-lucerne-kkl-luzern-25-mai-2022-besucht-von-leonard-wuest/> (accessed: 10.10.2022) ([in German].

OLGA VARDANYAN

Vardanyan, Olga — Candidate of Study of Art, Leading Accompanist at the Choral Conducting Chair at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>

olgavard2003@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270997>

“UKRAINIAN WAVE” IN THE CONTEXT OF MUSICAL LIFE IN MODERN SWITZERLAND

Relevance of the study. The struggle of the Ukrainian people for freedom and independence has caused a great international wave of sympathy and, at the same time, interest in Ukraine and its artistic heritage. Intensification of cultural communication with other countries actualizes the need to understand the mechanisms of cultural life in Europe, the USA, other countries of the West and East. The study of the audience of classical music concerts is important because the listener is the final consumer of the music product. Studying the mechanisms of organizing a large international festival on the example of Lucerne Festival is important and promising.

Main objectives of the study. To highlight the problem of perception of Ukrainian music by the Swiss public and to describe the ways to overcome it in the context of the mechanisms of organization of musical life in Switzerland.

Methodology. The research is based on general scientific empirical (observation, description) and theoretical (generalization, comparison) methods. Statistical and sociological methods are used to identify patterns in the change of preferences of the European public in recent years.

Results and conclusions. The research summarized the experience of foreign scientists in studying the problem of audience aging. Some theories such as the theory of generations and the cohort effect are highlighted. Approaches to attracting new generations to the audience of classical music concerts are generalized. Problem areas in the perception of Ukrainian art by the European audience are identified and ways to overcome the problem are proposed.

Prospects for further research. The actual lack of research on the third link of the triad "composer — performer — listener" and the relevance of the object promotes further research in this area. The special importance of the article is to focus on the foreign audience, the search for ways to "translate" the meanings underlying the Ukrainian artistic product.

Keywords: festival industry in Switzerland, cultural policy, Lucerne Festival, CosmoKultur Cultural Association, classical music audience, Ukrainian avant-garde.

УДК 78.071.1[Польова:780.616.432]:781(477)(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270999>

СТАРОДУБ І. В.

Стародуб Ірина Валеріївна — в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6224-6688>

irastar77@yahoo.com

© Стародуб І. В., 2022

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

Розглянуто головні ідентифікатори стилю Вікторії Польової, зокрема домінуюча фортепіанна складова, що транслює основні ідеї та сенси музичного світосприйняття композиторки у духовно-інструментальних жанрах її творчості. Висвітлено актуальні чинники особливого вивчення змістовності, закладеної у фортепіанних творах, написаних у стилі «сакральний мінімалізм». Виявлено основні риси виконавської інтерпретації таких творів, максимально наближеної до вірного розуміння авторського задуму. Виходячи з власного концертно-виконавського досвіду та навичок редакторської роботи над окремими композиціями у співпраці з їхньою авторкою, проаналізовано фортепіанні твори та фрагменти із солуючим фортепіано у симфонічних і камерних партитурах В. Польової. Доведено пряму залежність «влучання» у слухачські реакції-враження щодо філософсько-мистецьких повідомлень композиторки крізь призму і завдяки майстерності музикантів-виконавців. Підкреслено ключову роль піаніста у репетиційному процесі підготовки до концертного виконання твору. Обґрунтовано фундаментальне значення певних засобів музичної виразності, наявних у фортепіанних творах В. Польової, для досягнення цілі — афекту, як головної ідеї зосередження на потужних проявах естетичного впливу музики на слухача. Із широкого діапазону складових творчого методу композиторки виокремлено і зосереджено увагу на спеціальних технічних і художніх фортепіанних прийомах, що підсилюють ефектність звучання і виражають головну суть ідей мисткині. Підкреслено важливість донесення глибини думки автора музичного твору як вагомого інформативного ресурсу щодо сучасного стану та трансформації художнього пошуку сьогодні.

Ключові слова: фортепіанна творчість Вікторії Польової, сакральний мінімалізм, фортепіанні виконавські прийоми, змістовність музичного твору, музичне виконавство.

Вступ. Світовий музичний простір щільно заповнений аудіопродуктом різних стильових напрямів, різної якості — від старовинної до сучасної електронної музики. Поруч із існуючим аудіовізуальним контентом, який під час пандемії, а особливо після повномасштабного вторгнення росії та героїчного супротиву України вийшов на передній план, особливого змісту набуло живе музичне виконавство, що стало ексклюзивним і ще більш цінним. Учасники концертного дійства — композитор, автор постановки, режисер, конферансьє, обслуговуючий концертний майданчик персонал, звукорежисер, освітлювач і, звичайно, — виконавець та слухач — все рідше разом проживають подію звучання музичного твору в реальному часі.

За умов сучасних колізій, економічних чинників, дистанційного спілкування, роботи онлайн, світової діджиталізації ринку праці в цілому у теперішніх, надзвичайних умовах нашої країни відбуваються різкі зміни у діяльності українських митців. Діячі музичної культури відчули величезні трансформації, що призвели до прилаштування творчого процесу до екстрених умов, у яких відбувається зменшення звично виділеного часу для особистих, художніх та інтелектуальних пошуків. Прискорюються терміни створення і вдосконалення композицій, виконавських версій, змінюється в бік мобільності звичний темп обмірковування музичних ідей, збільшується кількість подій на день у інтернет-просторі, а для виконавця, який готується до концертного виступу — ущільнення графіку репетицій, скорочення кількості днів для підготовки твору, вибудови власної інтерпретації. Хвилюючі події, які сьогодні відбуваються у житті людей, викарбовуються в особистих переживаннях, змінюють психологічне ставлення до оточуючого, трансформують сучасні музичні реакції. Вільна творчість, поступовий і розмірений шлях знаходження музичних істин, мистецький пошук перейшли у режим напруги. З'явилася природна і актуальна потреба у вивільненні думок і емоцій, зануренні у власний внутрішній духовний світ.

Широкий діапазон духовних пошуків, закладений у кращих зразках світової музики, спонукає слухача до заглиблення у зміст музичних композицій. Особливої значущості набула у сьогоденні мистецтві тема сильних і глибоких вражень, яка, виходячи з власного виконавського досвіду, безпосередньо резонує з фортепіанною творчістю Вікторії Польової — талановитої української композиторки, відомої у світі як представниця так званого «сакрального мінімалізму», яка увійшла у дванадцятку найкращих композиторів України за версією компанії БіБіСі (BBC).

Актуальність та новизну публікації складає недостатня наукова дослідженість фортепіанного доробку Вікторії Польової. Відсутність аналітичних музикознавчих робіт наштовхує на вивчення цієї сфери творчості композиторки — зокрема, «Музики для фортепіано» (авторська назва), що являє собою затребуваний і популярний концертний репертуар. Обраний аспект дослідження знаходиться під кутом перехрещення інтересів музикознавства і культурології, дозволяючи виявити один із яскравих стильових проявів сучасного музичного мистецтва.

Аналіз публікацій. Серед наукових досліджень творчості Вікторії Польової проблемам камерного співу присвячені статті Ориси Баланко «Принципи втілення театральності у камерно-вокальному циклі В. Польової “Ехос”» [Баланко, 2011] та «“Undergraund birds” В. Польової на перехресті жанрових традицій» [Баланко, 2009]. Вивченню проблеми сучасної хорової музики приділила увагу Олександра Торба у статті «Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. Псалом 50 (51) Вікторії Польової» [Торба, 2010].

Матеріалами дослідження слугували авторські рукописи невиданих творів, надані композиторкою особисто в 2018–2022 роках авторці статті для виконання. Це партитура балету для фортепіано-соло і камерного оркестру «Дзеркало. Сні, або маленьке життя», збірка «Музика для фортепіано», що включає цикл «Null», «Serensonata», «Sonata quasi una fantasia»; цикл із 6 п'єс «Маргіналії», дитячий цикл «Веселі трав'яні зайчики», композиція «Сімург», твори для віолончелі та фортепіано «Етер» і «Танка». Більшість творів виконано нами під час участі у численних мистецьких заходах в Україні та за її межами, у авторських концертах Вікторії Польової. Здійснені також прем'єрні виконання і відеозапис балету «Дзеркало. Сні, або маленьке життя», аудіозаписи п'єс «Етер» і «Танка» для фортепіано і віолончелі. Довелося також

взяти участь у створенні виконавської редакції «Сонати в стилі однієї фантазії», робота над якою була завершена 20 лютого 2022 року.

Особисте дружнє спілкування, безпосередня творча співпраця з Вікторією Польовою, безперечно, сприяють максимальному втіленню композиторського задуму під час виконання її творів, уможлиблюють достовірність наукового дослідження.

Мета статті полягає у розкритті художніх сенсів-повідомлень композиторки, а також особливостей концертного виконання, ролі змістовного тлумачення фортепіанних творів Вікторії Польової.

Вперше в українському мистецтвознавстві виявлено головні стильові орієнтири фортепіанної творчості В. Польової, образно-емоційні, програмні пріоритети та головні чинники їх розуміння, розглянуто і проаналізовано більшість фортепіанного доробку композиторки.

Методологія дослідження спирається на *емпіричний метод* як використання досвіду численних виконань творів Вікторії Польової; *аналітичний метод*, що розкриває художні чинники та технічні аспекти осмислення змістовних шарів музики; *компаративний метод*, який дає можливість порівняння інтерпретаційних версій виконання наживо та, шляхом їх зіставлення у відео— та аудіозаписах, презентує сучасні виконавські тенденції; *джерелознавчий метод* роботи з архівними нотатками, афішами, публікаціями у пресі, із рукописами партитур, а також безпосереднього спілкування з композиторкою.

Результати дослідження.

Музика Вікторії Польової у концертному звучанні

Вікторія Польова сьогодні активно працює над створенням музики. Композиторка знаходиться в апогеї власного стилю. Переконливі художні меседжі української мисткині набувають у світі особливих звучань. Внутрішні, приховані тексти музичного матеріалу, духовні підтексти зчитуються між музичних рядків фактури, стають надзвичайно важливими і актуальними посланнями людству. Музика В. Польової у такий спосіб набуває медитативного і навіть лікувального ефекту, завойовує слухачку увагу, налаштовує на роздуми про самозбереження, самоспасіння, відбудовування духовного і фізичного станів людини. Це підтверджується авторкою на полях рукопису п'єси для віолончелі і фортепіано «Танка» (сторінка 1): «Вистоювання, вибудовування себе».

Під час концертного виконання відбувається енергетичний обмін між усіма учасниками музичного інтерпретаційного процесу. За словами Віктора Москаленка, «...відносимо до кола музичних інтерпретаторів не тільки музикантів-виконавців, але також музикознавців (істориків, теоретиків, критиків музики тощо), музичних режисерів, викладачів музики, музичних письменників і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з осягненням її виразово-смислового потенціалу» [Москаленко, 2013, с. 7]. Ці потоки енергії неможливо зафіксувати у системі фізичних одиниць, прорахувати, але вони є чи не найважливішими орієнтирами в системі координації звукових ефектів під час інтерпретації твору, емоційних відношень у концертній залі між виконавцем та слухачем.

Проявом таких «вдалих» інтелектуально-емоційних, артистичних, неординарних слухачьких вражень є відверті, яскраві, довгі оплески, позитивні вигукування після виконання і навпаки — абсолютна тиша в залі під час звучання музики. В ній виконавець відчуває повну свободу, демонструє виконавську волю, «маніпулює» слухачькою увагою. З місця виконавця на сцені тиша набуває особливого значення у розгортанні мистецького процесу, стає маркером умілого висловлювання думки, сві-

дчить про комунікацію зі слухачем, переконливе розкриття головної ідеї твору і глибоке бачення композиції під час виступу.

Тиша, як спеціальний прийом, часто використовувався у сучасній професійній музиці, а саме у фортепіанному доробку Джона Кейджа, Гіи Канчелі, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова, — у творах Вікторії Польової справляє на слухача свій художній ефект. «...Багато дослідників мінімалізму одним із перших його проявів називають знаменитий опус Джона Кейджа “4’33”», який подібно до “Чорного квадрата” К. Малевича, містить семантику маніфесту, певний додатковий зміст, можливо, ширший за вкладений у нього композитором: “4’33” — відправна точка абсолютної тиші, у надрах якої народжується нове музичне мислення» [Ліва, 2018, с. 10].

Тиша Вікторії Польової обов’язково повинна різнобічно досліджуватись піаністом, виважено вирішуватися у кожному конкретному випадку і мати не випадковий характер. Така якість фортепіанної майстерності потребує знання програми твору, внутрішнього бачення його цілісності, охоплення драматургії композиції, прорахування часу для пауз, встановлення оптимального темпоритму (знайденого внутрішнього биття дрібної пульсації у межах більш великої пульсації), влучного темпу, осягнення руху розгортання музичних фраз, виявленого напрямку розвитку музичної фактури, встановлення ледь відчутних мікрорухів (маятників) у статиці, навіть за відсутності змінення динаміки; зосередження на однаковому виконанні рівних ритмічних малюнків; «залізних нервів» для багаторазових повторювань однакових мотивів.

Вікторія Польова тяжіє до так званого сакрального (трансцендентного) мінімалізму. Тиша, як поступовий музичний процес, особистісний та позаособистісний ритуал, притаманний стилю мінімалізм в цілому, особливо очевидно транлює якість виконання, досконалість художніх переконань інтерпретатора, ерудицію виконавця, рішуче демонструє всі недоліки гри. Отже, тиша в рамках цього стилю — багаторівневий образ, окрема задача для виконавця-піаніста, і головне — складне завдання у досягненні справжнього афекту під час концертного виконання.

«Мінімалістичний принцип музичного розвитку демонструє полярну зміну творчого методу: тотальний контроль розуму поступається свідомому запереченню будь-якого раціонального контролю; домінанта особистості автора у процесі творення змінюється зведенням ролі творця майже нанівець, натомість увага концентрується на постмодерновому відчутті, ніби музика творить сама себе» [Ліва, 2018, с. 8]. Музика, що виникає сама по собі, безумовно, народжується в руках виконавця, у мінімалістичних фортепіанних нотах існує максимальне інтонаційне спрощення, візуальна прозорість і художнє «оживлення» такої фактури потребує активної інтерпретаторської участі.

Виконавські прийоми фортепіанної музики В. Польової

Досвід виконання композицій в стилі мінімалізму тренує вміння піаніста довго перебувати у зосередженому стані. Тривале за проміжком часу тихе і гучне звуковидобування розвиває здібність розраховувати фізичне і психологічне налаштування до одноманітних і специфічних *touche* на фортепіано, адже одноманітний стан піаністичного апарату в динаміці *piano* і *forte* часто призводить до затискання фізичного і як результат — художнього висловлювання. Сфера *piano* Вікторії Польової часто поєднана із прозорим тембровим звучанням роялю, вмінням використовуванням правої педалі, вирішеним взяттям лівої, умінням збалансувати гармонічну вертикаль до акустичних особливостей концертної зали. Ці засоби фортепіанної майстерності наближають до таких ефектів як ефект абсолютної тиші; ефект тиші, що приховує ядро і в майбутньому вибухне; ефект тиші, яка триватиме після закінчення концертного

дійства, залишаючи слухача у стані домислювання події, що відбулася (ефект трьох крапок). Тиша, яку створює піаніст у творах Вікторії Польової, плине, «гіпнотизує», налаштовує на максимальну зосередженість на художньому образі і підтексті, де кожен окремий слухач (досвідчений чи пересічний слухач-інтерпретатор) змальовує своє бачення під час концерту в єдиному інформативно-емоційному просторі.

Зрозуміло, що у плануванні вдалих фортепіанних звучань важливу роль відіграє вибір концертної локації, її акустичні властивості, розмір зали, якість і модель інструмента, наповненість зали, рівень технічної і психологічної підготовки виконавця, безкомпромісна впевнена гра, висока концентрація уваги, повний емоційний виклад, а також багато різних чинників — таких як продюсерська робота, якість реками, вдале анонсування-інтрига, цікаві тексти-коментарі музикознавця, що слугують поступовому налаштуванню слухача на особливу атмосферу концерту.

Сподівання і несподіванки під час виступу підсилюють враження. Будь-які зміни (звукові, видовищні) — характерні компоненти досягнення бажаного результату. Пошуки найкращих варіантів виконання тих чи інших епізодів твору у робочій атмосфері, на генеральних репетиціях в акустичній залі, яскраві, нові ідеї Вікторії Польової постійно оновлюються й удосконалюються під час спілкування з виконавцем, стають найбільш цікавими саме в локації запланованого концерту, адже архітектурні, інтер'єрні та акустичні дані зали диктують потреби збалансування звучання музики. Для кожного окремого виконання творів Вікторії Польової існують суттєво різні умови вибудовування інтерпретаційної концепції, які тісно пов'язані саме із специфікою локацій, особливо таких як церкви, сцени в індустріальних та урбаністичних будівлях або на їх території, сцени в атріумах та парках open air, великі та малі концертні майданчики мистецьких галерей. Специфічних корегувань зазнають концертні виконання у локаціях, підсилені технічними засобами.

Композиторські задуми і виконавське втілення

Європейська прем'єра балету «Дзеркало. Сни, або маленьке життя» («Spiegel. Träume, oder ein kleines Leben») для фортепіано з оркестром до ювілею композиторки відбулась 11 вересня 2022 року в Сент-Галлені (Швейцарія) за участі оркестру «Сінфоніета Санкт Галлен» (Sinfonietta Sankt Gallen), у відомому й улюбленому виконавцями залі «Tonhalle St. Gallen». Ця визначна подія — один із останніх авторських концертів Вікторії Польової. Балет «Дзеркало. Сни, або маленьке життя» налічує 15 п'єс, що складають цикл, у описі до якого авторкою зазначено: «Найтонша низка мотивів, через які виникає відчуття життя як прекрасного і трагічного сну. Метареальність простих див, де музика підноситься над логікою»¹. Фортепіано як сольний інструмент бере участь в номерах: №2 «Легке дихання», №4 «Етюд паріння (легкості)», №6 «Етюд ієрихонських сурм», №7 «Паломництво», №9 «Ходіння по водах», №10 «Острів щастя», №11 «Ода», №12 «Етер», №13 «Танка», №15 «Проповідь рибакам». Ерудована публіка, освічені слухачі, ознайомлені з програмою великого цілісного твору, аплодували серед частин циклу. Театральної виразності досягнуто у більшості номерів. Були задіяні такі потужні елементи, як сольні номери інструменталістів з місця оркестрантів (конкретно висвітлені на сцені); неочікувана поява вокалістки лише задля одного куплету в номері для голосу, віолончелі і фортепіано «Етер»; гра групи духових стоячи (у фрагменті номеру «Етюд ієрихонських сурм»,

¹Авторський опис у партитурі балету «Дзеркало. Сни, або маленьке життя». С. 3.

тт. 35–70) та виконання піаністом акордів *secco*, підсилених ударними інструментами, з безперервно зростаючою шкалою гучності (протягом усієї п'єси, тт. 1–70).

Особливо ефектно задуманий № 10 «Острів щастя» — центральна п'єса циклу. У фактуру фортепіано закладено довге розгортання мерехтливих мікротивів-зойків, що перебувають у статичному вигляді, нагадуючи «розглядання» інтервальних послідовностей. У процесі довгого очікування народження мелодії, нарешті, на кульмінації проходить лише один раз тема — уособлення щастя і здійснення бажання (тт. 84–90). Її миттєво перерізають повільні удари багатошарових акордів у декількох регістрах одразу (тт. 91–96), які можливо виконати лише у спосіб довгого взяття правої педалі. Під час звучання відкритих обертонів піаніст проводить руками *glissando* по струнах роялю, імітуючи звук розбитого дзеркала — головної ідеї твору «Дзеркало» (тт. 96–102). Тема-ідеал, рушійна катастрофічна кінцівка, голосне і містичне звучання фортепіано, фізичні дії піаніста під час виконання справили і звуковий, і візуальний ефекти. Зміст образу головним чином розкривається піаністом-виконавцем завдяки специфічній психологічній вибудові фактури, короткочасній кульмінації теми-ідеалу і сміливому методу — метафорі розбитого скла (*glissando* по струнах роялю).

Скандування 37 акордових кластерів-ударів (номер 11 «Ода», тт. 125–134) у найнижньому регістрі фортепіано піаніст у змозі виконати лише стоячи, водночас натискаючи праву педаль, — підсилено синхронними ударами в барабан (алюзія на військове вторгнення). Це ще більше вражає в оточенні контрастуючих «ідеалістичних» номерів. Граничне напруження, створюване повторюваними акордами *fortissimo* у субконтроктаві, триває досить довго і викликає бажання негайного закінчення втручання у природну течію музичної фактури, набуваючи змісту внутрішнього протесту сприйняття.

Серед фортепіанних прийомів, що електризують ауру концертної зали, часто використовують миттєві переключення образів, ефекти *subito* в динаміці, яскраві різновиди у штрихах. У фортепіанній творчості В. Польової улюбленими є полярні прийоми: «вологий» ефект *hall* і протилежний *secco* (з та без правої педалі), *legatissimo* — *staccatissimo* у штрихах. Особливо такі прийоми відчутні у мінімалістичній фактурі, коли один і той самий матеріал часто повторюється у поєднанні із миттєвою динамічною зміною. Насамперед йдеться про твори, які написані останнім часом і свідчать про новий період творчості композиторки — надскладні, віртуозні «Етюд легкості» та «Етюд виснаження» (2021). Вони увійшли до партитури балету «Дзеркало» як № 4 та № 6. Етюди свідчать про появу нової якості, до теперішнього часу не характерної для творчості Вікторії Польової — віртуозності, етюдності в сенсі технічної, піаністичної складності.

Швидкими п'єсами для фортепіано композиторка вважала лише «Теплий вітер» («Warm wind») із циклу «Маргіналії» та два етюди для фортепіано: «Етюд легкості» (у першій редакції «Етюд паріння»), «Етюд ієрихонських сурм» (у першій редакції «Етюд виснаження»). Раніше фортепіанна віртуозність з'являлася в епізоді «Сонати в стилі однієї фантазії», присвяченої Марії Юдіній (2011 рік написання) у тт. 97–118. Нова якість пов'язана з «містичною» моторикою, основна ідея якої полягає у перетворенні фізичного і надфізичного станів на духовну інстанцію (нагрівається, спалахує і перетворюється в чисту енергію). Швидкість трактується як образ, трансформується, переходить у понадшвидкість. Сценічний афект полягає у вимаганні від піаніста максимальних технічних витрат і закликає його до цього. Яскра-

вим прикладом такого «розкручування» є «Теплий вітер» — п'єса, у якій тремлюючі секунди рухаються у бік більш широких інтервалів. Варіанти розкладених мотивів розкручуються, нагадуючи танок дервіша. П'єса має пристрасний гарячий характер, фактура формується у швидкому темпі *perpetuo moto*, доводячи до вогняного стану (наскрізне крещендо в кінці). Мінімалістичні тремлюючі інтервали-символи перетворюються в іншу форму. Зрозуміло, що такі твори повинні виконуватися у максимально швидкому темпі, ритмічній рівності, динамічній гучності і силі. В оточенні статичних і тихих п'єс амплітуда останніх проявляється у максимальних градаціях звучання, що забезпечує суттєве посилення слухацьких вражень.

«Serene-sonata» для фортепіано (1999, присвячена Валентину Сильвестрову) закінчується повторюваними висхідними гаммами у верхньому регістрі на *pianissimo* (алюзія на змахи крил птаха), максимально стихаючи в динаміці. В останніх тактах п'єси тема виконується висхідними постукуваннями пальців по клавішах фортепіано, без натискання, і в такий спосіб «пише» повідомлення авторки у метареальному, уявному вигляді.

Важливим характерним прикладом глибокого і яскравого впливу на слухацьке сприйняття є дві п'єси фортепіанного циклу «Маргіналії» (кількість творів остаточно не визначена, початок написання — 2011 рік): «Ходіння по водах» і «Весела механіка». «Ходіння по водах» (присвячена Григорію Немировському) у 2021 році увійшла як №9 до балету «Дзеркало. Сні, або маленьке життя». Вона довго розгортається у статичних повторах мелодичного малюнку, який отримує супротив у природному напрямі руху вперед дрібних тривалостей, максимально збільшується у масі звуку з кожним повторенням (чотири *forte*, тт. 29–30), миттєво перерізається усіченою реплікою *pianissimo subito* (т. 31). Образ позалюдського переривання стану змальовується різким виконавським завершенням, що ферматою провисає в залі незавершеністю думки.

«Весела механіка» (присвячена Ірині Стародуб) — жвава, ритмічно пружна мініатюра, сповнена *subito* в динаміці і штрихах, будується на довільних повторах п'єси від початку до кінця (їхня кількість вирішується виконавцем самостійно). Ефект нескінченності, механічності набуває змісту приреченості плинності часу. У досконалому і однаковому виконанні повторів такий образ скерований на особливу увагу слухача.

Дитячий цикл «Веселі трав'яні зайчики» на вірші Михайла Воробйова (1995) став лабораторією становлення характерного композиторського методу написання творів, що наповнені внутрішніми текстами, текстами крізь фактуру для фортепіано і читця. Це — 15 різнохарактерних музичних мініатюр, у яких вірші декламуються піаністом під час виконання (вільно, за бажанням) — наче крізь фортепіанну фактуру. Читання, за поясненням композиторки, розуміється як «елемент піанізму»¹. Натхненне, щире і дещо театральне зображення циклу передбачає сміливе відтворення змістів дорослим музикантом, адже в нотному тексті не позначено суворих вимог до інтерпретації. Цикл відображає дитячі мрії, переживання і є прекрасним взірцем репертуару для дітей. Безпосередність, відсутність сталих виконавських догм закладено у самому виконанні дитячої музики дорослими, що забезпечує усміхненість, поновлює відчуття неочікуваності та здібність дивуватися. Вікторія Польова підкреслює: «Діти в нас приховані» [там само].

«Сімург» — одночастинний твір, який, за думкою композиторки, є ключем до розуміння сенсу творчості, має чітку програму і глибокий зміст (закладений поемою су-

¹ Тут і далі — коментарі В. Польової під час особистого спілкування з авторкою статті, 2022 рік.

фійського поета Фарид-ад-Дин Атгара «Бесіда птахів»). Головна ідея твору: Сімург — алегорія істинного знання, символ об'єднання творця і творіння. Сімург, подібно до Фенікса, себе спалює, перетворюється на пташеня, уособлюючи таким чином тріумф вічного життя, воскресіння і віри. Драматургія твору являє собою довгий шлях крізь образи рухів крил (тремолоючі октави в об'ємних опорах гармоній), через імітації шепотіння, «розпилення гарячих іскор» (алеаторичні інтонаційні, інтервальні комбінації) до головного завершального співу вогняного птаха Сімурга. Музичний матеріал транслює прихований внутрішній текст, що сягає корінням православної молитовної практики (у фактурі часткове акордове псалмодіювання, тт. 12–349). Спів птаха Сімурга (тт. 270–349) — кульмінація твору, зображена в динамічному позначенні *fortissimo*, різнобарвними складними форшлагами, мелодичними зойками, трелями у високих регістрах, раптовими і довільними *sforzando*, підсиленими відкритих обертонів за рахунок правої педалі роялю. Дії піаніста — вільні рухи пальців, рук, що імітують голосні рулади птаха, перетворюються на спонтанну, екзальтовану поведінку, слугують механізмом у досягненні потужного кульмінаційного ефекту. Закінчення твору — контрастне за образною сферою — одноманітне, особистісне скандування ноти *re* у ритмічній послідовності молитви «Господи, помилуй», що стихає нанівець (тт. 352–363). Для виконання твору «Сімург» композиторка вимагає участі «піаніста, котрий молиться» [там само].

До розуміння художніх образів та емоційних станів наближають слова Вікторії Польової на полях п'єси для віолончелі і фортепіано «Танка»: «Фортепіано — рівномірно, сильно, як у камінні висікаються письмена. Без емоцій. Робота як молитва. Велично і просто. Скрижалі, кам'яна молитва. Господній труд»¹.

Висновки і перспективи дослідження. Художній світ Вікторії Польової глибинний і безмежний. Виконавське розкриття філософсько-мистецьких ідей композиторки скероване на слухове, емоційне та інтелектуальне враження. Сильні реакції в акустичній залі — це, здебільшого, влучання в особистісні самопошуки усіх учасників творчого процесу і звичайно, слухачів — пересічних і досвідчених. Фактично — змушення зосередитися на духовному стані, метареальності в ім'я пошуку істини, найвищих ідеалів і спасіння. Робота піаніста, як ключового гравця в системі розгортання композиторського задуму — майстерне транслювання слухачеві повідомлень-сенсів закладеного змісту крізь особисто «прожиту» фактуру.

Спеціальні фортепіанні прийоми і звукозображальні ефекти — не прояв епатажу під час концертного виступу, не фортепіанні трюки, а враження, що досягаються шляхом об'ємного мистецького ствердження. Зіставлення антиподів з арсеналу музичної виразності у концертному виконанні (тиша — гучність, внутрішнє і зовнішнє, велике і мале, різнобарвне і одноманітне, статично-механічне і рухливо-людське) — складає фортепіанну довершеність у перспективі розуміння стилю та переконливості звучання музики Вікторії Польової.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланко О. Принципи втілення театральності у камерно-вокальному циклі В. Польової «Ехос». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 2011. С. 284–286.
2. Баланко О. «Underground birds» В. Польової на перехресті жанрових традицій. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 81. Київ, 2009. С. 250–253.
3. Ліва Н. В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. №3 (40). С. 6–16.

¹ Пояснення авторки у рукописі п'єси для віолончелі і фортепіано «Танка». С. 1.

4. Луніна А. Вікторія Польова: “Музыка — це мандрівка, той шлях, яким я йду...”. Музыка. 2014. № 3. С. 54–59.
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
6. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. №1. С. 121–131. Інтернет версія: cejsh.icm.edu.pl.
7. Полевая В. «Зеркало. Сны. Маленькая жизнь». Балет. Партитура. Київ, 2021. 86 с.
8. Полевая В. Музыка для фортепиано. Рукопись. Киев.
9. Полевая В. «Танка» для виолончели и фортепиано. Рукопись. Киев.
10. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. Псалом 50 (51) Вікторії Польової. Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 85. Київ, 2010. С. 357–377.
11. Юсипей Р. Вікторія Польова про світогляд, творчість, духовність. Музыка. 2018. № 2. С. 6–8.
12. 12 best Ukrainian composers of all time. *Classicalmusic*. Brought to you by BBC Music Magazine. Published: May 18, 2022. URL: <https://www.classical-music.com/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time/>.

REFERENCES

1. Balanko, O. Pryntsyvy vtilennia teatralnosti u kamerno-vokalnomu tsykli V. Polovoi "Ekhos". [The principles of theatricality in V. Poleva's chamber-vocal cycle "Echos"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 95: Problemy muzychnoi interpretatsii. Kyiv, 2011. pp. 284–286. [in Ukrainian].
2. Balanko, O. "Underground birds" V. Polovoi na perekhresti zhanrovykh tradytsii. [Victoria Poleva' at the crossroads of genre traditions]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 81. Kyiv, 2009. pp. 284–286. [in Ukrainian].
3. Liva, N. V. Muzychnyi minimalizm u konteksti zakhidnoieuropeiskoi metasvidomosti. [Musical minimalism in the context of Western European metaconsciousness]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2018. № 3 (40). pp. 6–16. [in Ukrainian].
4. Lunina, A. Viktoria Polova: "Muzyka — tse mandrivka, toi shliakh, yakym ya ydu...". [Viktoriia Poleva: "Music is a journey, the path I follow..."]. *Muzyka*. 2014. № 3. pp. 54–59.
5. Moskalenko, V. Lektsii z muzychnoi interpretatsii. [Lectures on musical interpretation]. *Navchalnyi posibnyk*. Kyiv, 2013. 134 p. [in Ukrainian].
6. Nikolai, H. Ukrainaska fortepianna muzyka yak fenomen kultury XX stolittia. [Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the 20th century]. *Ars inter Culturas*. 2010 №1. pp. 121–131. Online version: cejsh.icm.edu.pl. [in Ukrainian].
7. Polevaya, V. «Zerkalo. Sny. Malenkaya zhizn». ["Mirror, dreams, or a small life"]. *Balet. Partitura*. [Score]. Kiev, 2021. P. 86. [in Russian].
8. Polevaya, V. «Muzyka dlya fortepiانو». ["Music for the piano"]. *Rukopis*. [Manuscript]. Kiev. [in Russian].
9. Polevaya, V. «Tanka» dlya violoncheli i fortepiانو. [«Tanka» for the cello and piano]. *Rukopis*. [Manuscript]. Kiev. [in Russian].
10. Torba, O. Suchasna ukrainska khorova muzyka: styl i stylnist. Psalm 50 (51) Viktorii Polevoi. [Modern Ukrainian choral music: style and stylishness. Psalm 50 (51) by Victoria Poleva]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*. № 85. Kyiv, 2010. pp. 357–377. [in Ukrainian].
11. Yusypei, R. Viktoriia Poleva pro svitohliad, tvorchist, dukhovnist. [Victoria Poleva about worldview, creativity, spirituality]. *Muzyka*. 2018. № 2. pp. 6–8. [in Ukrainian].
12. 12 best Ukrainian composers of all time. *Classicalmusic*. Brought to you by BBC Music Magazine. Published: May 18, 2022. URL: <https://www.classical-music.com/composers/best-ukrainian-composers-of-all-time/> (accessed: 16.10.2022) [in English].

IRYNA STARODUB

Starodub, Iryna — Acting Associate Professor at the Piano Department No. 2 at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-6224-6688>

irastar77@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270999>

**PIANO MUSIC BY VIKTORIA POLEVA:
EXPERIENCE OF PERFORMING EMBODIMENT**

Relevance of the study. The main characteristic identifiers of Victoria Poleva's compositional style are considered, in particular, the dominant piano component of the musical worldview, which translates the main ideas and meanings in the spiritual and instrumental genres of oeuvre. The actual factors of the special study of the meaningfulness of the texture embedded in the piano within the style of "sacred minimalism" are highlighted. The main performance specifics of the works were found to be close to the correct understanding in the construction of the interpretive version. The piano work of the composer has not been scientifically studied, the lack of competent analytical works prompts the study "Music for the Piano" (author's name), which is a sought-after and popular repertoire. Scientific investigations of this matter will reveal one of the bright styles of modern musical art in the field of musicology and cultural studies. For the first time in home-bred art history, the main stylistic guidelines, image-emotional, programmatic priorities were identified, and the majority of piano musical material was examined and analyzed. The chosen aspect of the research is under the spotlight of modern, global, concert life.

The main objective of the study. The purpose of the article is to reveal the artistic meanings-messages of the composer, the peculiarities of their concert performance, the role of meaningful interpretation of piano reception.

The methodology. Empirical research method was used from the experience of numerous performances of Viktoria Poleva's works, the analytical method reveals the essence of the actual problem; the comparative method consists in comparing the interpretive versions of pianists' performance live, and by comparing them in video and audio recordings, it allows presenting modern performance trends; the source method in the form of archival notes, newspaper publications, posters, work with manuscript scores argues the basis of the outlined aspect; relying on citations during communication with the author brings the research result closer to reliability.

Results and conclusions. It has been proven that the author's philosophical and artistic messages hit the listener's reactions-impressions through her performing skills during live music performances. The top priority role of a pianist's training is emphasized. The importance of world performances of compositions that reflect the author's spiritual quest is explained in terms of restoring the man's balance and harmony in response to the today's cruel challenges. The author substantiates the means of musical expressiveness in the piano presentation, which serve to achieve the goal-affect, as the main idea of focusing on powerful manifestations of aesthetic impression. Attention is focused on special, technical and artistic piano techniques that enhance sound effects, and with the help of which the main essence of the composer's ideas is expressed. **Significance.** The piano music of V. Poleva is gaining widespread worldwide popularity, the score music is mostly in the state of manuscripts and needs publication, the topic of piano works is relevant for future scientific research.

Keywords: Victoria Poleva's piano works, sacred minimalism, meaningfulness, piano performing receptions, concert performers.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.4(450)Мартіні:781.42(075):[78.071.1(477)Березовський:783](045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271001>

ШУМІЛІНА О. А.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>
shumili2016@gmail.com
© Шуміліна О. А., 2022

ТЕОРІЯ ФУГИ ПАДРЕ МАРТІНІ У ПРОЄКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Досліджено основні положення другої частини теоретичного трактату «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з фугованого контрапункту») Дж. Б. Мартіні — відомого італійського композитора і педагога, вчителя М. Березовського. Зазначено, що «Нарис з фугованого контрапункту» Дж. Б. Мартіні, опублікований у Болоньї у 1775 році, було написано як навчальний посібник на допомогу молодим композиторам у створенні хорової музики, із поясненням специфічних особливостей фугованого контрапункту та принципів його компонування, а також прокоментованими взірцями хорових фуг різної кількості голосів — від двох до восьми, по мірі їхнього зростання. Виявлено вплив основних теоретичних положень трактату падре Мартіні на компонування фінальних фуг у деяких віднайдених духовних концертах М. Березовського, на підставі чого уточнено час написання трьох двохорних концертів, стосовно яких існувала думка, що вони були скомпоновані в ранній період творчості під впливом традицій партесного багатоголосся. У процесі аналізу основних положень трактату Дж. Б. Мартіні у їхній проєкції на особливості фінальних фуг у двохорних концертах М. Березовського основну увагу приділено дописам італійського педагога про тематизм фуги, методи контрапунктичної роботи з початковим матеріалом і способи утворення багатоголосся. Вказано на значення слухового сприйняття в атрибуції стилю двохорних концертів М. Березовського, які виявилися надзвичайно віддаленими від партесного багатоголосся, де цей виконавський склад мав надзвичайне поширення.

Ключові слова: теорія фуги Дж. Б. Мартіні, віднайдені духовні концерти М. Березовського, двохорність, фінальні фуги, слухове сприйняття.

Вступ. Теоретичні погляди на фугу болонського вчителя Максима Березовського, відомого італійського композитора і педагога Дж. Б. Мартіні викладено у трактаті «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» [Martini, 1775] («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з фугованого контрапункту», далі — «Нарис з фугованого контрапункту»). Цей трактат опубліковано 1775 року як другу частину монументальної праці з теорії контрапункту «Esemplare, ossia

Saggio fondamentale pratico di contrappunto», де першою частиною є трактат «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo» («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з контрапункту на cantus firmus», 1774). У ньому систематизовано принципи викладання фугованого контрапункту, із правилами написання фуги («Regole per comporre la fuga») та численними нотними прикладами, передусім великою кількістю ретельно підібраних фуг.

Усі ці матеріали призначалися композиторам-початківцям, були спрямовані на оволодіння навичками компонування хорової музики і складала сутність педагогічної системи падре Мартіні, за якою відбувалися заняття з учнями, у тому числі і з М. Березовським. Відтак, екстраполяція основних положень трактату італійського педагога на духовно-музичну спадщину М. Березовського дає підстави для виявлення групи хорових концертів, які мають фуги, написані під впливом теоретичних положень навчального методу падре Мартіні, що може стати аргументованою підставою датування таких творів та уточнення періодизації творчості українського митця.

Аналіз публікацій. У науковій літературі питання впливів основних положень трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні на техніку контрапунктичного письма у духовних концертах М. Березовського практично не порушувалося. Автори неодноразово вказували на факт навчання М. Березовського у Дж. Б. Мартіні, однак обмежувалися або загальною його констатацією на основі документальних джерел (М. Рицарева [Рыцарева, 1983], М. Юрченко [Юрченко, 1989] та ін.), або висвітленням одного з аспектів вказаної проблеми — наприклад, загального погляду на педагогічну діяльність Дж. Б. Мартіні (Ю. Каплієнко-Ілюк [Каплієнко-Ілюк, 2013]), аналізу основних положень трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні (І. Приходько [Приходько, 2018], А. Козубова [Козубова, 2022]), вивчення фуг у віднайденних духовних концертах М. Березовського поза зв'язком із теорією падре Мартіні (О. Шуміліна [Шумилина, 2010; Шуміліна, 2011b]) тощо. Слід констатувати, що останнім часом з'являються дослідження, дотичні до порушеної нами проблеми, зокрема, наукова стаття К. Діскіна «Концерт Максима Березовського “Не отвержи мене” у дзеркалі вчення про фуґу Йоганна Йозефа Фукса» [Діскін, 2022], що вказує на зростаючий дослідницький інтерес до методів навчання М. Березовського основам композиції та шляхів упровадження здобутих знань у творчий процес.

Мета статті — здійснити огляд основних положень добре знаного в Італії й маловідомого науковцям України трактату Дж. Б. Мартіні з теорії фугованого контрапункту крізь призму їхньої рецепції у духовних творах М. Березовського. Матеріалом аналізу стали три віднайдені двохорні концерти — «Внемлите, людие» (*ре мажор*), «Тебе Бога хвалим» (*соль мажор*) та «Вси язици» (*до мажор*) з київської рукописної збірки творів Б. Галуппі і М. Березовського¹, кожен з яких завершується хоровою фуґою. **Наукова новизна** полягає в уточненні питання стильової атрибуції двохорних концертів М. Березовського та визначенні часу їхнього написання на підставі виявлення в них впливу педагогічної методи Дж. Б. Мартіні.

Методологічне підґрунтя дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

Результати дослідження. Наявність у творчій спадщині М. Березовського двохорних концертів прийнято пов'язувати із впливами традицій партесного багато-

¹ ЦДАМЛМ України. Ф. 449. Од. зб. 907. Концерти № 16, 18, 26.

голосся, для якого цей склад був нормативним, а восьмиголосі твори — надзвичайно поширеними. Одним з перших на це вказав П. Воротніков, на думку якого двохорні концерти були створені «під впливом давнини», а їхня форма «нагадує нам старовинні твори, написані у цьому роді нашими доморощеними композиторами, литовськими регентами» [Воротніков, 1851, с. 112]. Так вважали і ми, і така позиція одержала відображення у наших публікаціях, де двохорні концерти М. Березовського на підставі наслідування формальних ознак восьмиголосих партесних концертів було віднесено до раннього етапу творчості, який тривав протягом першого петербурзького періоду [Шуміліна, 2011a]. Однак слухове сприйняття двохорних концертів М. Березовського, яке стало можливим завдяки нашій співпраці із камерним хором «Київ», надало підстави для спростування твердження про зв'язки цих творів зі стилістикою партесного багатоголосся. З'ясувалося, що внутрішня глибинна сутність цієї музики, яка приховується за зовнішніми ознаками, є принципово інакшою і має відчутний вплив ідей, властивих не бароковому, а класичному мисленню.

Пошуки джерела цих ідей і привели нас до теоретичних праць італійського вчителя М. Березовського Дж. Б. Мартіні.

«Нарис з фугованого контрапункту» Дж. Б. Мартіні було написано як навчальний посібник на допомогу молодим композиторам у створенні хорової музики [Козубова, 2022, с. 140]. У ньому пояснено специфічні особливості фугованого контрапункту та принципи його компонування, а також наведено і прокоментовано приклади хорових фуг різної кількості голосів — від двох до восьми, по мірі їхнього зростання. Тож восьмиголосі фуги є останньою, найвищою навчальною сходинкою процесу опанування композиторською майстерністю, до якої падре Мартіні доводив своїх учнів. «Інтерпретуючи восьмиголосі композиції як найвищий етап оволодіння фугованим контрапунктом, Мартіні приділяє йому значну увагу, розбираючи головні та особливі прийоми, які є важливими для майстерного компонування» [Козубова, 2022, с. 148]. Це означає, що свої восьмиголосі концерти із фінальними фугами М. Березовський написав не під впливом традицій партесного багатоголосся, а унаслідок засвоєння *повного курсу фугованого контрапункту* під керівництвом падре Мартіні, включаючи восьмиголосся як його завершальний і найскладніший етап.

Щоб довести правомірність висунутого припущення або спростувати його, ми звернулись до вивчення основних положень трактату Дж. Б. Мартіні, намагаючись виявити їхній вплив на компонування двохорних концертів М. Березовського. Особливу увагу було приділено дописам італійського педагога про тематизм, контрапунктну роботу з почаковим матеріалом і способи утворення багатоголосся.

Тематизм. У своєму трактаті про фугований контрапункт Дж. Б. Мартіні пише про *три типи* музичних тем, які можуть стати початковим матеріалом для компонування хорової фуги:

1) *Soggetto*, тобто власно тема;

2) *Attacco* (приєднання, прикріплення) — коротка тема (*Soggetto breve*);

3) *Andamento* (хід, рух, розвиток) — довга тема (*Soggetto lungo*, приклад 1)

[Martini, 1775, p. VIII].

Головною відмітною ознакою між ними, виходячи з пояснень падре Мартіні, є тривалість: «*Soggetto* зазвичай буває середньої довжини, не менше півтора такти і не більше трьох тактів у *Tempo Ordinario* (розмірі 4/4), тому що занадто довгий часто втомлює і замість *Soggetto* має називатися *Andamento*; однак він не має бути занадто

коротким, щоб його не потрібно було називати Attacco замість Soggetto» [Martini, 1775, р. VIII].

Приклад 1.

Дж. Б. Мартіні. Три види теми



Крім зовнішніх чинників, пов'язаних із загальною часовою тривалістю викладу і звучання, між трьома типами музичної теми фугованого контрапункту існують специфічні відмінності глибшого порядку, які Дж. Б. Мартіні пояснює на конкретних зразках. Із пояснень стає зрозумілим, що ці відмінності полягають:

- 1) в інтонаційних та структурних особливостях самої теми;
- 2) у методах роботи композитора із початковим матеріалом (темою) у процесі розгортання форми музичного твору (у даному випадку — фуґи).

Про тему-Attacco Дж. Б. Мартіні пише наступне: «Attacco — це коротка тема, не пов'язана з усіма законами, встановленими для фуґи, але вільна у такий спосіб, що голосам-респондентам дозволено починати відповідь з будь-якого щабля, на якому вони з'являтимуться, як буде зручно» [Martini, 1775, р. VIII–IX].

З цього допису та з наведених прикладів слідує, що тема-Attacco:

- 1) заснована на загальних формах руху, але при цьому має певну інтонаційну характерність, що дозволяє їй виділятися із загального багатоголосого контексту під час контрапунктичної обробки;

- 2) унаслідок своєї нетривалості такі теми не мають чіткого кадансового завершення і стають імпульсом для подальшого мелодичного руху, що виникає без будь-якої цезури;

- 3) у повторних проведеннях тема-Attacco може підлягати інтонаційним змінам, утворювати інші мелодичні рисунки, розвиватися і розчинятися у формах мелодичного руху, що насправді йде врозріз із законами, встановленими для фуґи.

Пояснення тему-Soggetto є найдетальнішим та, водночас, несистемним, тому ми вибираємо найважливіші положення: «Soggetto, на якому заснована і побудована фуґа, є частиною пропости, якій відповідають інші голоси <...> його мелодія не виходить за межі октави і робить початковий стрибок від основного тону (октави) до квінти або від квінти до основного тону (октави) і далі рухається із скромністю або живістю, як того вимагає стиль <...> [Soggetto] має бути ясним, природним, не занад-

то коротким, не занадто тривалим <...> фуга, призначена для співацьких голосів, потребує *Soggetto*, який відповідатиме їхнім регістрам» [Martini, 1775, р. XII–XV].

З наведених пояснень слідує, що особливості теми-*Soggetto* у розумінні Дж. Б. Мартіні полягають у наступному:

- 1) тема може бути однорідною або неоднорідною;
- 2) діапазон теми розгортається у межах октавного звукоряду основної тональності;
- 3) тема починається зі стрибка від тоніки (октави) до домінанти або від домінанти до тоніки (октави), який вимагає тональної відповіді, що показане на нотних прикладах і пояснюється далі, у дописах про ріспосту;
- 4) тема може рухатися «зі скромністю або живістю», що вказує на її ритмічну складову, а також на відсутність або наявність фази розгортання;
- 5) тема зазвичай не має чіткої каденції, яка би вказувала на її завершення;
- 6) в усіх наступних проведеннях тема перевикладається у початковому вигляді і не підлягає інтонаційним змінам.

Тема-Andamento у трактаті Дж. Б. Мартіні дістає наступного визначення: «*Andamento* — це послідовність (коло) нот, що складається зі звуків основної тональності та іноді зі звуків інших тональностей, пов'язаних з основною. Іноді вона складається з однієї частини, іноді — з двох), іноді два *Andamenti* об'єднуються разом» [Martini, 1775, р. IX].

З цього визначення та наданих прикладів слідує, що тема-*Andamento*:

- 1) зазвичай є неоднорідною, тобто має структуру ядро та його розгортання;
- 2) має чітку каденцію із ритмічним гальмуванням на передостанньому (доміnantовому) звуці;
- 3) має внутрішні відхилення у споріднені тональності;
- 4) може розділятися на дві теми-*Andamenti*, які викладаються одночасно у двох голосах, і тоді виникає подвійна фуга із сумісним експонуванням (*Doppel-Fuge* за Й. Маттезоном).

Якщо брати до уваги двохорні концерти М. Березовського, слід зазначити, що в трьох фінальних фугах цих концертів можна виявити *кожен із трьох типів теми*, на які вказує падре Мартіні.

Тема-Attacco наявна у фінальній фузі концерту «Внемлите, людие». Вона є короткою, однорідною та інтонаційно нейтральною і проводиться за принципом стретно-імітаційного вступу у парах голосів, унаслідок чого доволі складно встановити її межі. За мелодичними ознаками це фраза, що відповідає тексту «І заповіді Єго», в обсязі 2,5 тактів у розмірі *Alla breve* (2/2). У *Tempo Ordinario*, про який пише падре Мартіні, вона має вдвічі менший обсяг, тобто дорівнює 1,25 такту, як того вимагає тема-*Attacco*. Однак до вступу першої ріспости встигають прозвучати лише два початкові звука теми і вже у відповіді тема починає змінюватися у ділянці свого завершення, тож із теми-*Attacco* можна виділити незмінне ядро — музичну фразу із текстом «І заповіді» (приклад 2).

Хоч тема не має чіткого каденційного завершення (доволі складно навіть встановити її кордони), у кожному з голосів вона стає імпульсом для утворення подальшого мелодичного руху, який починається без будь-якої цезури. У процесі багаторазового викладу в голосах подвійного хору тема зазнає перетворення на мелодичні варіанти, зокрема унаслідок втрачання початкового звуку, варіювання інтонаційної основи та зміни напрямку руху окремих інтервалів. Перевага стрето-імітаційних проведенень сут-

тево зменшує значення протискладів, оскільки тема контрапунктує сама собі, і зумовлює практично повну відсутність інтермедій, оскільки вступи теми є фактично безперервними. У результаті відбувається скорочення загального обсягу фуґи, стиснення її форми, стирання чітких кордонів між окремими розділами.

Приклад 2.

М. Березовський. Концерт «Внемлите, людие», фінальна фуґа (початок)

Allegro
236 *non leg.*

іх, і за. по. ві. ді Є. го за. по. ві. ді Є. го взи. шут, і за. по. ві. ді Є. го взи. і за. по. ві. ді Є. го

Тема-Soggetto трапляється у фінальній фузі двохорного концерту «Всі язичи». Ясна і природна, вона є цілісним, інтонаційно виразним і завершеним мелодичним утворенням. Фактично це тема-пісня («Пойте Богу нашому, пойте», приклад 3), що починається мелодичним рухом від домінанти до тоніки (із тональною відповіддю в ріспості), має однорідну структуру і кадансове завершення. Тривалість її звучання у *Tempo Ordinario* дорівнює 2,25 тактам. Протягом усієї фуґи тема інтонаційно не змінюється і постійно проводиться або у початковому вигляді, або у варіанті тональної відповіді (останній нюанс теж оговорено у трактаті Дж. Б. Мартіні щодо теми-Soggetto).

Приклад 3.

М. Березовський. Концерт «Всі язичи», тема фінальної фуґи

Пой - те Бо - гу на - ше - му, пой - те

На *тему-Andamento* натрапляємо у двохорному концерті М. Березовського «Тебе Бога хвалим», який завершується двотемною фуґою із сумісною експозицією. Обидві її теми (приклад 4) є однорідними та, водночас, відрізняються інтонаційною багатоелементністю. Вони написані на різний текст («На Тя, Господи, уповахом», «Да не постыдимся во веки»), мають різний час вступу та одночасне завершення. Перша тема складається з трьох елементів — однотактового ядра, звуку якого сконцентровані у вузькооб'ємному діапазоні терції, його перетвореного перевикладення з інверсією мотивів та зміною їхнього висотного розташування, а також каденційного завершення з типовими мелодичними зворотами (висхідний стрибок від V до I щабля, затримання ввідного тону, розв'язання VII щабля в тоніку на сильному часі такту). Друга тема містить два елементи, з різноспрямованим рухом і різною мірою ри-

тмічної свободи. Контрапунктичне поєднання обох тем ґрунтується на принципі ритмічної компліментарності та перевазі протилежного руху голосів. У момент завершення виникає типова для контрапунктування двоголоса каденція із затриманням нони (I — II щаблі) та її розв'язанням у дециму (VII — II), що утворює домінантову гармонію із наступним розв'язанням у тоніку (приклад 4, тт. 3–4).

Приклад 4.

М. Березовський. Концерт «Тебе Бога хвалим», теми фінальної фуґи

Музична партитура для двох голосів (D1 та B1) у тональності F# (одна дієза) та ритмічному розмірі C (спільний такт). Текст пісненьки: «Да не пос-ты-дим - ся во ве ки, во ве - ки На Тя, Гос - по-ди, у - по - ва - хом, у - по - ва - хом».

Контрапунктична робота з початковим матеріалом. Про методи контрапунктичної роботи Дж. Б. Мартіні пише у розділі «Про завершення усієї фуґи». Цей розділ слідує після викладу інформації стосовно теми у пропості та ріспості, протискладу до теми та відомостей про різновиди фуґи. У ньому йдеться про те, якою має бути фуґа у цілому та якими є її найважливіші компоненти, обов'язкові для засвоєння молодими композиторами. «Оволодіваючи мистецтвом контрапункту, молодий композитор наслідує відомих майстрів, які до того, як почати писати фуґи, практикувалися у багатьох вправах: спочатку — у Soggetto, потім — у його обміні та модуляції, у написанні інтермедії, але передусім — у формуванні стрети» [Martini, 1775, р. XXXXI].

З дописів падре Мартіні дізнаємося про те, що в поняття обміну, модуляції, інтермедії і стрети він вкладає значення, наближене до сучасного тлумачення цих спеціальних термінів. Він радить навчитися:

- 1) писати утримані протисклади до теми для подальшого обміну між голосами у вертикально-рухомому контрапункті;
- 2) проводити тему із контрапунктами до неї у споріднених тональностях — у цьому полягає сутність модуляції;
- 3) писати інтермедійний матеріал між проведеннями теми;
- 4) формувати стрету на матеріалі теми.

Поради італійського педагога в аспекті втілення усіх вказаних у трактаті компонентів щодо контрапунктичної роботи із початковим матеріалом у найбільшій мірі втілено у фінальній фузі двохорного концерту «Всі язиці» М. Березовського. У цій фузі впорядковано процес імітаційного накопичення голосів, із прямим порядком вступу і поступовим приєднанням усіх партій подвійного хору, значно посилено роль утриманих протискладів, широко застосовано принцип обміну голосів у вертикально-рухомому контрапункті.

Велика за обсягом фуґа має чітко окреслені розділи, кожен з яких відзначається логічним розподілом матеріалу між партіями першого і другого хору. В експозиції фуґи (тт. 1–46), яка містить вісім проведень теми з тональною відповіддю, відбувається послідовне підключення голосів спочатку першого, а потім другого хору в напрямку від сопрано до баса (сопрано I — альт I — тенор I — бас I — сопрано II — альт II — тенор II — бас II, тт. 1–33). У проведеннях теми чергуються основна і домінантова тональності (до мажор — соль мажор). По мірі накопичення голосів до теми при-

єднуються шість утриманих протискладів, кожен з яких позначений інтонаційною індивідуальністю. Інтонаційна будова теми та кожного утриманого протискладу зберігається протягом усієї фуги. Експозицію завершує велика інтермедія (тт. 33–46), побудована на матеріалі четвертого протискладу.

Розвитковий розділ (тт. 47–83) містить чотири проведення теми в тональностях субдомінантової сфери, у тому числі мінорних (*ля мінор, мі мінор, фа мажор*), та дві інтермедії, засновані на матеріалі третього і четвертого протискладів (друга інтермедія переростає в домінантовий передікт до репризи). Послідовність вступу теми втрачає експозиційну врівноваженість і стає довільною (сопрано I — сопрано II — тенор I — альт I). Обмін голосів, переміщення теми та утриманих протискладів партіями подвійного хору утворює похідні варіанти шести— і семиголосих поліфонічних з'єднань у вертикально-рухомому контрапункті. У цьому процесі беруть активну участь партії першого і другого хору, створюючи єдиний хоровий масив. Диференціація звукової маси на першій і другій хори відбувається в інтермедійних побудовах.

У репризному розділі (тт. 84–125) повертається порядок вступу голосів, характерний для експозиції, і відновлюється тональний план експозиційних проведеннь теми. Особливістю репризи стають двоголосі стрети в парах суміжних голосів (сопрано I — альт I, тенор I — бас I, сопрано II — альт II, тенор II — бас II), в яких тема вступає з незмінною відстанню в один такт. Стретам контрапунктують утримані протисклади. Крім стретних проведеннь теми, реприза містить дві інтермедії, які виконують підсумкову функцію.

Способи утворення багатоголосся. Поради щодо утворення багатоголосся Дж. Б. Мартіні подає у практичній частині свого трактату, де наведено і пояснено приклади багатоголосих фуг, написаних на різну кількість голосів (від двох до восьми). Серед іншого, значну увагу приділено написанню восьмиголосих композицій, які, на думку падре Мартіні, є найвищим етапом в оволодінні фугованим контрапунктом. В аналізі чотирьох восьмиголосих зразків з творів Джакомо Антоніо Перті (Giacomo Antonio Perti), Паоло Агостіні (Paolo Agostini), Філіппо Бароні (Filippo Baroni) та Агостіно Стеффані (Agostino Steffani), вказано на прийоми, які мають особливе значення для майстерного компонування. У поясненнях до восьмиголосої фуги з мотету «Et ad te suspiratus» Дж. А. Перті, яка подається разом із двома першими частинами [Martini, 1775, p. 276–293], зазначено три з них:

- 1) дисонанси під лігою;
- 2) імітаційні зіставлення («змагання») двох хорів;
- 3) лінійний контрапункт.

Оволодіння цими фактурними прийомами, на думку падре Мартіні, є обов'язковим для молодого музиканта, який прагне опанувати мистецтво компонування і стати професійним капельмейстером.

На втілення вказаних у трактаті принципів утворення багатоголосся натрапляємо у фактурі двохорного концерту М. Березовського «Тебе Бога хвалим» (*соль мажор*). Як і в мотеті Дж. А. Перті, їх розосереджено по різних частинах концертного циклу, тож імітаційне зіставлення обох хорів і утворення дисонансів під лігою трапляється у початкових частинах (приклад 5), а ознаки лінійного контрапункту наявні у фінальній фузі.

Специфіка лінійного контрапункту фінальної фуги, яка вирізняється монументальністю та репрезентативністю загальної композиційної будови і змісту, пов'язана із наявними в ній парними (сумісними) проведеннями двох тем-Andamento (див. прик-

лад 4). В експозиційному розділі (тт. 1–20) унаслідок контрапунктування голосів утворюються вісім сумісних проведень (у тому числі стретних), у яких теми звучать по чергово в партіях першого і другого хору в комбінаціях «сопрано — бас» і «альт — тенор», а після них виникає ще одне додаткове проведення першої теми в партії першого тенора. У такий спосіб і перша, і друга теми викладаються в кожній партії подвійного хору (за винятком партій другого тенора і другого альтя, де двічі проводиться відповідно перша і друга теми, що пов'язане із теситурою співацьких голосів), а стретні проведення утворюють подвійні канони. Особливістю цього розділу є випереджаючий вступ обох тем, що зводить до мінімуму роль протискладів та інтермедій. Відсутність останніх компенсована процесами варіювання першої і другої тем (поки що тільки в каденційних зонах), що приводить до інтонаційних і структурних перетворень. Зміни трапляються вже під час викладення відповіді, а експозиція в цілому побудована на чергуванні точних і варійованих проведень.

Приклад 5.

М. Березовський. Концерт «Тебе Бога хвалим», перша частина, тт. 1–4

Зазначені процеси активізуються в розвитковому розділі фуґи (тт. 20–35), у якому обидві теми підлягають не тільки інтонаційному варіюванню, а й тонально-контрапунктичному розвитку. Темі проводяться в мінорних тональностях, а їх нові поліфонічні з'єднання утворюються за допомогою техніки складного контрапункту, а саме:

1) горизонтального зсуву голосів, зі зміною часового співвідношення між темами, унаслідок чого друга тема вступає раніше ніж перша на чверть (у трьох перших проведень розвитку розділу);

2) вертикальних перестановок у потрійному контрапункті октави (початкове і похідне з'єднання утворюють перша тема і двоголосий канон другої теми, див. четверте і п'яте проведення);

3) канонічної секвенції з багатоголосими пропостою і ріспостою (сьоме–десяте проведення).

Особливістю розвиткового розділу є множинність стретно-канонічних проведень другої теми в умовах випереджаючих вступів обох тем, що зводить до мінімуму роль контрапунктів-протискладів та інтермедійних побудов.

Функції репризного розділу (тт. 36–50) є значно ширшими, ніж традиційне узагальнення. Процеси інтонаційного варіювання і контрапунктичного перетворення, які тривали протягом двох попередніх розділів, знаходять у репризі своє продов-

ження. Так, дія процесів варіювання, що «руйнували» інтонаційну будову обох тем, була настільки суттєвою, що навіть у репризі темам не вдається відновити свій початковий інтонаційний вигляд. Точним є тільки одне проведення першої теми — четверте, в партії другого баса.

У репризних проведеннях відновлюється принцип диференціації на перший і другий хори, що вносить риси впорядкованості. Під впливом горизонтальних зсувів між першою і другою темами змінюється відстань вступу, і вони починаються одночасно. Двоголосий канон другої теми доповнюється подвійним канonom обох тем. Тональний план проведення також свідчить про те, що репризний розділ виконує ширші функції, ніж традиційне відновлення і утвердження основної тональності. Ознаки експозиційного викладення виявляються у чіткому відокремленні партій першого і другого хору, між якими розподіляються проведення обох тем.

Висновки і перспективи. Ознайомлення із положеннями трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні у сукупності із деякою іншою інформацією стосовно творчості М. Березовського, взятою з прижиттєвих документальних джерел, є підставою для спростування припущень про створення двохорних концертів у ранній період творчості та хибних тверджень щодо втілення в них ознак партесної стилістики. Концерти написано під впливом основних положень трактату Дж. Б. Мартіні й тому їх слід віднести до числа творів другого петербурзького періоду. Не зовсім нормативна як для української хорової музики доби класицизму кількість голосів вказує не на спрямованість мислення автора у бік традицій партесного багатоголосся, а на *найвищий рівень композиторської майстерності*, на оволодіння навичками фугованого контрапункту (передусім компонування фуги) в умовах багатохорного письма. Перспективи дослідження полягають у продовженні вивчення впливів основних положень теоретичного трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні на композиторську творчість М. Березовського в жанрі духовного концерту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–122.
2. Дискин К. В. Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса. *Современные проблемы музыкознания*. 2022. № 1. С. 105–135.
3. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Українська професійна музика в контексті міжкультурних зв'язків XVII–XVIII століть : монографія. Чернівці : ЧНУ ім. Юрія Федьковича, 2013. 280 с.
4. Козубова А. С. Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2022. 338 с.
5. Приходько И. М. Три вида темы в Esemplare Мартини и Прембулах Баха. *Opera musicologica*. 2018. № 1 (35). С. 51–71.
6. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.
7. Шумилина О. А. О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов). *Музичне мистецтво*. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 159–174.

8. Шуміліна О. А. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стиліова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 90–97.

9. Шуміліна О. А. Фуга в хорових концертах Максима Березовського (проблема західноєвропейської рецепції української музики). *Українське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 37. С. 261–275.

10. Юрченко М. Максим Березовський в Італії. *Українська музична спадщина* : Статті. Матеріали. Документи. Київ: Муз. Україна, 1989. Вип. 1. С. 67–79.

11. Martini G. B. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. XXXXVIII+328 p.

REFERENCES

1. Vorotnikov, P. (1851). Berezovskiy i Galuppi [Berezovsky and Galuppi]. In: *Biblioteka dlya chteniya. Zhurnal slovesnosti, nauk, hudozhestv, promyshlennosti, novostey i mod* [Library for reading. Journal of literature, sciences, arts, industry, news and fashion]. Issue 105. Sankt-Peterburg, pp. 109–115 [in Russian].

2. Diskin, K. V. (2022). Kontsert Maksima Berezovskogo «Ne otverzhi mene» v zerkale ucheniya o fuge Ioganna Yozefa Fuksa [Concert of Maxim Berezovsky “Do not reject me” in the mirror of the teachings of the fugue by Johann Josef Fuchs]. In: *Sovremennye problemy muzykovedeniya* [Modern problems of musicology]. Vol. 1. Moskva, pp. 105–135 [in Russian].

3. Kaplienko-Ilyuk. Yu. V. (2013). Ukrayins'ka profesiyna muzyka v konteksti mizhkul'turnykh zv'yazkiv XVII–XVIII stolit' [Ukrainian professional music in the context of intercultural relations of the 17th–18th centuries]. Chernivtsi: ChNU im. Yu. Fedkovycha. 280 p. [in Ukrainian].

4. Kozubova, A. S. (2022). *Teoriya i praktika fugi v tvorchestve Dzhovanni Battista Martini* [Theory and practice of fugue in the work of Giovanni Battista Martini]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Rostov State Rachmaninov Conservatory. Rostov-na-Donu, 338 p. [in Russian].

5. Prikhod'ko, I. M. (2018). Tri vida temy v Esemplare Martini i Preambulakh Bakha [Three types of themes in Martini's Esemplare and Bach's Preambles]. In: *Opera musicologica* [Opera musicalologica]. Vol. 1 (35). Sankt-Peterburg, pp. 51–71 [in Russian].

6. Rytsareva, M. (1983). Kompozitor M. S. Berezovskiy: Zhizn' I tvorchestvo [Composer M. S. Berezovsky: Life and work]. Leningrad: Muzyka. 144 p. [in Russian].

7. Shumilina, O. A. (2010). O stilevoy spetsifike dvukhkhornnykh fug M. Berezovskogo (na primere novonaydennykh kontsertov) [On the style specificity of M. Berezovsky's two-choir fugues (on the example of newly found concertos)]. In: *Muzychne mystetstvo* [Music art]. Issue. 10. Donets'k–Lviv, pp. 159–174 [in Russian].

8. Shumilina, O. A. (2011). Problema atrybutsiyi dukhovnykh tvoriv Maksyma Berezovs'koho ta yikh styl'ova evolyutsiya [The problem of attribution of Maksym Berezovsky's spiritual works and their stylistic evolution]. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho* [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 2 (11). Kyiv, pp. 90–97 [in Ukrainian].

9. Shumilina, O. A. (2011). Fuha v khorovykh kontsertakh Maksyma Berezovs'koho (problema zakhidnoyevropeys'koyi retseptsiyi ukrayins'koyi muzyky) [Fugue in the choral concerts of Maksym Berezovsky (the problem of Western European reception of Ukrainian music)]. In: *Ukrayins'ke muzykovedstvo* [Ukrainian musicology]. Issue 37. Kyiv, pp. 261–275 [in Ukrainian].

10. Yurchenko, M. (1989). Maksym Berezovs'kyv v Italivi [Maxim Berezovsky in Italy]. In: *Ukrayins'ka muzychna spadshchyna : Statti. Materialy. Dokumenty* [Ukrainian musical heritage: Articles. Materials. Documents]. Issue 1. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 67–79 [in Ukrainian].

11. Martini, G. B. (1775). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, XXXVIII + 328 p. [in Italian].

OLHA SHUMILINA

Shumilina, Olha — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

shumili2016@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271001>

PADRE MARTINI'S FUGUE THEORY IN THE PROJECTION ON MAKSYM BEREZOVSKY'S WORK

Relevance of the study. The theoretical views on the fugue of the famous Italian composer and teacher J. B. Martini are presented in the treatise "Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato" (1775). This treatise, well-known in Italy and little-known in Ukrainian scientific circles, systematizes the principles of teaching fugue counterpoint, which were the basis of Padre Martini's pedagogical system. The extrapolation of the main provisions of the treatise to the work of Maksym Berezovsky, who studied the basics of counterpoint with Padre Martini, gives grounds for identifying a group of choral concerts written under the influence of the Italian maestro's pedagogical method. This can become an argumentative basis for dating these works and clarifying the periodization of M. Berezovsky's work.

Main objective of the study is to review the main provisions of J. B. Martini's treatise on the theory of fugue counterpoint through the prism of their reception in the spiritual works of M. Berezovsky.

Methodology. The methodological basis consists of general scientific methods: study and generalization, abstraction and formalization, system analysis and synthesis.

The results and conclusions. The main provisions of the second part of the treatise on fugue counterpoint by J. B. Martini have been studied. It is indicated that the treatise was written as a study guide to help young composers in creating choral music, with an explanation of the specific features of fugue counterpoint and the principles of its composition, with annotated samples of choral fugues of different numbers of voices — from two to eight, as they grow. Spiritual concertos of M. Berezovsky, written under the influence of the main ideas of the fugue counterpoint theory of Padre Martini, were determined, and they turned out to be two choral concertos of the Ukrainian artist. The study of the theoretical provisions of the treatise took place in the projection on the peculiarities of the composition of the final fugues. The main attention was paid to the articles of the Italian teacher about the theme of the fugue, methods of contrapuntal work with the initial material and methods of polyphonic formation. The influence of the main theoretical provisions of Padre Martini's fugue counterpoint treatise on the composition of the final fugues in M. Berezovsky's two-choral concertos was revealed. The time of writing of these concertos has been clarified, the version regarding their appearance in the early period of creativity under the influence of the traditions of Partes polyphony has been refuted. The importance of auditory perception in the attribution of the style of M. Berezovsky's two-choral concertos is indicated, which turned out to be extremely distant from the party polyphony, where this performance composition was extremely widespread.

Keywords: the fugue theory of J. B. Martini, found spiritual concertos of M. Berezovsky, two-horns, final fugues, auditory perception.

УДК 782:004.8]:78.071.1(437.3)Срнка(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271004>

ЄФІМЕНКО А. Г.

Єфіменко Аделіна Геліївна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Україна), професор філософського факультету Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

musikwiss@gmx.de

© Єфіменко А. Г., 2022

ПЕРША ОПЕРА ПРО ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ: «СИНГУЛЯРНІСТЬ» МИРОСЛАВА СРНКА

Над дослідженням і практичним впровадженням у життя штучного інтелекту — ШІ (англ. — *Artificial Intelligence* — AI) — вчені працюють зі середини минулого століття. У 2021 році відзначаємо цілу серію ювілеїв цієї галузі досліджень, які демонструють 85-річну історію впливу штучного інтелекту на людей. Розглянуто різні історичні етапи дослідження штучного інтелекту. Проаналізовано першу оперу, створену у 2021 році на тему штучного інтелекту. Чеський композитор Мирослав Срнка в жанрі *Science-Fiction-Opera* (*A Space Opera for Yuong Voices* — за визначенням автора) демонструє рефлексію музиканта на проблему гіпотетичного майбутнього людства ери трансгуманізму. *Science-Fiction-Opera* «Сингулярність» розвивається як драма почуттів. Наче у «кривому дзеркалі» рефлектується досвід цифрової комунікації людей майбутнього — звукові еквіваленти штучних комп'ютерних голосів, дискретні, пропущені крізь цифрову обробку речитативи протагоністів (імітація віртуального спілкування примітивними меседжами) і, як результат, — комп'ютерна залежність, відчужені реакції, втрачена здатність безпосередньої комунікації, психічні розлади. Вплив на людей ШІ веде до втрати ідентичності й, кінець кінцем, — до вселенської катастрофи. Проблемний вузол твору піднімає етичне питання наслідків сканування мозку і злиття людей з нанороботами. Вокальна інновація опери представлена як синтез природних оперних голосів — бас, сопрано, тенор, мецо-сопрано (B, S, T, M) і їх електронних копій (eB, eS, eT, eM). Опера «Сингулярність» являє собою перший музично-театральний експеримент навколо проблематики взаємодії і злиття штучного інтелекту (ШІ) з емоційним інтелектом (ЕІ) у «зоні сингулярності». Від зародження театру міфи та релігійні ритуали завжди були темою мистецтва, відображали світобудову, легенди, культу і мрії про майбутнє соціуму. Опера «Сингулярність», очевидно, увійде в історію футурології як музично-театральний артефакт про глобальний світовий міф ХХІ століття.

Ключові слова: штучний інтелект (ШІ), емоційний інтелект (ЕІ), сингулярність, *Science-Fiction-Opera* Мирослава Срнка, людство ери трансгуманізму.

Вступ. Над дослідженням і практичним впровадженням у життя *штучного інтелекту* — ШІ (англ. — *Artificial Intelligence* — AI) вчені працюють із середини минулого століття. Мета перших розвідок — створення роботів, здатних мислити, розвиватися, допомагати людям вирішувати технічні проблеми. За 85 років (у 2021 році відзначаємо цілу серію ювілеїв цієї галузі досліджень) стає все більш очевидним факт неконтрольованих результатів дій штучного інтелекту та його впливу на людей.

На ситуацію роботизації повсякденного життя починають реагувати музиканти. У 2021 році, а саме, на 85-му році від першого дослідження *штучного інтелекту*, з'явилася перша опера, присвячена цій темі. Митці завжди були адептами природного емоційно-чуттєвого інтелекту. Молодий чеський композитор Мирослав Срнка (Miroslav Srnka) спробував замаскувати серйозність проблеми в опері-фарсі. Проте, крізь призму гри, митець застерігає від небезпеки серйозної проблеми майбутнього опанування ШІ мозком людини і експериментує з жанром *Science-Fiction-Opera*.

Аналіз публікацій. *Емоційний інтелект* (EI) — актуальний об'єкт не лише науки, а і техніки, активно вивчається зарубіжними та вітчизняними науковцями у сфері психології, соціології, педагогіки тощо. Свого часу видатний психолог Л. С. Виготський серед найважливіших питань психології виділив проблему єдності афекту та інтелекту. Не зайвим згадати й авторів різних концепцій EI — Г. Гарднера, С. Гейна, Р. Купера, І. Песталоцці, Х. Вайсбаха, І. Гербарта, Я. Коменського та інших. Розглядати їх концепції не входить у коло завдань цих розвідок, проте важливо наголосити, що з метою удосконалення *штучного інтелекту* дослідники не випадково звернули увагу на психологічні механізми функціонування EI як «вектору чуттєвого зміщення уваги раціональної частини свідомості» [Амплеєва, 2013, с. 41]. Як стверджує український психолог О. М. Амплеєва, «*емоційний інтелект* <...> це фоновий процес відносно потоку свідомості. Оцінюючи внесок емоційного інтелекту у ефективність цілісної діяльності, можна визначити його як прямо пропорційного здатності свідомості слідувати за потоком емоцій і почуттів та використовувати отримувану у такий спосіб образну, метафоричну і чуттєву інформацію» [там само, с. 42] (*курсив мій* — А.Є.). Саме цей вектор розвитку здатний наблизити ШІ до природного EI.

Процес асиміляції ШІ і EI, над яким *homo sapiens*, включаючи *homo creator*, розмірковує через вторгнення у всі сфери життя *nano sapiens* (NS), розпочався і вже здається незворотнім. Вчені усіх галузей науки, на всіх рівнях ставлять питання до Facebook, Google та інших мегакорпорацій, а також до лідерів розвинених країн, які включають ШІ до ключових національних пріоритетів, про сенс і кінцеву мету мільярдних витрат на науково-дослідні та дослідно-конструкторські роботи у галузі *штучного інтелекту*. «Що мотивує топові університети та передові стартапи вкладати найкращі «мізки» у дослідження *штучного інтелекту*»? [Карелов, 2020] — (*курсив мій* — А.Є.). Отже, **актуальність** дослідження проблематики, пов'язаної з ШІ у різних галузях науки і культури, очевидна, а актуальність статті зумовлена новизною інформації про першу оперу композитора Мирослава Срнки і лібретиста Тома Голлоуея (Thomas Holloway) «Сингулярність», присвячену проблематиці ШІ. У минулому столітті пророцтва «смерті автора» від Р. Барта і лінгвістів остаточно не виправдалися: на зміну одному типу авторів прийшли інші форми авторства. Але митці, що володіють даром передбачення, уловлюють евентуальний ризик трансмісії емоційного інтелекту зі штучним і пророкують кінець не лише автора, а, взагалі, ери митців і ери гуманізму.

Мета статті — проаналізувати смислові, музично-сценічні і музично-виразові акценти опери «Сингулярність» Мирослава Срнки на тлі хронології історичних етапів дослідження *штучного інтелекту*.

Слідами сучасних досліджень техносингулярності Н. Бустрьома, Вінсента С. Мюллера, С. В. Добролюбова, Г. Д. Снукса, А. Д. Панова, А. В. Коротаєва, Т. Модіса, С. Ю. Малкова **завданням** наступних розвідок став аналіз першого ори-

гінального композиторського експерименту в жанрі опери, що відтворює картину світу, опанованому ШІ.

Наукова новизна. Продемонстровано оригінальний музично-театральний відгук композитора і лібретиста на сучасні соціокультурні явища й процеси. Музично-сценічна драматургія опери «Сингулярність», аналіз конкретної оперної постановки з точки зору рефлексій митців на новітні наукові експерименти техносингулярності здійснюється вперше у вітчизняному і зарубіжному музикознавстві.

Практична значущість статті. Наведені відомості можуть бути використані при підготовці лекцій з проблем сучасного музично-театрального процесу.

Методологічне підґрунтя. У роботі комплексно використані історичний, компаративний і текстологічний підходи та методи для розкриття специфіки втілення позамузичних сучасних електронних технологій в жанрі опери.

Результати дослідження.

Історичні етапи дослідження штучного інтелекту. Перший етап розпочався з досліджень британського математика Алана Т'юринга у 1936 році. Теорія алгоритмів і «машина Т'юринга» підтвердили здатність «машин» здійснювати когнітивні процеси. Саме Т'юринг заклав основу того феномена, який сьогодні називаємо *штучним інтелектом*.

Протягом двадцяти років у серії досліджень і експериментів поступово був знайдений і означений сам термін *штучний інтелект* (ШІ, англ. — *Artificial Intelligence*). У 2021 році відзначаємо 65-річний ювілей його остаточної фіксації влітку 1956 року на конференції в Дартмутському коледжі штату Нью-Гемпшир — найстарішому університеті США. Вчені дійшли згоди, що всі функції людського інтелекту можуть бути змодельовані машинами. Вперше застосував цей термін програміст Джон Маккарті. А комп'ютерна програма «Logic Theorist», створена у 1956 році Алленом Ньюеллом, Гербертом А. Саймоном і Кліффом Шоу, після успішного розв'язання важливих для програмістів теорем, стала першою у світі ШІ-програмою (*Artificial Intelligence Program*)¹.

Наступний ювілей — 55-річчя від народження (1966) першого чат-бота. Його винахід належить німецько-американському вченому Йозефу Вайзенбауму. У ході експериментів Массачусетського Технологічного Інституту він створив комп'ютерну програму «ELIZA», яка мала здатність спілкуватися з людьми. Програма мала здатність створювати ілюзію *людини-співрозмовника* (психотерапевта, історика, вчителя, політика) і розвивати сценарій *моделювання* співрозмовників.

Пізніше на результати технічних розробок програмного забезпечення ШІ звернули увагу медики. За допомогою спеціальної комп'ютерної програми «MYCIN» у медичній практиці почала застосовуватися експертна система американського інформатика і біомедика Едварда Шортліффа зі Стенфордського університету, здатна діагностувати захворювання. Комп'ютерні програми розширили базу знань. Ширшого використання дістали програми для лікарів у підтримку діагностики і терапії.

Наступна ювілейна дата наближує до основної теми цієї статті — мистецької події, зокрема, опери. У 1986 році нова комп'ютерна програма «NETtalk» (*Artificial neural network*) вперше наділила роботів людським голосом і почала вчити ШІ говорити (з перспективою й співати). Відкриття належить Чарльзу Е. Розенбергу і Терен-

¹ «Logic Theorist» зазвичай вважається першою програмою ШІ, хоча програми *штучного інтелекту* Артура Семюеля і Крістофера Стрейча були розроблені раніше — у 1951 році, але ще не отримали достатнього розповсюдження і визнання.

су Дж. Сейновському (Медичний інститут Говарда Х'юза, Інститут біологічних досліджень Солка). Винайдена вченими система NETtalk сканувала тексти, підбирала фонетику згідно з контекстом і передавала їх у синтезатор мови. Здатність досягати вірної послідовності слів, формувати логічні речення було на той час сенсаційним відкриттям. Ранні комп'ютерні системи, що володіли ширшим колом знань і інформації, ще ніколи не намагалися відтворити якостей, подібних до людських. NETtalk — також перша з ранніх штучних нейронних мереж, які «всмоктують» гігантський набір інформації і на цій основі роблять власні висновки. За структурою та функціями вчені наділили ці машини здатністю не просто відтворювати людський «за образом і подобою» мозок, а і конкурувати з людьми.

Не дивно, що з 1996 року комп'ютерні ШІ, поки що під наглядом вчених, почали змагатися з людьми. 1996 рік — 25-річний ювілей перемоги ШІ над людським інтелектом, який підтвердився конкретними результатами вже у 1997 році: комп'ютер переміг чемпіонів світу з шахів. ШІ під іменем Deep Blue, виготовлений фірмою IBM, переміг на шаховому турнірі чемпіона світу Гаррі Каспарова.

2011 рік відзначимо як молодий 10-річний ювілей вторгнення ШІ у повсякденний побут. ШІ Watson як анімований екранний символ в американському телевізійному шоу переміг у вікторині гравців-людей. ШІ Watson також довів, що розуміє людську мову і може швидко відповідати на складні запитання. Відеокарти в комп'ютерах, смартфонах і планшетах дозволили звичайним споживачам отримувати доступ до різних ШІ-програм. Особливою популярністю скористалися голосові асистенти Siri від Apple, Cortana від Microsoft, Echo від Amazon — голосовий сервіс Alexa. Ці події стали не лише науковими сенсаціями, а й історичним досвідом інтервенції *штучного інтелекту* в людське життя.

Нарешті, останній наймолодший 5-річний ювілей (2016) відзначила компанія Ілона Маска Neuralink (паралельно з компаніями OpenAI Ілона Маска і Сэма Альтмана). Neuralink працює зараз над практичним застосуванням нейроінтерфейсів мозок-машин і після вдалих експериментів з тваринами планує наступного року розпочати процес вживлення нейрочипів у людський мозок. Розробка компанією Neuralink нейрочипів з метою їх імплантації в мозок призначалася для хворих людей як перспективна технологія для медичного використання і лікування тяжких захворювань. Водночас етичне питання сингулярності людини з ШІ залишається відкритим. Невипадково одна з компаній, започаткована І. Маском (OpenAI) зайнялася дослідженням *штучного інтелекту* з метою розвитку відкритого, дружнього nano sapiens (NS). Ілон Маск став лауреатом Edison Achievement Award і пізніше нагороджений премією Акселя Спрінгера за інновації в галузі досліджень ШІ. Проте у 2021 році, отримавши дозвіл на проведення дослідів Neuralink на людях, розцінює перспективи розвитку ШІ як найбільшу загрозу екзистенції людства.

Вчені, політики, бізнесмени надалі апробують все більш складні машини, що відкривають доступ до автоматичного керування автомобілем, медичного обслуговування, вільного спілкування з комп'ютерними співрозмовниками. ШІ непомітно увійшов у нашу повсякденність. На всіх лініях Hotlines nano sapiens записує нас на прийом до лікаря, перукаря, надає поради від банківського, туристичного, гастрономічного сервісу, поширює актуальні медіа-новини.

На порядку денному поки що стоїть питання про забезпечення надійного керування людини *штучним інтелектом* і виключення небезпеки маніпуляцій. Але чи можуть вчені гарантувати цю безпеку людству майбутнього? Швидкими темпами

досліджується спосіб мислення ШІ, програмісти захоплені відкриттям здатності різних комп'ютерних систем навчатися, розвиватися, пояснювати людям свої рішення. Абсурд такого вектору досліджень провокує запитання: Quo Vadis? Пріоритет *штучного інтелекту* в усіх сферах життя очевидний. Але небезпека росте і торкається не лише можливих маніпуляцій, а і наближення ситуації звільнення ШІ від людини. Напрямок останніх досліджень вчених у сфері координації ШІ з ЕІ (емоційним інтелектом) на прикладі функціонування соціальних мереж свідчить про глобальний експеримент із соціумом ери трансгуманізму. Правомірне питання до апологетів технологічного прогресу ШІ: чи передбачені наслідки векторів сингулярності ШІ з ЕІ у творчості митців майбутнього? Першими, хто насмівся підняти це питання у музичному мистецтві, стали композитори.

Опера «Сингулярність» Мирослава Срка і Тома Голловея.

У 2021 році на тему *штучного інтелекту*, точніше синтезу ШІ з ЕІ на замовлення Оперної студії *Bayerische Staatsoper* створена опера «Сингулярність». Чеський композитор Мирослав Срка у жанрі *Science-Fiction-Opera* — за визначенням автора *A Space Opera for Yuong Voises* — продемонстрував слідом за вченими, літераторами, кіномитцями рефлексію музиканта на проблему ШІ — «чорної діри» техносингулярності, вписавши таким чином свій твір у галузь технічної футурології. Опера «Сингулярність» — перша музично-театральна рефлексія глобального світового міфу ХХІ століття.

Очевидно, що композитор разом зі своїм лібретистом, австралійським драматургом Томом Голловеєм, не вперше цікавляться проблемами сингулярності. Про це свідчить свідоме використання у титульній назві опери і в тексті лібрето фахових термінів футурології, комп'ютерної лексики тощо. Серед них — *Space, Weltraum, Cyberspace, Cyberraum, Singularity, Cyberwesen, Deinstalation, Chip, Netzwerke*, включених у науковий обіг з середини ХХ століття¹. Майбутнє сингулярності як результат біологічної трансформації людини через симбіоз з інтерфейсами мозку-комп'ютера — ще раніше стало популярною темою літератури і кіномистецтва. Зокрема, у літературних творах сингулярність — не лише сюжетний мотив, а й центральна колізія романів Вільяма Гібсона (William Ford Gibson), Чарльза Стросса (Charles Stross), Грега Ігана (Greg Egan), Девіда Бріна (David Brin), Ієна Бенкса (Iain Banks), Ніла Стівенсона (Neal Stephenson), Брюса Стерлінга (Bruce Sterling) та ін. Літературні піонери *Singularity* — романи Вернора Вінджа (Vernor Vinge) «Полум'я над безоднею», «Глибина в небі» і романи Вільяма Гібсона «Метаморфози вищого інтелекту», «Я не маю рота, але мушу кричати», створені у 90-х роках ХХ століття. У цих романах світом правлять надінтелекти, що ведуть цивілізацію до загибелі. До актуальних спроб обґрунтувати відповідь на «вічне» питання — у чому сенс нашого існування у часи ШІ — належить книга «Nano Sapiens, або Мовчання небес» Радимила Ікеїна (псевдонім сучасного футуролога Володимира Кашинця) [Ікеїн, 2005], що стала бестселером. У кіномистецтві тема сингулярності також огорнута негативними конотаціями: люди інтелектуально деградують, комп'ютерні надінтелекти їх переслідують і знищують. Але ініціюють катастрофу не Nano Sapiens, а Homo sapiens. Вірно підмітив вчений-футуролог, соціолог С. В. Добролюбов: «Жодні технологічні сингулярності самі по собі не змінюють ані природи суспільства, ані місця людини в ньому. Сингулярність соціальної еволюції можлива, але це буде саме соціальна, а не

¹ Термін *сингулярність* увів у науковий обіг угорсько-американський вчений Джон фон Нейман (John von Neumann)

технологічна сингулярність, тобто вона буде зумовлена не технологічними змінами, якими б вражаючими вони не були, а їхньою органічною пов'язаністю з природою соціального» [Добролюбов, 2016, с. 251]. Отже і опера «Сингулярність», що торкнулася глобальної проблеми сучасності (трансгуманізм, кібер-простір, нано-роботи), маніфестувала соціальну місію мистецтва у прогнозах майбутнього. Жанровий експеримент *Science-Fiction-Опера* насправді виявився експериментом соціальним. Адже у базисних формулюваннях терміну *сингулярність* (від лат. *singularis* — єдиний) у загальнодоступних онлайн-енциклопедіях увагу привертає акцент не лише на якості *єдності*, а й на *самотності*, *одиночності* — суб'єкта, сутності, події, явища; а техносингулярність конкретизується як: «гіпотетичне вибухоподібне зростання швидкості науково-технічного прогресу, яке ймовірно настане за створенням штучного інтелекту, здатного до самовідтворення, інтеграції людини з обчислювальними машинами або розвитку можливостей людського мозку за рахунок біотехнологій» [Singularity]. Зрозуміло, що *сингулярність* у лексиці трансгуманістів по суті є *інтеграцією*, синонімічною поняттю *фазового переходу*: «Йдеться лише про *метафору* (...), про “сингулярну точку” та про “зону сингулярності”» [Коротаев, 2009]. При цьому всі визначення *сингулярності* базуються на гіпотезах, прогнозують різні вектори *гіпотетичного майбутнього* (*курсиви мої* — А.Є.), в якому наслідки інтелектуальної переваги ШІ над людьми передбачити неможливо, тому й простір для суб'єктивних фантазій митців необмежений.

Мирослав Срна і Том Голлоуей представили власну мистецьку версію *гіпотетичного майбутнього* в опері, розігравши *ймовірні* результати впливу ШІ на чуттєвий досвід людей (ЕІ), що опинилися у «зоні сингулярності» (за лібрето герої потрапляють у комічний ареал SPA (з лат. — *sanus per aquam*). У цьому галактичному санаторію замість привичних хворих перебувають люди, ізольовані від світу, відсортовані системою ШІ за недосконалість у засвоєнні нових комп'ютерних програм. Мирослав Срна і Том Голлоуей іронізують над апроксимацією сингулярності, продуктивністю нанороботів, ідеями «вічного» життя ШІ і майбутнього, коли «люди завантажать свідомість у цифрові хмари і знайдуть безсмертя у нескінченності обертів пізнання різноманіття та складності технологічної сингулярності» [Карелов, 2020]. Симптоматично, що першим імпульсом задуму опери стала книга технічного директора Google винахідника і футуролога Реймонда Курцвейла «Сингулярність поруч» [Kurzweil, 2005]. Автор стверджує: «майбутні машини будуть людьми, навіть якщо й не біологічними» [там само, р. 30]. У новій статті Р. Курцвейла, опублікованій у програмному буклеті Баварської опери, футуролог віртуозно спекулює навколо тождеств *сингулярність=вічність*: «Наш мозок здійснює подорож у вічне життя, зміни парадигм відбуваються вдвічі швидше, тому в ХХІ столітті нас очікує більший прогрес, як і за останні 20 тис. років.<...> У кінцевому результаті ми зіляємось з нашими машинами, будемо жити нескінченно і будемо в мільярди разів розумнішими, ніж сьогодні — у найближчі три-чотири десятиліття. Натомість про безсмертя краще говорити як про необмежене розширення наших “файлів розуму”. “Файл розуму” — це також не абстрактна ідея: наш мозок містить інформацію, яка визначає нашу пам'ять, таланти та особистість. І ця інформація поки не захищена. Виживання залежить виключно від стабільності комп'ютерного обладнання. Але, якщо ми зможемо створити резервну копію нашого «файлу розуму», це запропонує нам значний, хоч і не абсолютний захист. Але одного дня я вже не стоятиму перед вами і стверджуватиму: “Я це зробив. Я можу жити вічно”. Адже ніщо не вічне» [Kurzweil, xxxx].

Митці набагато радикальніше підійшли до заперечення вічності. Розвиток біотехнологій, наслідки сканування мозку, люди і нанороботи — словом, все, що стає наслідком краху людської комунікації, митці прирекли на вселенський вибух у фіналі *A Space Opera for Yuong Voises* «Сингулярність».

Оригінально озвучена ця трагікомедія віртуальної комунікації між людьми (друзями, коханими, незнайомцями) внаслідок дії на мозок імплантованих нейрочіпів і злиття з нанороботами: розірвані фрази, дискретні думки, нелінійна логіка музичної драматургії. Композитор і лібретист буквально «змайстрували» алгоритм *інтонаційно-лінгвістичного хаосу*, альтернативний *потоків свідомості*, як ознаку фонетико-фонематичного недорозвинення мови. Наче у «кривому дзеркалі» рефлектується досвід цифрової комунікації людей майбутньої ери трансгуманізму — звукові еквіваленти штучних комп'ютерних голосів, дискретні, наче пропущені крізь цифрову обробку речитативи протагоністів (імітація віртуального спілкування прімітивними меседжами) і, як результат, — комп'ютерна залежність, відчужені реакції, втрачена здатність безпосередньої комунікації, психічні розлади. Своєрідна проєкція в опері прогнозів вчених-біофізиків про омріяне розширення горизонтів мислення під впливом уведення в повсякденність біотехнологій мозку, звучить дуже песимістично.

Структурно опера поділена на п'ять епізодів і 13 сцен: перший відбувається на землі, другий, третій і четвертий — у космічному SPA (зі зміщенням часу на 10, потім на 40 космічних років). П'ятий епізод — Reality сингулярності, відтворене оркестровими засобами. Інтерактивний камерний ансамбль Klangforum Wien (15 інструменталістів) включає крім звичайного складу оркестрових тембрів — струнних (скрипка, альт, віолончель, контрабас), духових (флейта, кларнет, горн, труба, тромбон), ударних (перкусія, марімбафон), фортепіано, акордеон, е-гітару, синтезатор, електронні голоси цифрових систем, нанороботів і космічних відлунь. Використані прилади для відтворення електронних імітацій мовленнєвих сплесків і шумів, які то підтримують вокал, то різко втручаються, наче намагаються заглушити і спростувати людський голос. Невід'ємна складова музичної драматургії опери — іронічні акустично-візуальні контрапункти до графічних позначень емоцій. Популярні в онлайн-комунікації смайлики озвучуються, розшифровуються у світлових стрічках: «сльози сміються», «обійми», «люблю тобі», «злі очі» тощо. Звукові «віньєтки» наче ерзац-лейтмотиви характеризують чотири персонажі опери: Т — холерик, що заїкається, М — лаконічна феміністка-цинік, В і S — емоційно більш виразні, їх вокальні репліки балансують на межі аріозного, інтимного висловлювання і різкого скетчу.

Перша з тринадцяти сцен задумана цілком без інструментального супроводу. Це єдина сцена, яка відбувається на землі. Показовою є дискретність партії, шепотіння, вигуки, розірвані склади, незв'язні інтонації. Іронія ситуації першої сцени очевидна: молода пара сперечається, юнак баритон під іменем В (Ендрю Гамільтон) зі своїм цифровим двійником (дигітальним голосом) еВ (Теодор Платт) забуває оновлювати файли пам'яті, інтегровані у мозок і тому не отримує актуальні меседжі від подруги — сопрано S (Еліза Бум). Адже в еру *штучного інтелекту* меседжі передаються напряму — від мозку до мозку. Завдяки новій технології герої можуть говорити один з одним «без слів». Дівчина марно намагається достукатися до юнака, і її двійник-наноробот еS (Джуліана Зара) не може допомогти у патовій ситуації. Подруга S зауважує причину «амнезії» свого коханого — патологічну залежність від комп'ютерних ігор.

Спілкування в умовах нанотехнологій має загрозу збою мережевої системи. І ось неоновлена система юнака виходить з-під контролю, повідомлення починають літати як божевільні навколо його голови і його ШІ-мозок зависає. Центральна операційна система відсортовує його і трансплантує у космічний ареал SPA — на іншу планету, на карантин. Поряд з В у космосі опиняються такі ж невдахи, — тенор Т (Джордж Вірбан) разом з цифровим двійником еТ (Андрес Агуельдо) і мецо-сопрано М з еМ (Дарія Прошек з Яцзе Чжан). Випадкові люди знайомляться, дізнаються поступово, що сталося, намагаються розібратися у своїх проблемах, страждають за втраченим, усвідомлюють пастку космічного SPA і штучність вічної молодості. Раптом надходить меседж від S з архаїчного комп'ютера, який В відремонтував, ностальгуючи за коханою: «вони ніколи не повернуться на Землю». З'являється S у вигляді космонавтки, співає дует з власним цифровим аватаром, імітуючи візію вокальної сингулярності. Потім й інші голоси — реальні і цифрові — зливаються в октеті. Відбувалася дифузія (чи конфузія) людської та цифрової ідентичності? Де подорожували герої — галактичними просторами космосу чи віртуальними просторами комп'ютерних симулякрів? Відповідь на ці питання вже не важлива. Вселенський вибух у фіналі *A Space Opera for Yuong Voises* руйнує космічне SPA і всіх його мешканців. ШІ не виправдало очікувань людей чи люди не виправдали потреб сингулярності? Після неонового мерехтіння завислого цифрового світу Reality сингулярності, яка на декілька хвилин поглинає розкішний позолочений бароковий інтер'єр Кувільє-театру разом з глядачами і музикантами, настає вічна темрява.

Science-Fiction-Opera про втрату ідентичності, брак комунікації безіменних індивідуумів не потребує *Happy End*. Проте опера залишається драмою почуттів, втрату яких оспівують природні людські оперні тембри бас, сопрано, тенор, мецо-сопрано (В, S, Т, М), їхні партії зафіксовані у партитурі — живому манускрипті живого композитора. Хоч голоси і подвоєно озвучені, оригінальний голос перфектно перекриває свою електронну копію, а електронні шуми і скетчі чергуються зі звичайними парландо, аріозо, ансамблями. Цифрові двійники не діють суверенно, як мали би себе вести *Nano Sapiens*, а лише у різних мізансценах і пантомімах (хореографія Ганс-Петер Пфітцнер) відображають емоції героїв, імітуючи підпорядковану реакцію ШІ на ЕІ. Отже, *емоційний інтелект* не втрачає своєї природи і, навпаки, — впливає на *штучний інтелект*. Але опера «Сингулярність» Мирослава Срнки і Тома Голловея передає кожному із нас тривожний меседж. Результати розвитку *штучного інтелекту* незворотні, ШІ непомітно руйнує емоційну і креативну, комунікативну і еротичну сфери людської екзистенції. Перспективи техносингулярності з точки зору митців — самознищення людей і *Humanity World*. Світ, досягнувши «точки сингулярності», ставить «точку неповернення» і зникає.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Повертаючись до ювілейних дат досліджень і практичного впровадження у життя *штучного інтелекту*, доречно згадати, що десять років тому відбулося систематичне опитування чотирьох різних груп експертів, у які входило понад 550 вчених. Результати були опубліковані у збірці статей футурологів Ніка Бустрьома і Вінсента С. Мюллера (дослідників Оксфордського і Ейндговенського технологічного університетів) «Future Progress in Artificial Intelligence: A Survey of Expert Opinion» [Müller, 2016]. На запитання, як скоро людство опанує потужний ШІ, середній показник відповідей експертів показав, що 50% вчених дали позитивну відповідь на ймовірність появи сильного ШІ у період з 2040 до 2075 років. Отже, маємо всі шанси стати свідками *гіпотетичного майбут-*

нього, яке пророкують вчені-футурологи, фантасти і автори опери «Сингулярність», якщо дійсно повіримо у міф про сингулярність. Адже велика група вчених заперечує гіпотезу ініціатора опери «Сингулярність» Р. Курцвейла «The Singularity is Near», піддає сумніву, що майбутнє сингулярності взагалі можливо передбачити. Австралійський вчений, автор «теорії динамічної стратегії» Грем Дональд Снукс в роботі «Вибух великого міфу про сингулярність» («Exploding the Great Singularity Myth» [Snooks, 2019]), аналізуючи гіпотези сингулярності Реймонда Курцвейла, закликає вирізняти наукову фантастику, поширену в інтернеті наче вірус, від науки. Переконаливо звучать наступні три контраргументи: 1) схеми фазових переходів на шляху до сингулярності суб'єктивні, 2) метафізичний історизм прогнозів суперечить теорії каузальності буття людини і суспільства, 3) концепції сингулярності базуються на ірраціональних математичних формулах, а не на дослідженні соціологічних проблем людства. Проте ідеї наближення сингулярності Курцвейла отримали гучний резонанс у сфері політики, бізнесу і мистецтва, перетворившись на нову технорелігію. Як і кожна релігія, сингулярність обіцяє людству вічне життя, подолання недугів та смерті після злиття людей з ШІ.

Чому цей глобальний світовий міф ХХІ століття став темою опери — питання риторичне, адже від етапу зародження театру міфи та релігійні ритуали постійно були темою мистецтва, відображали світобудову, легенди, культу і мрії про майбутнє соціуму, який їх створив. Сучасна опера не могла не відгукнутися на цей новітній міф про сингулярність. Автори опери «Сингулярність» відтворили його на сцені талановито, оригінально, з глибоким знанням людської психології і тупикових проблем тотальної віртуалізації соціуму ери трансгуманізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Амплеева О. М. Емоційний інтелект в структурі професійної діяльності психолога. — Дисертація канд. психол. наук: 19.00.01 Загальна психологія / Держ. закл. Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2013. 200 с.
2. Добролюбов С. В. III. Взгляд в будущее. Междисциплинарный ежегодник «Эволюция». № 8. Москва, 2016. С. 229–262. URL: http://www.socionauki.ru/upload/socionauki.ru/book/files/evol_8/229-262.pdf (дата звернення: 10.11.2021)
3. Икеин, Радимил. Nano Sapiens или Молчание небес Москва: Бератех, 2005. 172 с. ISBN 5-9900-640-1-2.
4. Коротаев А. В. Сингулярность уже рядом? *История и синергетика. Методология исследования*. 2-е изд. Москва : Издательство ЛКИ/URSS, 2009. С. 183–191.
5. Kurzweil R. The Singularity is Near. New York : Viking Books, 2005. 602 p.
6. Kurzweil R. Mit dem Nanoroboter unterwegs in die Singularität. *Miroslav Srnka. Singularity* : Das Programmheft der Bayerischen Staatsoper. 2015. S. 20–21.
7. Müller V. C., Bostrom N. Future progress in artificial intelligence: A poll among experts. *Fundamental Issues of Artificial Intelligence Publisher* : Springer Editors: Vincent C. Müller. 2016. P. 553–571.
8. Singularity. *Merriam-Webster dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/singularity> (дата звернення: 10.10.2022).
9. Snooks G. D. Exploding the Great Singularity Myth. The Institute of Global Dynamic Systems (IGDS). IGDS Working Papers № 16. February, 2019. URL: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxpbN0aXR1dGVnZHN8Z3g6NGViYWFmMDBmYmFIMTMuYw> (accessed: 15.11.2022)

REFERENCES

1. Amplieieva, O. (2013). Emotsiyni intelekt v strukturi profesiinoi diialnosti psykholoha [Emotional intelligence in the structure of professional activity of a psychologist. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Psychology by specialty 19.00.01 General Psychology. Derzh. zakl. Pivdenoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho. Odesa, 2013. 200 s. [in Ukrainian].
2. Dobroljubov, S. V. (2016). III. Vzgliad v budushhee [III. Looking to the future]. In: Jevoljucija [Evolution]: Mezhdisciplinarnyj ezhegodnik. № 8. Moskva. P. 229–262. Available at: http://www.socionauki.ru/upload/socionauki.ru/book/files/evol_8/229-262.pdf (accessed: 10.11.2022) [in Russian].
3. Ikein, R. (2005). Nano Sapiens ili Molchanie nebes [Nano Sapiens or Silence of Heaven]. Moskva: Berateh. 172 p. [in Russian].
4. Korotaev, A. V. (2009). Singuljarnost' uzhe rjodom? [Is the singularity near?]. In: Istorija i sinergetika. Metodologija issledovaniya [History and synergy. Research methodology]. 2nd ed. Moscow: Izdatel'stvo LKI/URSS, pp. 183–191. [in Russian].
5. Kurzweil, R. (2005). The Singularity is Near. New York: Viking Books, 602 p. [in English].
6. Kurzweil, R. (2021). Mit dem Nanoroboter unterwegs in die Singularität]. In: Miroslav Srnka. Singularity: Das Programmheft der Bayerischen Staatsoper. München, S. 20-21. [in Germany].
7. Müller, V. C., Bostrom, N. (2016). Future progress in artificial intelligence: A poll among experts. In: Fundamental Issues of Artificial Intelligence Publisher: Springer Editors: Vincent C. Müller, pp. 553-571.
8. Singularity. Merriam-Webster dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/singularity> (accessed: 10.10.2022). [in English].
9. Snooks, G. D. Exploding the Great Singularity Myth. In: The Institute of Global Dynamic Systems (IGDS). IGDS Working Papers #16. February, 2019. URL: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnpbnN0aXR1dGVnZHN8Z3g6NGViYWVmMDBmYmFlMTMyYw> (accessed: 15.11.2022). [in English].

ADELINA VEFIMENKO

Yefimenko, Adelina — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of music history at the Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv (Ukraine), Chair holder at the Chair of Art Studies at the Faculty of Philosophy at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>
 musikwiss@gmx.de

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271004>

**FIRST OPERA ABOUT ARTIFICIAL INTELLIGENCE:
 MIROSLAV SRNKA'S "SINGULARITY"**

Relevance of the study. Scientists have been working on the research and practical implementation of artificial intelligence (AI) since the middle of the last century. In 2021, this research area celebrated a series of anniversaries that highlight an 85-year history of the impact of artificial intelligence on human consciousness. Various historical stages of the development of artificial in-

telligence in science, technology and culture are considered. In 2021, the first opera dedicated to this topic appeared. The Czech composer Miroslav Srnka tried to disguise the seriousness of the problem in the genre of opera-comedy, opera-farce. Through the prism of the game, the artist warns against the danger of the future mastery of AI by the human brain. Not only scientists from all branches of science, but also musicians are asking Facebook, Google and other megacorporations about the ultimate goal of billions of dollars invested in AI R&D.

Main objectives of this study are 1) to outline the chronology of the historical stages of artificial intelligence research; 2) to present the problems of AI in different fields of science and culture; 3) to analyze the first opera created in 2021 about artificial intelligence. Miroslav Srnka's *A Space Opera for Yuong Voises* is a musician's reflection on the problem of the hypothetical future of humanity in the era of transhumanism.

Research methodology. The work uses a complex application of historical, comparative and textological approaches and methods to reveal the specifics of the embodiment of non-musical modern electronic technologies in the genre of opera.

The **results** of directorial artifacts. In the Science-Fiction-Opera of the Czech composer Miroslav Srnka the experience of digital communication of people in the future and the problems of the hypothetical future of humanity in the era of transhumanism, are presented like in a 'distorting mirror'. Ten years ago, a systematic survey of four different expert groups has been made which included more than 550 scientists. The results were published in a collection of articles by futurists Nick Buström and Vincent C. Müller (researchers at Oxford and Eindhoven University of Technology) named "Future Progress in Artificial Intelligence: A Survey of Expert Opinions". When asked how soon mankind will master powerful AI, the average response rate of experts showed that 50% of the scientists answered positively to the likelihood of a strong AI availability in the period from 2040 to 2075. We therefore have a good chance to become witnesses of the hypothetical future predicted by futurists, science fiction writers and the authors of the opera "Singularity", if we believe in the myth of the singularity. However, a large group of scientists rejects the hypothesis of the initiator of the opera "Singularity", Ray Kurzweil that "The Singularity is Near" and doubts that the future of the singularity can be predicted. The opera "Singularity" is the first musical and theatrical experiment on the interaction and fusion of artificial intelligence (AI) with emotional intelligence (EI). From their inception theater, myths and religious rituals have always been the theme of art, reflecting the universe, legends, cults of society, predicting the future. The opera "Singularity" will take its place in the history of futurology as a musical and theatrical artifact about the myth of a global world in the 21st century.

Keywords: artificial intelligence (AI), emotional intelligence (EI), singularity, Science-Fiction-Opera, Miroslav Srnka, humanity, era of transhumanism.

УДК 785.6:780.614.331]:78.071.1(73)Менотті(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2022

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖАНА КАРЛО МЕНОТТІ: НА ПЕРЕТИНІ ОПЕРНОГО ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРІВ

Скрипковий концерт американського композитора Дж. К. Менотті розглянуто в аспекті взаємодії оперного та інструментального начал. Акцентовано необхідність виявлення в його драматургії та стилістиці оперних впливів, обумовлених багаторічним досвідом роботи автора в сфері театральної музики. Констатовано недостатність поширення твору в світі скрипки, наведено прізвиська його виконавців — від прем'єрного показу до сьогодення. Охарактеризовано будову та образний зміст концерту, вказано на співвідношення типових і нетипових жанрових рис, підкреслено наявність елементів наскрізного тонального та тематичного розвитку всередині циклу. Проаналізовано властивості музичного тематизму, що віддзеркалюють характерний для опер Менотті змішаний тип вокального інтонування з поєднанням кантиленних та декламаційних фраз. Простежено образно-тематичний зв'язок між концертними та оперними творами композитора, зокрема, шляхом порівняння певних епізодів Скрипкового концерту та опери «Амал і нічні гості». Виявлено театральні впливи на композиційно-драматургічному рівні: «кадрова» дрібність розділів і частота їхніх змін в крайніх частинах концерту, наближеність до наскрізної оперної сцени в середній частині. Проведено аналогію між співвідношенням сольної та оркестрової партій в концерті та в операх Менотті. Наголошено на провідній ролі скрипки соло в концерті, що визначається експонуванням в її партії більшості музичних тем, віртуозністю викладення, наявністю великої кількості суто сольних епізодів, включаючи дві каденції. Разом з тим, зауважено, що своєрідність концерту Менотті обумовлена не тільки оперними впливами, але й призначенням твору для конкретного виконавця — американського скрипала Єфрема Цимбаліста. Тісна співпраця двох музикантів позначилася на характері сольної партії в концерті та, опосередковано, на його музичному змісті.

Ключові слова: музична культура США, творчість Д. К. Менотті, інструментальний концерт, скрипка, опера, жанрові взаємодії.

Вступ. Джан Карло Менотті (Gian Carlo Menotti) відомий усьому світу, насамперед, як оперний композитор, автор 25 творів, більшість яких і сьогодні не сходять зі сцен театрів різних форматів та локацій. Однак, крім опер, Менотті написав чимало опусів інших жанрів, зокрема — інструментальних. Більше того, Семюел Барбер (Samuel Barber), найближчий друг і колега композитора, підкреслював, що Менотті та він ніколи не прагнули складати опери, адже «їх суворе німецьке навчання під

керівництвом Розаріо Скалеро в Музичному інституті Кертіса у Філадельфії, змусило їх чинити опір “легковажній” оперній композиції» [Tomlin, 2009, p. 3]. Цікаво в цьому контексті ставлення Менотті до своєї першої опери — «Амелія на балу»: «... це був мій *bête noire*¹, — згадував він, — моя загибель, тому що її успіх прирік мене на написання опери, в той час як я дійсно люблю писати інструментальну музику» [Tomlin, 2009, p. 6–7].

Серед інструментальної спадщини Менотті виділяються чотири концерти: три сольних — фортепіанний, скрипковий, контрабасовий — та один ансамблевий, в якому оркестру протистоять дев'ять інструментів, розподілених на три групи. Американський дослідник Дж. Ардойн, констатує, що ці твори не отримали такого визнання, як опери композитора, і виконуються набагато рідше останніх, із жалем зазначає: «Це — втрата для музики, тому що найкраще з його концертних творів красиво зроблено — багато уявою і ґрунтовно винахідливістю» [Ardoin, 1985, p. 117].

З усіх концертів Менотті Концерт для скрипки з оркестром, на думку Дж. Ардойна, «найбільш урівноважений, винахідливий, натхнений» [Ardoin, 1985, p. 120]. Написаний у 1952 році, він був сприйнятий частиною критики та публіки як певний виклик, адже дванадцятьма роками раніше з'явився аналогічний за тембровим складом концерт його багаторічного партнера Барбера — концерт, який відразу отримав неофіційний статус «взірцевого» американського скрипкового концерту і став ледь не обов'язковою частиною репертуару виконавців відповідного профілю.

На відміну від барберівського, концерт Менотті не набув поширення у світі скрипки, хоча мав позитивні відгуки. Після прем'єрного виконання Єфремом Цимбалістом та Філадельфійським оркестром під орудою Ю. Орманді 5 грудня 1952 року цей твір надовго пішов у тінь: його рідко грали, а ще рідше записували. Впродовж перших 44 років було зроблено лише два записи: у 1955 році — Тоссі Співаковським із Бостонським симфонічним оркестром під орудою Ш. Мюнша та у 1983 році — Руджеро Річчі з Тихоокеанським симфонічним оркестром на чолі з К. Кларком. Ситуація почала змінюватися у 1996 році, після святкування 85-річчя Менотті. Л. Томлін називає прізвища багатьох скрипалів, що зверталися протягом наступного десятиліття до його скрипкового концерту: Марк Каплан, Вальтер Вердер, Гленн Діктерроу, Дженніфер Кох, Хосе Мігель Куето, Джейсон Горовіц, Іттай Шапіра. До наведеного переліку можна додати чимало інших скрипалів, в тому числі й саму Лауру Томлін, яка виконала цей твір з університетським оркестром Огаста 24 лютого 2011 року — через два роки після захисту свого дисертаційного дослідження, присвяченого меноттівському концерту. Але в нашій країні інструментальна музика Менотті, на жаль, майже не звучить, зокрема, немає жодної згадки й про виконання його скрипкового концерту, тож, можливо, наукова розвідка зможе стати поштовхом для пробудження виконавського інтересу до інструментальної спадщини американського композитора.

Аналіз публікацій. Наукові роботи, присвячені Менотті, є доволі чисельними, однак об'єктом вивчення в них виступають передусім опери композитора. Зокрема, серед досліджень останнього десятиліття можна назвати монографію Л. Ханіної «Оперный театр Джан Карло Менотти» [Ханина, 2011] та статті Ю. Журавкової [Журавкова, 2016, 2017]. Інструментальна спадщина висвітлена у музикознавчій літературі значно менше. Короткі відомості про більшість творів компо-

¹ Словосполучення «*bête noire*» (з фр. «чорний звір») означає «лихо», «катастрофа», «предмет ненависті».

зитор міститься в книзі Дж. Ардойна «Етапи Менотті» [Ardoin, 1985], згадки про деякі з них наявні в інтерв'ю маестро [Chotzinoff, 1964; Менотті, 1964; Composer Gian Carlo Menotti, 1981, 1993, 1995]. Безпосередньо Скрипковому концерту присвячена дисертація Л. Томлін [Tomlin, 2009], в якій простежено виконавську долю твору, вказано на музичні впливи, розглянуто технічні та педагогічні завдання, проаналізовано нотний текст з акцентом на проблеми гармонічної мови. Однак в жодній з робіт немає відповіді на питання, що є головною інтригою при аналізі інструментальних концертів Менотті і, зокрема, його Скрипкового концерту, а саме: чи вплинули на трактування суто інструментального жанру оперні прагнення та навички композитора і, якщо так, то яким саме чином?

Мета статті — простежити взаємодію оперного та інструментального начал в Скрипковому концерті Менотті та виявити обумовлені такою взаємодією особливості трактування жанру.

Наукова новизна. Скрипковий концерт Менотті вперше проаналізовано в аспекті впливу на його тематизм, композиційно-драматургічну організацію та жанрові особливості оперних досягнень композитора.

Методологічне підґрунтя дослідження складають історичний (для розгляду обставин створення концерту та його виконавської долі), компаративний (для виявлення спільних рис в тематизмі та композиційній організації концерту та опери «Амал і нічні гості»), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження. Скрипковий концерт Менотті має традиційну тричастинну будову з типовим темповим контрастом між частинами: *Allegro moderato* — в доволі нормативній сонатній формі, *Adagio* — в тричастинній репризній формі, *Allegro vivace* — знов у сонатній формі. Менш традиційним виглядає тональний план циклу: *ля мажор* (Перша частина) — *соль мажор* із закінченням у *ре мажорі* (Друга частина) — *до мажор* (Третя частина), однак його логіка обумовлена тісними взаємозв'язками між цими, здавалося б, не дуже спорідненими тональностями всередині кожної частини. Об'єднують концертний цикл і тематичні нитки: так, переважно на матеріалі «вставних» тем першої частини будується каденція другої та розробка фіналу. Таке прагнення до наскрізного тонального та тематичного розвитку всередині циклу урівноважує образну контрастність, а часом і стилістичну строкатість твору.

Одна з особливостей трактування сонатної форми першої частини концерту — її багатотемність. Окрім інтонаційно самостійних тем головної, побічної та заключної партій, тут є дві нові теми у розробці, а також низка мотивів всередині головної партії, які не завжди походять з її тематичного ядра. Ці мотиви додаються до головної партії тільки в експозиції, в репризі вони випущені, що призводить до масштабної невідповідності цих двох розділів сонатної форми: експозиція перевищує репризу на 59 тактів, що, безумовно, порушує симетричність сонатної конструкції.

Самі теми *Allegro moderato* доволі контрастні. Головна та побічна, маючи спільну ліричну природу, різняться емоційним забарвленням та жанрово-стилістичною спрямованістю. Помітною рисою першої з них є ладова неоднозначність. За словами Дж. Ардойна, «музику постійно качає амбівалентно між *ля мажором* та *ля мінором*», що «привносить в звучання близькосхідний аромат» [Ardoin, 1985, р. 120]. Побічна тема — більш пісенна, менш суб'єктивна та індивідуалізована у порівнянні з головною. Ліричне начало притаманне й обом новим темам із розробки: *мі мажор-*

ній з позначкою *dolce espressivo* (ц. 22) та більш суворій шестидольній (ц. 25). Ліричні теми час від часу відтіняються об'єктивно-жанровими: моторно-танцювальною заключною (ц. 18) та іграшково-маршовою (ц. 29) із розробки. Перевага ліричних за характером тем в цьому розмаїтті музичного матеріалу забарвлює звучання в романтичні тони, проте велика кількість, якщо не сказати надмірність, віртуозних елементів встановлює певний образний баланс в рамках початкової частини концерту.

Друга частина — *Adagio* — безмежне царство лірики. Низка тем, що поволі переходять одна в одну, вибудовуються в тричастинну форму, зовні типову для середніх частин концертного циклу, однак внутрішнє наповнення цієї форми виявляється вельми своєрідним. Експозиція містить п'ять розділів, кожен з яких експонує нову тему. Роль середини виконує каденція соліста: разом з пасажно-фігуративним матеріалом вона включає «підстрибуючу жигоподібну фігуру» [Ardoin, 1985, р. 120] з першої частини циклу. Відсутність у репризі другої та четвертої з експозиційних тем призводить до її скорочення щонайменше вдвічі. З тих трьох тем, що залишилися, тільки перша сприймається як власне «репризна», адже її оркестрове проведення після скрипкової каденції чітко вказує на повернення початкового образу. Третя з експозиційних тем в репризі дана у вигляді алюзії: її перша фраза апелює до початку відповідного розділу експозиції, а далі вільно розгортається власним шляхом аж до заключного звороту, який точно повторює експозиційне замикання теми. На відтворення п'ятої теми вказує лише ремарка *dolce a calmo*, що резонує з *Poco più calmo* заключного розділу експозиції, але тема як така не повторюється, а заміщується новою — більш виразною та інтонаційно рельєфною. Таким чином, в композиційній та тематичній організації другої частини є риси, що споріднюють її з *Allegro moderato*: домінування ліричних образів, багатотемність і значно скорочена реприза.

Якщо перші дві частини концерту позначені пануванням ліричного начала, то третя — *Allegro vivace* — занурює нас в атмосферу веселощів, жартів та гри, повертаючи, за словами Дж. Ардойна, «назад до *Амелії* і світу комічної опери» [Ardoin, 1985, р. 120]. Дійсно, тут багато дотепності, плутанини, стильових «переодягань». Особливу увагу серед різноманітних образів привертає екзотична тема побічної партії, що звучить у супроводі індійського барабану та бубну (ц. 11) і резонує з умовно «східними» мотивами комічних опер самого Менотті та його попередників.

Сонатна форма¹ фіналу, так само як і першої частини, характеризується багатотемністю: два мотиви інтродукції, дві теми головної партії, вже згадана побічна тема та три тематичні області у розробці. Однак майже кінематографічна строкатість «кадрових» змін тут урівноважується наскрізним проведенням двох мотивів інтродукції, які виступають у подвійній ролі — як інтонаційне джерело більшості наступних тем та як своєрідний рефрен, що неодноразово повертається у первісному вигляді, переважно на гранях форми². По відношенню ж до циклу загалом фінал виконує підсумкову функцію, стягуючи тематичні нитки з попередніх частин — у вигляді ремінісценції цілісних побудов або інкрустації окремих інтонаційних зворотів в нові теми. Нарешті, не можна не вказати на той факт, що, як і в двох початкових частинах концерту, в фіналі експозиція знов перевищує репризу (втім, як і розробку), тож,

¹ З приводу форми фіналу думки дослідників дещо розходяться: Дж. Ардойн називає її рондо, М. Макдональд вважає рондо-сонатою, а Л. Томлін характеризує як форму сонатного алегро (*sonata-allegro form*).

² Останній спосіб функціонування вступних мотивів, вочевидь, і дає привід дослідникам говорити про ознаки рондо в фіналі скрипкового концерту.

можна зробити висновок, що акцент саме на показі матеріалу, а не на його подальшій долі, є характерною рисою композиторської техніки Менотті.

Повернемося тепер до питання: чи вплинули оперні прагнення та навички Менотті на трактування ним концертного жанру? Відповідь, безумовно, буде ствердною. Дж. Ардойн, полемізуючи з деякими критиками, які зневажливо називали концертні п'єси композитора «операми для інструментів», обертає цю негативно забарвлену характеристику на цілком позитивну: «Якщо це дійсно так, то Менотті в чудовій компанії, бо дехто вважає, що Моцарт писав тільки вокальну музику — для сопрано або для фаготу, так само як хтось відчуває, що Стравінський писав тільки для танцю, незалежно від того, чи позначив він партитуру як балет чи концерт. Джордж Баланчін переконливо довів цю точку зору про Стравінського. Моцарт і Менотті не потребують таких адвокатів. Характер їхніх мелодичних ліній та театральність їхніх фраз говорить сама за себе» [Ardoin, 1985, p. 118].

Тож, перше, що свідчить про «оперність» концертів Менотті, зокрема і його скрипкового концерту, це властивості музичного тематизму. Ліричні теми (а саме вони переважають в перших двох частинах концерту) віддзеркалюють широкий спектр прийомів вокального інтонування, накопичених оперною практикою. Однак панівним, як і в операх композитора, є змішаний тип, що поєднує кантиленні фрази із декламаційними, часом суто розмовними зворотами. Е. Л. Сміт характеризує оперну мелодику Менотті як «тональну, з рідкими вкрапленнями модальних моментів» [Smith, 2005, p. 18], підкреслюючи значення повторень та секвенцій у їхньому розгортанні. Разом з тим, дослідниця вказує на обмеженість довжини аріозних уривків, які витісняються речитативами, та цитує думку Дж. Махліса (Joseph Machlis) щодо останніх: «Менотті надзвичайно успішно розробив речитатив англійською, який звучить природно й переконливо. Сюжет і дія його опер розкриті у ввічливій музичній декламації, сформованій відповідно до підйомів і падінь повсякденної англійської мови» [Smith, 2005, p. 18].

Підтвердженням наведених характеристик мелодики Менотті може слугувати тема головної партії *Allegro moderato*. Фрази широкого дихання, кожна з яких містить ходи на квінту, сексту, септиму, перебиваються тут стиснутими у діапазоні зменшеної терції оспівувальними мотивами. Однак мелодична енергія, поступово розширюючи загальний діапазон звучання до двох октав, перетворює наспівність на декламаційність і виливається назовні у вигляді віртуозних пасажів, що переривають рух (приклад 1).

Не менш виразними є інші ліричні теми концерту, як от, наприклад, перша соль мажорна тема *Adagio*, що захоплює красою та вишуканістю інтонаційних вигинів (тт. 1–10), або друга, соль-мінорна, в якій декламаційні елементи від самого початку переплітаються з кантиленними, інкрустуючись в наспівну лінію то несподіваними вигуками, то ламентозними зітханнями (ц. 2). Однак слід зауважити, що суто речитативних мотивів, фраз, які в операх Менотті детально передають нюанси слова, в концерті немає, в інструментальному «висловлюванні» акцент припадає на цілісну мелодичну лінію, що несе основне змістовне навантаження. Образно-тематичний зв'язок між концертними та оперними творами Менотті можна простежити шляхом порівняння Скрипкового концерту та опери «Амал і нічні гості» (*Amahl and the Night Visitors*), що побачила світ менше ніж за рік до написання концерту¹.

¹ Телевізійна версія опери вперше була показана 24 грудня 1951 року, а театральна постановка відбулася 9 квітня 1952 року.

Приклад 1.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Перша частина (тт. 2-28)

Solo Vln.

Незважаючи на такі специфічні чинники як євангельський сюжет та адресація дитячій аудиторії, вказана опера містить чимало музичних тем, що викликають асоціації з темами концерту — як на рівні загального характеру музики, так і на інтонаційному рівні. Перш за все, привертає увагу група тем, що характеризує в опері головного героя — хлопчика-каліку на ім'я Амал, який дуже любить свою матусю і вірить у дива. Усі його теми відрізняються простотою мелодико-ритмічного малюнку, нешироким діапазоном, частим повторенням мотивів. Ці ознаки притаманні і деяким темам концерту, як то, наприклад, новій мі мажорній темі з розробки першої частини (ц. 22) або завершальній темі *Adagio*, причому в драматургічному розгортанні твору вони несуть аналогічне образне навантаження — поворот в бік просвітлення і піднесеності (приклади 2, 3).

Приклад 2.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц.13, звернення Амала до матері

Приклад 3.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Перша частина, ц. 22

Solo Vln.

Друга паралель пов'язана зі «східним» компонентом обох творів. До числа персонажів опери належать три царі — Каспар, Мельхіор та Балтазар, що йдуть зі Сходу до Єрусалима вшанувати новонародженого немовля Ісуса. Музика, що їх характеризує, відзначена застосуванням хроматизмів, цілотонових зворотів, збільшених секунд та тембрів ударних інструментів — трикутника і підвісної тарілки. Серед тем концерту дещо схожий характер має побічна тема фіналу, і, хоча їй не властиві хроматизми чи збільшені секунди, вона перегукується з оперною темою вузьким діапазоном, настійливими повтореннями одного звуку та супроводом ударних (приклади 4, 5).

Приклад 4.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц. 28, характеристика царів

Musical score for Example 4, showing woodwind and percussion parts. The score is in 2/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Fl.**: Flute, starting with a *p* dynamic and moving to *mf*.
- Ob. 1**: Oboe 1, starting with a *p* dynamic.
- Clar. in Bb**: Clarinet in B-flat, starting with a *p* dynamic.
- Bn.**: Bassoon, starting with a *p* dynamic.
- Hn. in F**: Horn in F, starting with a *p* dynamic.
- Perc. 1**: Cymbal (Cym.), playing a steady rhythm.
- Perc. 2**: Triangle, playing a steady rhythm with a *pppp* dynamic.

Приклад 5.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Третя частина, ц. 11

A tempo, poco meno mosso

Solo

Musical score for Example 5, showing woodwind and percussion parts. The score is in 3/4 time and D major. The instruments and their parts are:

- Ob. 1**: Oboe 1, playing a melodic line with a *mf espr.* dynamic.
- Cl. I in Bb**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Hns. in F**: Horns in F, playing a melodic line with a *pp* dynamic.
- Perc.**: Percussion, playing a steady rhythm with a *pp* dynamic.

Третя група споріднених тем має спільну жанрову основу — маршову. В опері оркестровий марш ілюструє вхід трьох царів до оселі Амала. Швидко пунктирну тему

у високому регістрі підтримує малий барабан. Позначка *molto secco e staccatissimo* підкреслює дещо іграшковий характер звучання. В концерті є аж два марші, що перегукуються між собою, — в розробці першої частини та в розробці фіналу. Обидва вони також мають жартівливий характер, на що вказують швидкий темп, загострені динамічні контрасти, нерегулярні акценти, штрих стакато. У другому з маршів, фінальному, навіть, простежується інтонаційна спорідненість з оперним варіантом: стрімкі ямбічні мотиви, що спадають по звуках тризвуку (приклади 6, 7).

Приклад 6.

Дж. К. Менотті. Опера «Амал і нічні гості», ц. 50, вхід царів до оселі Амала

Вплив оперного жанру і, ширше, театрального мистецтва відчутний в Скрипковому концерті Менотті і на композиційно-драматургічному рівні. Образно конкретні та інтонаційно рельєфні теми, експоновані впродовж трьох частин циклу у великій кількості, безперервно варіюються, трансформуються, стикаються одна з одною, заміщаються новими, а потім знов несподівано повертаються — все це не вкладається в звичні композиційні нормативи та асоціюється з поведінкою театральних персонажів — учасників то ліричної драми, то комедії. Звісно, ігрова логіка драматургічного розгортання є типовою для концертного жанру, однак занадто багато паралелей виникає безпосередньо з будовою меноттіївських опер. Зокрема, розглядаючи згадану вище оперу «Амал та нічні гості», Л. Ханіна пише про риси драматургічного рішення, обумовлені жанром телеопери: «наявність коротких картин-кадрів, з'єднаних оркестровими зв'язками, дрібність та швидка зміна дії, ефект “напливів”» [Ханіна, 2011, с. 24]. Саме така дрібність розділів, тривалість яких може дорівнювати одному-двома тактам, і частота їхніх змін властиві крайнім частинам скрипкового концерту. Щодо середньої, повільної, частини, то її будова наближається до наскрізної оперної сцени, де музичний розвиток йде за словом та сюжетною дією, відобра-

жаючи зміни психологічних станів героя або, скоріше, героїні: мрійливість, споглядальність, умиротворення чергуються тут із емоційними сплесками та драматичними вторгненнями.

Приклад 7.

Дж. К. Менотті. Скрипковий концерт. Третя частина, ц. 22

Нарешті, оперні принципи Менотті визначили певною мірою співвідношення сольної та оркестрової партій в його концерті. В операх композитор завжди віддавав першість людському голосу, прагнучи в будь-який спосіб сконцентрувати увагу слухачів саме на вокальному компоненті. Так саме він чинить і в концерті, де солююча скрипка постійно знаходиться на першому плані. Саме в партії скрипки соло експонується більшість тем, при цьому оркестр лише надає їм гармонічну підтримку. І навпаки, при передачі теми оркестру скрипка завжди лишається помітною, або супроводжуючи оркестрову тему рельєфним контрапунктом, або прикрашаючи її віртуозними фігураціями. Перший тип співвідношення партій можемо спостерігати на початку *Adagio*: тема спочатку викладається солістом, потім передається оркестру, однак вже в середині другого такту оркестрового проведення соліст перехоплює ініціативу, відтісняючи перші скрипки та доспіваючи замість них мелодію. Так саме відбувається і при викладенні наступного речення, де солююча скрипка «наздоганяє» кларнет у канонічному русі. Показовим прикладом другого типу може слугувати епізод в розробці першої частини (ц. 29): «марш в стилі Прокоф'єва» [Tomlin, 2009, p. 64) у духових інструментів поєднується тут із блискучими мелодичними фігураціями скрипки соло.

Самостійне звучання оркестру в концерті Менотті трапляється дуже рідко. Як правило, такі випадки пов'язані із послідовною передачею теми від оркестру до соліста і навпаки, тож, сприймаються як діалог на відстані: в першій частині це побічна партія в експозиції, головна та побічна в репризі, в фіналі — побічна партія. Останній приклад демонструє поєднання діалогу зовнішнього (між оркестром та солістом) і внутрішнього (всередині оркестрової партії), оскільки тема послідовно викладається гобоєм, флейтою разом з гобоєм, скрипкою соло, а останній раз — флейтою, гобоєм і першими скрипками. Діалоги як такі, тобто чергування оркестрових та сольних

«реплік», в меноттіївському концерті є, скоріше, виключенням, ніж правилом. Яскравий зразок такого роду міститься на початку розробки першої частини (ц. 21), де скрипковим фразам, побудованим на темі головної партії, відповідають оркестрові мотиви, що завершували експозицію. Ще один приклад «діалогу» має місце в другій частині концерту (ц. 7), однак репліки партнерів тут повністю не відокремлені: баркарольний мотив в оркестрі звучить на фоні тривалої скрипкової трелі, а переливчасті пасажі, які з цієї трелі випливають, нашаровуються на заколисливі терції спочатку дерев'яних, а потім струнних інструментів. У другій ланці діалогу відповідь соліста представлена його розгорнутою каденцією.

Наявність суто сольних епізодів в концерті Менотті також підкреслює провідну роль скрипки. Словом «*cadenza*» з них позначено лише два. Вищезгадана каденція в другій частині утворює окремих розділ, заміщуючи середину тричастинної форми. Вона належить до каденцій змішаного типу, в яких, поряд з пасажно-фігураційним матеріалом, наявні тематичні елементи, в даному випадку — алюзії на «вставний» тематизм з першої частини. Імпровізаційний характер звучання створюється частими змінами метру та підкреслений ремарками *veloce* (стрімко) та *liberamente* (вільно). Ще одна *cadenza* — в фіналі концерту — не містить тематичного матеріалу, нагадуючи більше віртуозні каденції-вставки, які у великій кількості трапляються в романтичних зразках жанру на кшталт фортепіанних концертів Ф. Шопена або скрипкових концертів Н. Паганіні і А. Вьетана. Є такі пасажні «врізки» і в концерті Менотті: усі вони розташовані в розробці першої частини і певною мірою компенсують відсутність тут «справжньої» каденції. Тож, не відмовляючись від такого ефектного атрибуту концертного жанру як сольна каденція, Менотті експериментує з її розміщенням і, за влучним зауваженням Дж. Ардойна, «уходить від традиції шляхом збереження каденції для другої частини» [Ardoin, 1985, p. 120].

І все ж таки, своєрідність меноттіївського концерту обумовлена не тільки оперними настановами композитора. Іншим, не менш важливим чинником стало призначення цього твору для Ефрема Цимбаліста (*Efrem Zimbalist*) — відомого американського скрипаля російського походження, викладача (а на момент написання концерту і директора) Кертіс-інституту (*Curtis Institute of Music*), багаторічного шанувальника композиторського таланту Менотті. Концерт створювався у тісній співпраці композитора і скрипаля, що, безумовно, позначилося на характері сольної партії, однак не тільки. За думкою Л. Томлін, їхня співпраця «не лише допомогла зі скрипковими аспектами концерту, але також вплинула на музичний зміст, відображаючи стиль Цимбаліста як скрипаля та як людини і, можливо, віддзеркалюючи біографічні елементи» [Tomlin, 2009, p. 20].

Вплив Цимбаліста-скрипаля на музику меноттіївського концерту пов'язаний із «практичністю» та «ідіоматичністю» його скрипкової партії, яка була відзначена ще в рецензії Оліна Даунса на нью-йоркську прем'єру твору. П'ятдесят років потому цю думку розвинув Ентоні Бертон в анотації до компакт-диску із творами композитора: «хоча сольна партія концерту Менотті технічно надзвичайно складна, її характер по суті є інтимним та ліричним, з особливим акцентом на мелодії у найвищому регістрі» [Tomlin, 2009, p. 35]. Тож, зовнішня ефектність поєднана в партії скрипки соло із зручністю виконання, а надзвичайна віртуозність — із кантіленністю, спрямованою на виявлення ліричних властивостей інструмента. Так саме і в грі Цимбаліста, за спостереженнями тих, хто чув його виступи, сполучалися вишукана краса звуку, м'яка співуча манера гри, багатство тону і — виняткова віртуозна майстерність, технічна

бездоганність, ясність пальцевої техніки. Л. Томлін, скрипалька за фахом, яка неодноразово виконувала меноттівський концерт, докладно аналізує в своїй дисертації технічний бік сольної партії. Так, вона вказує на використання композитором різноманітних штрихів, пов'язаних із особливостями ведення смичка (*détaché*, *martelé*, *legato*, *spiccato*, *ricochet*), на гру подвійними нотами та акордами, на прийоми виконання *pizzicato* та *tremolo* лівою рукою. Разом з тим, вона підкреслює, що «найважливішим аспектом скрипкової техніки, яким Менотті «вихваляється», є здатність інструменту співати» [Tomlin, 2009, p. 95].

Якщо подивитися на порушене питання з точки зору статистики та проаналізувати співвідношення співочих та віртуозних елементів в партії солюючої скрипки, то можна побачити, що питома вага останніх значно вище. На додачу до вже сказаного раніше про суто сольні пасажні «врізки» та про прикрашення оркестрової теми скрипковими фігураціями вкажемо також на чисельні епізоди, в яких пасажно-фігураційний матеріал в партії соліста звучить на фоні аскетичної підтримки оркестру. Такі епізоди можуть складати самостійний розділ форми, як, наприклад, зв'язка між сольним та оркестровим проведенням головної теми в першій частині (т. 5 після ц. 4–6) чи перехід між оркестровими проведеннями головної та побічної тем (ц. 7–11), або доповнювати викладення кантиленних тем, як майже усюди в крайніх частинах циклу (в межах ГП — ц. 3).

Вплив Цимбаліста-людини на музичний зміст концерту розглядається Л. Томлін в контексті наявних тут тематичних цитат та алюзій. Джерелами більшості з них є скрипкові концерти, що входили до репертуару Цимбаліста, або належать перу композиторів, з якими він так чи інакше спілкувався. Так, Олександр Глазунов викладав композицію в Санкт-Петербурзькій консерваторії за часів навчання там Цимбаліста і, хоча свій власний концерт він присвятив Леопольду Ауеру — вчителю Цимбаліста, саме останній виконав цей твір на московській прем'єрі 1905 року. Сергій Прокоф'єв був сокурсником Цимбаліста по консерваторії і, як пише Л. Томлін, одного разу допоміг товаришу із складним домашнім завданням. Більш сумнівним виглядає пояснення наявних в концерті алюзій на музику Арама Хачатуряна, адже Цимбаліст познайомився з вірменським композитором на конкурсі ім. П. І. Чайковського у Москві лише у 1960-і роки, тобто значно пізніше, ніж був написаний концерт Менотті. Але Л. Томлін припускає також, що включення фрагментів з творів Прокоф'єва і Хачатуряна «могло бути способом Менотті підтримати композиторів, осуджених указом Жданова у лютому 1948 року» [Tomlin, 2009, p. 43].

Більшість цитат та алюзій сконцентровано в першій частині концерту. Л. Томлін проводить численні паралелі між темами концерту Менотті, з одного боку, та Прокоф'єва, Хачатуряна і Глазунова, з іншого, інколи додаючи посилання також на скрипкові концерти Я. Сібеліуса та П. Чайковського¹. Слід зазначити, що асоціації американської дослідниці досить суб'єктивні та довільні. Скажемо, характеризуючи нову тему *Poco più mosso* в розробці (ц. 25), вона порівнює її одночасно з побічною

¹ Перелічимо деякі паралелі, наведені в роботі американської дослідниці: початкові теми концерту Менотті та Другого концерту Прокоф'єва, варіант титульного мотиву наприкінці ГП у Менотті (ц. 7) та повторена чотири рази експресивна фраза з середнього розділу основної теми *Andante sostenuto* Хачатуряна (т. 5 після ц. 59), хроматичний супровід тріольної теми всередині ГП у Менотті (ц. 9) та перехід до репризи в першій частині Другого концерту Прокоф'єва (т. 179), побічна тема у Менотті (ц. 12) та другий елемент головної теми першої частини (*Allegro con fermezza*) концерту Хачатуряна (т. 15).

темою другої частини прокоф'євського концерту та побічною темою першої частини концерту Я. Сібеліуса, припускаючи також відсилки до концертів О. Глазунова та П. Чайковського, інколи ж просто обмежується зауваженнями про стилістичну схожість певних зворотів з музикою С. Прокоф'єва. Але слід зауважити, що, навіть у випадках майже повної тотожності звуковисотного малюнку меноттіївських і умовно «донорських» тем, їх реальне звучання та, відповідно, образний зміст — не збігаються.

Зазвичай прагнення знайти в музиці Менотті тематичні та стильові запозичення, наявні в роботах деяких критиків та науковців, обумовлені стійким уявленням про музику композитора як про занадто традиційну, вторинну по відношенню до музичного мистецтва ХІХ століття. Однак Л. Томлін шукає запозичення з інших причин, вона підходить до скрипкового концерту Менотті як до програмного твору, трактуючи стильові алюзії як свідомі підказки для слухача. У додатку до дисертації дослідниця, навіть, пропонує власну літературну версію образного змісту концерту, насамперед, його другої частини. На її думку, тут відображено історію кохання Цимбаліста та його першої дружини — оперної співачки Альми Глюк. В цій історії є і палка пристрасть юного скрипаля, яку він обговорював зі своїм акомпаніатором і другом Семюелем Чотзіновим (перший розділ експозиції), і пропозиція руки та серця коханій, її зволікання, а потім згода вийти заміж за Цимбаліста (дуєт скрипки і гобоя в другому розділі), і підтримка залиціань нареченого юною дочкою Альми (унісон флейти і скрипки в третьому розділі), а далі — рішучість молодят повернутися додому з охопленої полум'ям війни Європи (цитата пісні «Америка» в четвертому розділі) і розгойдування хвиль, що супроводжувало їхню подорож океаном (п'ятий розділ). Семантичній інтерпретації піддається і звуковисотна організація *Adagio*: трель на нотах *ля* — *соль дієз* трактується як монограма Альми Глюк, нота *мі* наприкінці каденції як ініціал імені Цимбаліста, а несподіваний поворот в заключний *ре мажор* як згадка про домашнього улюбленця — коллі на прізвисько Droog. Залишаючи осторонь ступінь переконливості занадто конкретної інтерпретації музичного змісту, зауважимо, що тембр солюючої скрипки в концерті Менотті, дійсно, асоціюється із замовником твору, а перипетії драматургічного розгортання можуть сприйматися як своєрідна музична історія — аналогічна тим, що дивують і захоплюють глядачів в операх композитора.

Висновки. Таким чином, звернувшись до жанру інструментального концерту, Менотті орієнтувався на його класико-романтичну модель, що не дивно для композитора, чия музика сприймалася багатьма критиками як анахронічна: «Його музичний стиль був недостатньо дисонантним для атоналістів, недостатньо складним для академістів, занадто мелодичним для модерністів і надто популярним для елітаристів» [Wlaschin, 1999, p. 5]. Про опору на жанрові традиції свідчать такі риси Скрипкового концерту як збереження тричастинної структури циклу та сонатної форми в крайніх частинах, увага до взаємодії соліста та оркестру, максимальне виявлення художнього потенціалу солюючої скрипки, включення в другу та третю частину віртуозних каденцій, дотримання «класичних» нормативів в сфері гармонії та фактури. Однак, взявши за основу класико-романтичну модель інструментального концерту, Менотті надав їй нового життя відповідно до власного композиторського досвіду, пов'язаного передусім з оперним жанром, та до виконавських можливостей скрипаля, для якого призначав свій твір.

Саме взаємодія оперного та інструментального начал визначає специфіку функціонування в Скрипковому концерті Менотті головних складових семантичного ядра жанру — діалогу, солюювання та гри. У діалозі з оркестром соліст є беззастере-

жним лідером. Його партія домінує як за кількісним параметром (вкрай незначна кількість епізодів суто оркестрового звучання, з якого виключена партія солюючої скрипки), так і за якісним (функціональна першість соліста при одночасному звучанні його з оркестром). Форми солюювання пов'язані виключно з гомофонно-гармонічним та пасажно-фігураційним типами викладення: перший переважає в експозиційних епізодах, другий пронизує абсолютно усі розділи форми. Специфічних властивостей обом формам надає їхнє підпорядкування вокально-мелодичному началу, яке відверто панує при гомофонно-гармонічному викладенні і більш завуальовано — при пасажно-фігураційному. Гра постає перш за все у виконавській іпостасі — як майстерність володіння інструментом, а також у театральній — через «оперні» риси тематизму та драматургічного розгортання.

Скрипковий концерт є переконливим свідченням багатогранності таланту Менотті, плідності взаємодії у його творчості оперного та інструментального начал, здатності створювати в опорі на сценічний досвід по-театральному яскраві та емоційно зворушливі музичні образи в суто інструментальних жанрах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Журавкова Ю. Опера Джан Карло Менотті «Стара діва та злодій»: жанрові параметри та особливості драматургії. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 2. С. 186–194.
2. Журавкова Ю. Творча спадщина Дж. Менотті: багатовекторність жанрових рішень. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : 36. статей. Вип. 53. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 248–260.
3. Менотти Д. К. Я не верю в авангардизм. *Музыкальная жизнь*. 1964. № 4. С. 16.
4. Ханина Л. Б. Оперный театр Джан Карло Менотти : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2011. 30 с.
5. Ханина Л. Б. Оперный театр Джан Карло Менотти : исследование. Москва : Композитор, 2011. 244 с.
6. Ardoin J. The Stages of Menotti. Garden City, NY : Doubleday & Co., 1985. 259 p.
7. Chotzinoff S. A little nightmusic: intimate conversations with Jascha Heifetz, Vladimir Horowitz, Gian Carlo Menotti, Leontyne Price, Richard Rodgers, Artur Schnabel, Andrés Segovia. [1st ed.] New York : Harper & Row, 1964. 129 p.
8. Composer Gian Carlo Menotti : Three Conversations with Bruce Duffie. URL : <http://www.bruceduffie.com/menotti2.html> (дата звернення 25.01.2022).
9. Machlis J. American Composers of Our Time. New York : Thomas Y. Crowell Company, 1963. 237 p.
10. Malan R. Efrem Zimbalist. Pompton Plains, NJ : Amadeus Press, 2004. 368 p.
11. Smith E. L. Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti: «A Hand of Bridge», «The Telephone», and «Introductions and Good-Byes» : Ph.D. diss. Florida State University, 2005. 128 p.
12. Tomlin L. A. A study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra. A document submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Athens : The University of Georgia, 2009. 118 p.
13. Wlaschin, K. Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video. Jefferson, NC: McFarland & Co, 1999. 168 с.

REFERENCES

1. Zhuravkova, Y. (2017). Opera Dzhan Karlo Menotti «Stara diva ta zlodii»: zhanrovi parametri ta osoblyvosti dramaturhii [Gian Carlo Menotti's Opera «The Old Maid and the Thief»: Genre Parameters and Peculiarities of Drama]. In: *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo* [International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology]. Issue 56. Kyiv, pp. 186–194 [in Ukrainian].
2. Zhuravkova, Y. (2016). Tvorchа spadshchyna Dzh. Menotti: bahatovektornist zhanrovykh rishen [The legacy by G. Menotti: multi-vector nature of genre solutions]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology]. Issue 56. *Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo* [Culturology and Art History]. Kyiv, pp. 248–260 [in Ukrainian].
3. Menotti, G. C. (1964). Ja ne verju v avangardizm [I don't believe in avant-garde]. In: *Muzykal'naja zhizn'* [Musical life]. Issue 4, p. 16 [in Russian].
4. Khanina, L. B. (2011). *Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti* [Opera House of Gian Carlo Menotti]. Abstract of the PhD diss. (Musical Art). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 30 p. [in Russian].
5. Khanina, L. B. (2011). *Opernyj teatr Dzhan Karlo Menotti* [Opera House of Gian Carlo Menotti]. Moscow : Kompozitor, 244 p. [in Russian].
6. Ardoin, J. (1985). *The Stages of Menotti*. Garden City, NY : Doubleday & Co., 259 p. [in English].
7. Chotzinoff, S. (1964). A little nightmusic: intimate conversations with Jascha Heifetz, Vladimir Horowitz, Gian Carlo Menotti, Leontyne Price, Richard Rodgers, Artur Rubinstein, Andrés Segovia. New York : Harper & Row, 129 p. [in English].
8. Composer Gian Carlo Menotti : Three Conversations with Bruce Duffie, (1981, 1993, 1995). Available at: <http://www.bruceDuffie.com/menotti2.html> (accessed 25 January 2022) [in English].
9. Machlis, J. (1963). *American Composers of Our Time*. New York : Thomas Y. Crowell Company, 1963, 237 p. [in English].
10. Malan, R. (2004). *Efrem Zimbalist*. Pompton Plains, NJ : Amadeus Press, 368 p. [in English].
11. Smith, E. L. (2005). *Musical Narrative in Three American One-Act Operas with Libretti by Gian Carlo Menotti: «A Hand of Bridge», «The Telephone», and «Introductions and Good-Byes»* : Ph.D. diss. Florida State University, 128 p. [in English].
12. Tomlin, L. A. (2009). *A study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra*. A document submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. Athens : The University of Georgia, 118 p. [in English].
13. Wlaschin, K. (1999). *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video*. Jefferson, NC : McFarland & Co, 168 p. [in English].

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>

VIOLIN CONCERTO BY GIAN CARLO MENOTTI: AT THE INTERSECTION OF OPERA AND INSTRUMENTAL GENRES

The relevance of the study is to research the instrumental works by G. C. Menotti, known worldwide primarily as an opera composer. His four concertos, unfortunately, did not receive such recognition as his operas, unfairly remaining in the shadow of the latter. The Violin Concerto, which was recorded only twice in the first 44 years after its premiere in 1952, is no exception. Performing interest in this work intensified in the late twentieth century, but scientific research is still isolated, and they do not cover the question: did the composer's opera aspirations and skills influence the interpretation of the purely instrumental genre and, if so, in what way?

The main objective of the study is to trace the interaction of opera and instrumental principles in Menotti's Violin Concerto and to identify the peculiarities of the interpretation of the chosen genre due to such interaction.

The methodology includes historical (to consider circumstances of the creation and the performance of the concerto), comparative (to identify common features in the thematic and compositional organization of the concert and the opera "Amal and Night Guests"), as well as structural-functional, genre-style and intonational-dramatic methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. Menotti's Violin Concerto is considered in the aspect of opera influences due to the author's many years of experience in the field of theatrical music. The lack of dissemination of the work in the world of violin was stated, the names of its performers were given — from the premiere to the present. The structure and figurative content of the concert are characterized, the ratio of typical and atypical genre features is indicated, the presence of elements of end-to-end tonal and thematic development within the cycle is emphasized. The properties of musical themes, which reflect the typical for Menotti operas mixed type of vocal intonation with a combination of cantilena and declamatory phrases, are analyzed. The figurative-thematic connection between the concert and opera works of the composer is traced, in particular, by comparing certain episodes of the Violin Concerto and the opera «Amal and Night Guests». Theatrical influences at the compositional and dramaturgical level, such as «cadre» fragmentation of sections and frequency of their changes in the opening and closing movements of the concert, proximity to the end-to-end opera stage in the middle part, are revealed. An analogy between the ratio of solo and orchestral parts in concert and in Menotti's operas is made. Emphasis is placed on the leading role of the violin solo in the concert, which is determined by the exposure of most musical themes in its part, virtuosity of presentation, the presence of a large number of purely solo episodes, including two cadences. At the same time, it is noted that the originality of Menotti's concert is not only due to opera influences, but also to the dedicate the work for a specific performer — the American violinist Efreim Zimbalist. The close cooperation of the two musicians affected the character of the solo part in the concert and, indirectly, its musical content.

Keywords: musical culture of the USA, G. C. Menotti's works, instrumental concert, violin, opera, genre interactions.

УДК 781.2:78.071.1Дебюссі](44)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>

**ЖАРКОВ О. М.,
КОХАНИК І. М.**

Жарков Олександр Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

oleksandr0902@vivaldi.net

© Жарков О. М., 2022

Коханик Ірина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8801-7549>

kin957@ukr.net

© Коханик І. М., 2022

ТЕМБРОВА КОМПОЗИЦІЯ «PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE» КЛОДА ДЕБЮССІ: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

В музиці ХХ–ХХІ століть темброва складова значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції і драматургії, стає сутнісним компонентом системи індивідуального стилю композитора. Це спричиняє необхідність визначення поняття тембрової композиції та вивчення її функцій у становленні тексту музичного твору. Розгляд тембрової композиції в аспекті індивідуального стилю композитора здійснено на прикладі «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі. Зроблено акцент на втіленні загальних стильових рис, уточнено розуміння оркестрового стилю. Аналіз партитури твору довів, що темброва композиція прояснює композиторський задум у композиційній і драматургічній площинах. Логіка змін оркестрових тембрів спрямована на втілення авторської концепції розчинення, поступового відходу від суб'єктивного через драматургічну ідею відмови від тембрових соло (чистих тембрів), від колористики однієї фарби — до різноманіття всіх фарб і відтінків, через рух від чистого тембру до подвоєнь і мікстів. Унікальність тембрової стратегії композитора — це ланцюг соло (флейта — гобой — кларнет — скрипка — флейта), який забезпечує барвистий тембровий розвиток теми і всього тематизму твору. Одночасно темброва композиція прояснила і поглибила структурну тричастинність твору. Саме темброве оформлення посилює інтонаційну спорідненість тематизму та інтонаційні зв'язки між розділами твору. Дослідження тексту підтверджує, що темброва композиція — її вишукана структура, різноманітна симетричність і досконалість пропорцій — віддзеркалює основні особливості композиторського стилю Дебюссі. Цей твір і сьогодні залишається джерелом натхнення для музикантів ХХ–ХХІ століть, які розвивають у своїй творчості темброві можливості звучання, колористику звуку, конструктивізм у побудові музичної форми. Досвід аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» може стати у пригоді при вивченні сучасних музичних творів.

Ключові слова: темброва композиція, творчість Клода Дебюссі, оркестровий стиль, втілення композиційно-драматургічної ідеї.

Вступ. У другій половині ХХ — на початку ХХІ століття тембр стає одним з найважливіших елементів музичної мови, що виявляється на всіх стадіях існування музичного твору — від його задуму до слухацького сприйняття. Темброва складова значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції, драматургії, стильову специфіку. Вивчення цих процесів у всій різноманітності стильових проявів у музиці Новітнього часу не тільки є одним з перспективних напрямків музикознавчих досліджень, а й актуалізує низку теоретичних питань, необхідних для формування сучасних наукових поглядів та аналітичних підходів. Зокрема, виникає необхідність виокремлення і визначення поняття тембрової композиції, яка в умовах сучасної композиторської практики виконує особливу формотворчу функцію, своєрідно контрапунктує з тембровою драматургією, а також виступає одним з важливих чинників стилетворення.

Правомірним і логічним розгляд окресленого питання уявляється на матеріалі творів, де тембровий фактор стає суттєвим компонентом системи індивідуального стилю композитора, визначає його яскравість, неповторність, новаторський характер. Тож звернення у запропонованому ракурсі до «Prélude à l'Après-midi d'un faune» — одного з найвідоміших оркестрових творів Клода Дебюссі, творчі здобутки якого багато в чому стали художнім передбаченням музики ХХ–ХХІ століть — спрямоване передовсім на розкриття його нових композиційних і, відповідно, виражальних особливостей, які загалом дозволяють поглибити уявлення про стиль видатного французького композитора. Все це зумовлює **актуальність** дослідження.

Аналіз публікацій. Наукових праць, у яких розглянуто темброву композицію, а також висвітлено її специфіку в стильовому аспекті, не виявлено. Методологічно вагомими для розвитку положень теорії тембру залишаються фундаментальні роботи Олександра Веприка та Юрія Іщенка, а також публікації Геннадія Банщикова і Сергія Пономарьова, в яких досліджуються питання природи тембру, взаємодії тембру, форми і фактури. В обґрунтуванні поняття тембрової композиції використані ідеї Євгенія Назайкінського, Сергія Шипа, Надії Щербакової. Теоретичні концепції музичного стилю Надії Горюхіної, Віктора Москаленка, а також дослідження оркестрового стилю Світлани Коробецької, які були прицільно обрані з великого пласту наукової літератури з проблем стилю в музиці, дозволили спроєктувати вивчення тембрової композиції у стильову площину, окреслену в межах статті творчістю Клода Дебюссі. Загальні зауваження щодо стилю композитора, а також стильових особливостей його «Prélude à l'Après-midi d'un faune», аналіз тембрової композиції якої складає основний зміст цієї розвідки, надали праці Валерії Жаркової, Едісона Денисова, Стефана Яроцинського, Тамари Гнатів, П'єра Булеза (Pierre Boulez), Метью Брауна (Matthew Brown).

Мета роботи — дослідити темброву композицію «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі та виявити в ній характерні риси індивідуального стилю композитора.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше крізь призму тембрової композиції розглядаються композиційно-драматургічні, формотворчі, стильові особливості твору Дебюссі.

Методологічним підґрунтям для написання статті стали методи системного та функціонального аналізу, а також стильовий метод, який дозволяє виокремити власні риси тембрової композиції твору.

Результати дослідження. Складні взаємовпливи композиційної функції тембру і форми, композиції і драматургії розкриваються при дослідженні музичного тексту, коли музикознавець звертається у найширшому розумінні до руху музичної матерії. В залежності від дослідницького ракурсу увага спрямована або на рух-розвиток (час), або на рух-структуру (простір), що пов'язано з драматургічним або композиційним аспектом музичного твору. Попри те, що у вітчизняному музикознавстві поняття композиції і драматургії розводяться, вони взаємообумовлені, корелюють одне з одним і охоплюють найвищий¹ — смисловий і структурний — рівень музичного твору [Коханик, 2012, с. 8–9]. Щоправда, по відношенню до сучасної музики поняття драматургії все частіше поєднується, навіть ототожнюється з поняттям композиції, яка в деяких стилях та композиторських техніках починає підміняти її [там само, с. 8].

Останнє зауваження підкріплюється позицією Надії Щербакової, яка стверджує верховенство та домінування композиції: «Композиція, як виявлення аналітичної площини, у контексті прагматики сучасного світу може претендувати на генеральні позиції у творчому процесі... Виток подібного всеосяжного значення композиції перебуває в діалектичній єдності здійснюваних нею процесів. З одного боку, композиція відповідає за особливості розгортання музичної тканини (організація матеріалу у часі), з іншого — виявляє фінальний результат (композиція як цілісна, завершена, замкнута будова). Сутність цієї діалектичної єдності спрямована на максимальне розкриття, повідомлення, а також збереження первісної авторської концепції, тобто на виявлення, насамперед, смислового потоку художнього явища» [Щербакова, 2008, с. 32].

Слушність цієї думки полягає в тому, що композиція охоплює всі рівні музичного твору [Назайкинський, 1982], а драматургія — образний, вона стає логіко-смисловою надбудовою, «що координує та одночасно інтегрує всі елементи та рівні організації музичного цілого» [Коханик, 2012, с. 8]. Поняття драматургії як «території музичного змісту», таким чином, виявляється більш рухливим порівняно з композицією, яка слугує своєрідною основою, підґрунтям драматургії. Вони обидві створюють передумови для розвитку тематизму та інтонаційної форми твору загалом.

Утім, враховуючи, що поняття «композиція» та «драматургія» (особливо в значенні «композиційний» і «драматургічний») стали традиційними в музикознавстві і при цьому «працюють» у багатьох методиках, зупинимося на одному з факторів, що їх об'єднує.

Єдність композиції та драматургії забезпечує безліч елементів: мелодичних, гармонічних, фактурних, формотворчих, жанрових, стильових. Серед інших зосередимося на тембрових структурах. Зауважимо, що під тембровою структурою розуміється єдність тембрової композиції та тембрової драматургії, а точніше, єдність композиційних та драматургічних функцій тембру.

Тембр абсолютно органічно об'єднує композицію і драматургію тому, що він є біфункціональним за своєю природою. На цю якість тембру вказував ще О. Веприк, виділяючи його *логіко-конструктивні (композиційні)* та *звуквиражальні (драматургічні)* властивості [Веприк, 1978]. Розвиваючи ці положення, вкажемо, що темброва структура певного матеріалу має свій смисловий (тобто, умовно, драматургіч-

¹ Сергій Шип до цієї пари долучає і поняття форми — також у найвищому її розумінні: «Композиція — обов'язкова якість і вищий рівень форми музичного твору» [Шип, 1998, с. 194].

ний) аспект і, водночас, являє собою елемент композиції, логічний елемент організації цілого.

У ХХ столітті на перший план у музичному творі виходять композиційні особливості тембру, який, водночас, не втрачає функцій, пов'язаних з драматургією. Загальні інтенції у композиторському мисленні різних стилів та шкіл спрямовані на акцент музичної композиції, і тембр, як чинник формотворення, стає актуальним і домінуючим для багатьох митців.

Саме тому до музикознавчого тезаурусу видається доцільним введення поняття *тембрової композиції*. Вона розуміється нами як *структура оркестрового (політембрового) твору, один із шарів всієї композиції, яка регламентує відносини різних оркестрових елементів між собою та з іншими елементами музичної мови, обумовлює тембровий синтаксис і розкриває семантику інструментального втілення композиторської ідеї*.

Темброва композиція — природня основа всієї композиції твору, адже музичний матеріал¹ існує лише у процесі тембрового розгортання. Це положення є фундаментальним для тембрового аналізу. Розуміння тембру і специфіка його фіксації відображають найважливіші властивості музичного твору. Поява музичного матеріалу у відповідному тембрі, у певному оркестровому втіленні органічно впливає на його характер, образ, логіко-конструктивні якості і саме інтонування. Саме функціональність тембру забезпечує (разом з іншими елементами мови) процесуальність матеріалу в тексті твору. Зміни у тембровому розвитку призводять до змін всього тексту, від найменших деталей до композиції в цілому. Таке тлумачення тембрової композиції актуалізує стильовий напрямок її вивчення, адже стильовий аспект прояснюється між «правилами оркестровки» і конкретним рішенням певного матеріалу. Барвистість можливостей відбору тембрових рішень і варіантність оркестрового розвитку отримує у творі своє унікальне художнє втілення власне у контексті композиторського стилю, який обумовлює зв'язок між всіма елементами музичного цілого.

Розгляд тембрової композиції у стильовому аспекті дає можливість порушити «актуальні для сучасної музичної теорії і практики питання: зокрема, про те, чи існують деякі межі у розкритті стильового потенціалу музичних явищ різного рівня, якою мірою задіяні специфічні механізми стилетворення, що забезпечують самодостатність і внутрішню організацію стильової системи, до яких меж зберігається її цілісність, які фактори в інтерпретаційному процесі дозволяють яскраво резонувати смислам, що закладені у стильовій інтонації, і породжувати нові» [Коханик, 2011, с. 153].

Багатовимірність категорії стилю дозволяє застосовувати положення теорії стилю для пояснення різноманітних і різнопорядкових художніх явищ і процесів — від обширу музичної культури до конкретного твору та окремих його сторін. У побудові власних теоретичних концепцій багато сучасних дослідників керуються надзвичайно ємною та майже афористичною дефініцією Надії Горюхіної: «Стиль — це система стійких ознак художнього явища» [Горюхіна, 1973, с. 305]. Серед українських учених, які акцентують інтонаційну сутність стилю, слід назвати Віктора Москаленка. В його розумінні музичний стиль — це безперервний творчий процес, «психологічно зумовлена специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [Москаленко, 1998, с. 88]. Ви-

¹ Тут умовно мається на увазі «все мінус тембр».

ходячи з цього, композиторський стиль постає певною інтонаційною моделлю, в якій «згорнулися» в певну сукупність музичне мислення композитора та системний прояв уже відібраних засобів музичної мови. Саме з інтонаційної моделі розгортаються унікальні художні рішення та концепції.

Важливим компонентом стильової системи композитора є оркестровий стиль, найбільш узагальнене визначення якого пропонує Світлана Коробецька: «Оркестровий стиль є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виразних засобів в оркестровій музиці» [Коробецька, 2005, с. 32]. У цьому визначенні підкреслюються системний характер, контекстна взаємодія різних стилетворчих чинників, зв'язок з музичною мовою, проте не оговорюється первинний, фундаментальний рівень стилетворення, який обумовлює специфіку саме оркестрового мислення композитора.

Використовуючи дефініцію Н. Горюхіної, представимо поняття *оркестрового стилю* як *систему стійких ознак релевантності музичного матеріалу (музичних фонем) та його тембрового втілення*. У такому трактуванні оркестровий стиль постає одним з рівнів загального композиторського стилю, який акумулює розуміння і відчуття тембру композитором, його можливостей (реальних і потенціальних), а також композиційних та драматургічних особливостей інструментального втілення музичного матеріалу і його тембрового розвитку.

Темброва композиція, як і темброва драматургія, є одним з головних показників оркестрового стилю. Саме в цьому понятті об'єднуються фактурні і формотворчі функції тембру, а також проявляються його семіотична і семантична функції. Оркестровий стиль, з одного боку, як підсистема, входить в систему індивідуального композиторського стилю¹, з іншого, як і весь тембровий розвиток, є досить відокремленим завдяки певній «незалежності» оркестрового втілення музичного матеріалу. Темброва композиція через оркестровий стиль природньо відображає характерні ознаки загального стилю і, одночасно, збагачує його своїми характерними рисами.

Висловлені вище теоретичні міркування та узагальнення послужили основою для розгляду тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» К. Дебюссі. Цей оркестровий твір став знаковим для музики XX – XXI століть. П'єр Булез зауважує: «Подібно до того, як сучасна поезія безсумнівно вкоренилася в деяких бодлерівських віршах, можна стверджувати, що сучасна музика пробудилася від “L'Après-midi d'un faune”» [Boulez, 1988, p. 75].

Музика К. Дебюссі – з точки зору особливостей естетики, мови, форми, стилю і стилістики та ін. – є досить дослідженою. Наведемо найбільш суттєві, з нашого погляду, характеристики окремих сторін його творчості вітчизняними і зарубіжними музикознавцями, що дозволяють прояснити особливості творчого методу і стилю композитора і є необхідною передумовою безпосереднього аналізу твору.

Валерія Жаркова при визначенні специфіки стилю К. Дебюссі і аналізі музикознавчої літератури про нього відзначає: «До основних рис його стилю належать: 1) бездоганна конструкція цілого, “що продумана до найдрібніших деталей” (Е. Денисов), створює вражаючі різнорівневі “відповідності” й симетрії (Н. Клімова, І. Сусідко), презентує вишукане і завжди неповторне розгортання композиторської

¹ Зауважимо, що не у кожному композиторському стилі сформований індивідуальний оркестровий стиль.

логіки; 2) тотальна тематизація фактури (К. Зенкін); 3) самодостатня смислова виразність “чистих звукових форм” (К. Зенкін), які ставали втіленням “томливої спраги незаперечно чистого”» [Жаркова, 2021, с. 33].

Специфіку композиторської техніки Дебюссі дуже точно описує Едісон Денисов: «Музика Дебюссі є конструктивно точною, всі його форми строго вибудовані та ретельно продумані у найдрібніших деталях. <...> Конструкція у Дебюссі ніколи не буває жорсткою і ніколи не сприймається оголено. Ми її десь уловлюємо, але відчуваємо лише підсвідомо (або бачимо під час аналізу). Дебюссі не оголює вузлові точки конструкції, а пом'якшує, вуалює їх, робить їх часто майже непомітними для слухача. Тому форми Дебюссі настільки пластичні» [Денисов, 1986, с. 92–93]. І далі: «Зазначимо ще одну особливість композиційного мислення Дебюссі — органічну неквадратність у будові елементів форми. <...> Найчастіше він застосовує п'ятитакти та семитакти, що складаються один з одним, а також з чотиритактами (і шеститактами) у складніші побудови» [там само, с. 106–107].

Стефан Яроцинський, розглядаючи символіку в текстах композитора, зауважує: «Це не означає, що його музика позбавлена традиційної символіки, але її участь тут порівняно є скромною, причому спосіб, яким композитор нею користується, переважно веде до відхилення від звичних зразків... Флейта зазвичай будить у нас настрої сільської ідилії, а тим часом скільки відтінків меланхолії та занепокоєння витягує Дебюссі з її чарівного звучання в прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», «Флейті Пана», «Сонаті для флейти, альту та арфи» [Яроцинський, 1978, с. 207].

Характеризуючи «Prélude à l'Après-midi d'un faune», дослідники акцентують інновації музичної мови твору, підкреслюють їх значення для подальшої творчості композитора, звертають увагу на можливість і достатність проведення аналітичних операцій традиційними методами. Так, Метью Браун у своїй статті «Tonality and Form in Debussy's Prelude a "L'Après-midi d'un faune"» констатує: «Дебюссі часто приписують революції в музичній формі через відмову від тональної та формальної практики дев'ятнадцятого століття. Цей аналіз показує, що Прелюдію можна пояснити традиційними тональними процедурами, вона ідентифікує чотири техніки — неповні прогресії, парентетичні епізоди, мотивне стиснення та тональні моделі — що дозволили Дебюссі відійти від загальноприйнятих симфонічних моделей. ...він розвинув ці техніки в пізніших оркестрових роботах, таких як Ноктюрни, La Mer та Iberia» [Brown, 1993, р. 32]. Проте в жодному з досліджень спеціально не розглядається темброве розгортання музичного матеріалу, а тим паче його вплив на форму і композицію твору¹.

Всі вищезначені риси композиторського мислення Дебюссі знаходимо у процесі аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune». Головним її задумом стає ідея розчинення, так би мовити, відхід від суб'єктивності². На рівні оркестрового втілення це проявляється як відмова від чистого тембру і соло. Основними двома функціями стають *solo* — не *solo*, а також протиставлення чистого тембру і будь-яких подвоєнь, дублювань, мікстів (схема 1).

¹ Цей аспект окремо не висвітлюється і у дослідженні Тамари Гнатів, де подається чи не єдиний у вітчизняному музикознавстві досить ґрунтовний аналіз «Prélude à l'Après-midi d'un faune». Темброві особливості розглядаються як один з виразальних засобів твору [Гнатів, 1993, с. 71–75].

² На цю властивість мислення Дебюссі, яку сам композитор відчував і неодноразово описував у власних висловлюваннях, вказує Валерія Жаркова [Жаркова, 2021, с. 33]. Вона вважає, що «стиль Дебюссі належить до парадигми *прихованої суб'єктивності*» [там само, с. 34].

Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune»

Перший розділ

Fl.	Ob., Cl., Arpa, Corni	Corni, Arpi, Archi	Fl.	Ob., Corno	Ob., Cl., V-ni, Fl.	Fl.	Fl. - Fl. (2)	Cl., Cello
a	a ₁	a ₁	a	a ₁	a ₁	a	a	b (a ₁)
3,5	2,5 (1,5+1)	4	4	3	3	2+3	2+3	3+3
6		4	4	6		10		6
10			10			16 (10+6)		
			D			E		

Середній розділ

Ob.	Ob., V-ni	Fl.+Ob., Cl.+Fag.	Corni, Archi 2 Fl.	Cl. (solo)	Fl.+Ob.+C.Ang+2 Cl.	Archi (tutti)	V-no (solo)+Ob., Cl., Corni
c	c	c ₁	c (c ₁)	c ₁ (зв'язка)	d - d+a	d ₁	d ₂ (зв'язка)
3	4	3	4	4	8 (6+2)	12 (4+2+5+1)	4
7		7		4	12 (4+8)		
18 (14+4)					24 (20+4)		
					Des		

Реприза

Кода

Fl. —	Ob., Corni —	Ob. —	Ob., C. ingl. —	2 Fl.+Ob., 2V-ni	Fl.+Cello solo., Ob., Corni, V-ni, 3 Fl.
a ₃	a ₄	a ₃	a ₄	a + c	a
4	3	4	4	6	11 (3+3+5)
7					
15			17		
E		Es		E	

Перший рядок — інструменти, що виконують мелодичну функцію (вона має основне тематичне навантаження), другий — тематизм з урахуванням його тембрового втілення, третій — кількість тактів на синтаксичному рівні, четвертий та п'ятий — кількість тактів на формотворчому рівні, шостий — окремі моменти тонального плану для більш зручної орієнтації. Простежити ці моменти в процесі тембрового розвитку.

Як відомо, «Prélude à l'Après-midi d'un faune» починається знаменитим соло флейти (приклад 1).

Приклад 1.

Основна тема, перший елемент a



Найголовнішим тут є саме *тембр флейти* в її *низькому* регістрі, а також те, що це *solo* флейти. Такий сольний імпульс тембрової композиції надзвичайно важливий для розуміння оркестрової логіки всього твору. Фраза флейти — *initio* твору, всі інші елементи композиції, в тому числі темброві, проявляють себе як відношення до нього і взаємодіють з ним. Цю фразу органічно підхоплюють гобої, кларнети, валторни, арфа і згодом низькі струнні (приклад 2).

Тут вагомими є всі елементи: акорд у гобоїв і кларнетів (тобто сама поява тембрів гобоя і кларнета); мелодична фраза у валторн (фактично одна валторна, друга технічно «перехоплює» закінчення фрази), колористичне глісандо арфи і засурдинене звучання низьких струнних. Фактична відсутність *solo* компенсується тим, що три фактурні лінії виокремлені чистими тембрами (валторна, арфа), а в акорді важливими є звучання і гобоя, і кларнета.

Основна тема, другий елемент a_1

The musical score is for the second element of the main theme, a_1 . It features the following instruments and parts:

- 2 Hautbois (2 Oboes):** Play a sustained chord in the first measure, marked *p*.
- 2 Clarinettes en La (2 Clarinets in B-flat):** Play a sustained chord in the first measure, marked *p*.
- Horn in F 1:** Plays a melodic line starting in the second measure, marked *p*.
- Horn in F 2:** Plays a melodic line starting in the second measure.
- Harp 1:** Plays a glissando in the first measure.
- Harp 2:** Plays a sustained chord in the second measure, marked *pp*.
- Viola:** Plays a sustained chord in the second measure, marked *pp* and *sordine*.
- Cello:** Plays a sustained chord in the second measure, marked *pp* and *sordine*.
- Contrabass:** Plays a sustained chord in the second measure, marked *pp*.

Покажем для формотворення і для тембрової композиції є повторення елемента a_1 у тактах 7–10 — Дебюссі не тільки точно повторює тематичний матеріал (a_1), але й зберігає його оркестрове рішення. Лише передача акорду, який був у гобоя і кларнета, скрипкам створює маленький нюанс оновлення. Загалом збереження тембрів при повторі посилює значущість матеріалу в композиційній площині.

Наступне проведення теми (тт. 11-20) в тематичному плані являє собою варіюваний повтор, а в тембровому тут важливим є збереження соло флейти і тембрів гобоя і валторн. Оновлення відбувається за рахунок струнних. Перші скрипки в a_1 починають подвоювати два гобоя, що ущільнює фактуру і надає цьому матеріалу нового тембрового відтінку.

Покажем тут є перехід до наступного розділу — соло флейти, що створює ефект «підготовленого» тембру, — де зв'язка перетікає в «основне» соло на початку нового етапу розгортання.¹

¹ В рукописі і прижиттєвому виданні — саме флейта соло. Є видання, які використовують сучасні диригенти, де соло передано кларнету. Це звучно для виконання, але на мікрорівні порушує темброву композицію.

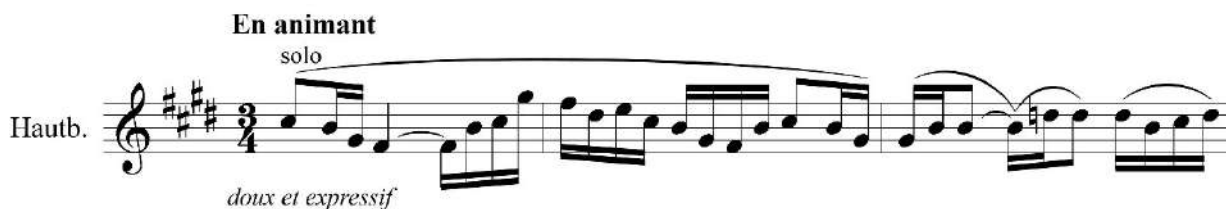
Третє проведення (тт. 21–36) — ще один варіант основної теми. Соло флейти звучать разом з валторнами і арфою. Ці тембри у першому проведенні були в горизонтальному співставленні, а тут — у вертикальному. На рівні тембрової композиції об'єднання a і a_1 є першим синтезуючим моментом. Цікаво, що подрібнення загального синтаксису супроводжується тембровим об'єднанням — при повторях композитор зберігає те ж саме інструментальне втілення. Важливим моментом у тембровій композиції тут є третій варійований повтор, бо в ньому *вперше* остання фраза теми звучить у двох флейт в унісон, що свідчить про початок перетворення, розчинення сольного тембру. Характерно, що саме ця фраза стає інтонаційним підґрунтям для наступного розділу (див. приклад 4, нижній нотний рядок).

Поява «дуету» соло кларнета і віолончелей (b на схемі) акцентує перехід матеріалу a_1 від гобоя (у попередніх проведеннях) до кларнета, а новий контрапункт у віолончелей вперше показує струнні інструменти в мелодичній функції.

Наступний епізод виділяється новою темою (приклад 3).

Приклад 3.

Друга тема c



Тема діатонічна¹ на своєму початку і доручена гобою. Цим вона створює враження контрасту до попереднього матеріалу, що скеровує до початку середнього розділу. Але це *соло* гобоя, яке продовжує закладену композитором ідею сольюючого тембру. Ще один момент: фрагмент a_1 також починався саме тембром соло гобоя, завдяки чому вибудовується арка до попередніх a_1 . Таке оркестрове рішення показує ідентичне співвідношення підрозділів: $6:4=1,5$ (перше a до першого a_1) і $54:36=1,5$ (весь перший розділ до підрозділу c), а також підтверджує, що цей підрозділ насправді є продовженням перших трьох проведенень основної теми.

Другий момент. Тема гобоя генетично пов'язана з мотивом з основної теми у третьому проведенні², саме у тому варіанті, коли її виконують дві флейти в унісон, тобто коли тема звучить не соло (приклад 4).

Приклад 4.

Спорідненість тем a і c



¹ Протиставлення діатоніки і хроматики є характерним для стилю композитора.

² На це вказує Метью Браун [Brown, 1993].

Це дуже важливо для тембрової драматургії і опосередковано ще раз підтверджує те, що підрозділ відноситься до першої частини твору. Подальший тембровий розвиток гобойної теми демонструє іншу важливу арку: гобой — два гобоя з кларнетами плюс струнні (скрипки) плюс валторни. Таке темброве варіантне повторення a_1 (у першому проведенні) посилює зв'язок цього підрозділу з основною темою.

Подальший розвиток c_1 (*Toujours animant*) починається з дублювання мелодії у флейти і гобоя¹, а контрапункт — у квінту у кларнета і фагота². «Концентрація» тембру дерев'яних духових інструментів створює ще одну арку — до початкового соло флейти, адже флейта також є дерев'яним духовим інструментом, тобто спрацьовує спорідненість звучання оркестрової групи. Одночасно це свідчення процесу розмивання солюючого і розчинення чистого тембрів. Показовим є продовження цього розділу (друге c_1): «повертаються» валторни в контрапункті зі струнними, до якого додається мотив-зв'язка у двох низьких флейт і арфи в унісон. Вельми характерною є і наступна зв'язка — унісон двох флейт і арфи, що розвиває основну темброву ідею розчинення (приклад 5).

Приклад 5.

Закінчення c_1

Зауважимо, що цей мотив на p прекрасно могла б зіграти і одна флейта. Але подвоєння обумовлене саме тембровою композицією та її основною ідеєю. А арфа привносить колористичний момент і продовжує «свою лінію» в тембровій композиції.

Показовими є наступні чотири такти зв'язки до середнього розділу, у яких основна мелодія звучить у соло кларнета. Дуже важлива тенденція збереження соло: Дебюссі сольно закінчує перший великий розділ, замикаючи його цією зв'язкою, що апелює до попередніх флейтових соло. Тобто, на рівні тембру композитор скріплює весь розділ, який починає і закінчує соло. Зміна тембру з флейти на кларнет теж важлива, тому що це вже не флейта і не соло. Наприкінці цієї фрази кларнет подвоюється спочатку гобоєм, а потім і флейтою, що навіть у такому маленькому фрагменті розвиває сольний тембр. Загальний масив фактури тут підтримують партії струнних інструментів.

Початок середнього розділу (*re-бемоль мажор*) на рівні тембрової композиції акцентує щільне проведення мелодії в октавному подвоєнні у флейти, гобоя, англійського ріжка і кларнетів. Це певною мірою «туттійний» тембр дерев'яної групи. Вза-

¹ Другий мотив — два гобоя в октаву.

² Так само у другому мотиві задіяні обидва кларнети і два фагота. Далі з імітацією підключається англійський ріжок.

галі весь середній розділ є «туттійним», що стає наступним кроком розвитку основної тембрової ідеї. Так побудована перша фраза (6 тактів) теми. Слід підкреслити і контраст до основної теми: діатоніка, стрибки на широкі інтервали. Своєрідно вирішує композитор її продовження (приклад 6, два такти).

Приклад 6.

Середній розділ, друга фраза теми



Воно, з одного боку, органічно розвиває фразу, з другого, за рахунок хроматизмів і за типом руху наближається до основної флейтової теми. В тембровому аспекті Дебюссі ще більше посилює щільність викладення: додає другу флейту, фагот і валторну.

Важливим у тембровій композиції стає перехід до репризи — це контрапункт: соло валторна — кларнет — флейта і основна тема середнього розділу в одній солюючій скрипці. Такий дует двох сольних ліній перед репризою є симптоматичним. Композитор готує репризу на тембровому рівні як повернення до соло. Також важливо те, що в ланцюзі валторна — кларнет — флейта композитор закінчує саме флейтою. Флейта як «підготовлений» тембр об'єднує середній розділ і початок репризи.

Всі ці фактори свідчать, що реприза починається у 79-му такті (*Mouvt du Début*). Сама тема переінтонується, звучить у збільшенні і діатонічно¹, але її виконує флейта соло на фоні арфи і педалі низьких струнних. Це варійований повтор першого викладення теми, де саме соло флейти є основним її ідентифікатором.

Для першого проведення теми в репризі композитор змінює її масштаби, але зберігає основний тембровий абрис: соло флейти (*a*), гобой і валторни (а потім відразу кларнети з фаготами), який стає варіантом втілення (*a₁*).

Друге проведення теми в репризі (*мі-бемоль мажор*), як і в першій частині, являє собою варійований повтор, у тому числі й у тембровому плані. Саму тему проводить гобой соло, що стає «відмовою» від тембру флейти і має велике драматургічне значення в наскрізній ідеї розчинення чистого флейтового тембру.

Наступний розділ (*Danc le 1er mouvt avec plus de langueur*) — кода. Початок основної теми «повертається» на *до-дієз*, і це могло б слугувати ознакою репризи, але тема доручена двом флейтам в унісон. Це утворює новий, останній етап відмови від сольного тембру. Контрапунктом до основної теми звучить другий елемент *c*, і його також грають дві солюючі скрипки в октаву (а не одна, як було середньому розділі).

Друге проведення основної теми в коді — октавне подвоєння соло флейти і соло альтя. Нова звукофарба також є результатом розчинення тембру флейти — принцип соло нібито зберігається, але це два соло різних тембрів разом. Це стає логічним етапом утілення основної композиторської ідеї. Показово, що навіть матеріал зв'язки, який звучав після другого проведення першої частини у флейти соло, тут подається у поєднанні флейти і гобоя, що послідовно розвиває основну темброву ідею. В останніх тактах коди також не буде соло. Завершується твір симптоматично, «збираючи» свої

¹ Діатоніка цього викладу, на наш погляд створює арку до підрозділу *c* і теми солюючого гобоя, і цим підтверджує, що підрозділ *c* відноситься до першого розділу всієї форми.

основні тембри: квінта $mi - ci$ у віолончелей і контрабасів *pizz.*, mi першої октави у скрипок, відлуння арфи і терція $mi - соль-діз$ у трьох низьких флейт.

Висновки та перспективи. Визначення поняття тембрової композиції дозволило спрямувати дослідження «Prélude à l'Après-midi d'un faune»¹ К. Дебюссі в річище тембрового аналізу, що було обумовлено стильовою специфікою мислення композитора і значенням тембрової складової в реалізації художнього задуму. Результатом спостережень над музичним текстом стало насамперед виявлення композиційно-драматургічних та формотворчих особливостей твору, коригування погляду на розуміння його форми, уточнення характерних рис оркестрового стилю композитора. Все це сприяє збагаченню новими штрихами і нюансами загальної стильової картини творчості Дебюссі, що склалася в сучасному музикознавстві.

Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» проявляє провідну семантичну ідею — це полудень, сповнений потоками світла і томливої еротики. Вона реалізується через рух від суб'єктивної думки і поступове розчинення в колоритному оточенні, від колористики однієї фарби — до різноманіття всіх фарб і відтінків. На рівні тембру це розкривається як ідея відмови від сольного тембру і рух від чистого тембру до подвоєнь і мікстів.

В аспекті стилю темброва композиція розкриває особливості всього твору: вшукана структура, різнорівнева симетричність і досконалість пропорцій. Всі три проведення основної теми в першому розділі доручені флейті соло, що їх об'єднує. У середньому контрастному розділі панує туттійне звучання дерев'яних, а потім струнних інструментів. Реприза пов'язана з поверненням флейти соло, що акцентує момент повтору через контраст на новому рівні.

На структурному рівні темброве оформлення конкретизує конструкцію. Будова першого проведення теми (6+4, з повтором a_1) створює пропорцію $6:4=1,5$. Вона визначає структуру твору і на іншому масштабному рівні: перший розділ (54 т.) співвідноситься з першими трьома проведеннями (36 т.) точно так, як і перша тема — $54:36=1,5$. Це свідчить про те, що підрозділ c (з темою гобоя), подібний до a_1 в першому проведенні, є *продовженням* перших трьох проведенень. Початок саме з *соло* гобоя (як і a_1) підтверджує його значення в єдиній лінії розвитку теми, яка концентрує основну темброву ідею твору.

Повертаючись до пропорцій, вкажемо, що перші два проведення звучать по 10 тактів. Але перше синтаксично організовано 6+4 тт., а друге — 4+6 тт. Змінюючи при повторенні синтаксис і масштаби фраз, композитор вдається до дзеркальної симетрії. Третє проведення (16 тактів) демонструє таку закономірність: 10+6 тт., розростання, де 10 — це сума тактів у попередніх проведеннях, а 6 — результат розширення матеріалу додаванням $a + a_1$ (a_1 спочатку було 4). Також 4 такти визначають масштаб зв'язок перед середнім розділом і перед репризою.

Цікаво, що пропорції у середньому розділі ($d + d_1$) теж дають 1,5, адже $12:8=1,5$. Ця тенденція поширюється і на загальну пропорцію, яка визначається відношенням всього твору до першого і середнього розділу, відповідно, $110:78 (54+24)= 1,41$. Тобто вона є близькою до 1,5, а незначна похибка може пояснюватись зміною розміру і відповідно кількістю долей у такті.

¹ Треба зауважити, що в оригінальній назві немає слова «відпочинок», яке фігурує в українському і російському перекладах. Мабуть, найбільш точно назву можна перекласти як «Прелюд до Післяполудня Фавна», що цілком відповідає початковому (нереалізованому) задуму композитора, який мислив твір як першу частину триптиха.

В аспекті взаємодії тембрової композиції і тембрової драматургії відзначимо ще два моменти. Перший — збереження тембру флейти в першій фразі теми і тембрів гобоя, кларнета і арфи в її продовженні (a_1). Завдяки цьому у процесі розвитку створюються темброві арки, які скріплюють форму. Другий, що виявляє унікальність тембрової «стратегії» композитора, — це ланцюг соло (флейта — гобой — кларнет — скрипка — флейта), який забезпечує барвистий тембровий розвиток теми і всього тематизму твору і має бездоганну логіку.

Саме ця бездоганність і досконалість форми «Prélude à l'Après-midi d'un faune», стрункість композиції, виразність драматургії, нев'яучі новизна і барвистість музичної мови, вишуканість і свіжість оркестрового колориту обумовлюють феномен знакового для культури минулого твору Дебюссі. Він і сьогодні залишається одним із яскравих маркерів стилю композитора і джерелом натхнення для музикантів ХХ–ХХІ століть, які розвивають у своїй творчості темброві можливості звучання, колористику звуку, конструктивізм у побудові музичної форми. Досвід аналізу тембрової композиції «Prélude à l'Après-midi d'un faune» може стати у пригоді при вивченні сучасних музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Баншиков Г. И. Законы функциональной оркестровки : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 240 с.
2. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Сов. композитор, 1978. 428 с.
3. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ — ХХ століть: Клод Дебюссі. Моріс Равель : навч. посібн. для вищ. та серед. муз. учб. закладів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
4. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. 309 с.
5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси. Денисов Э. В. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 90–111.
6. Жаркова В. Б. Музыка Клода Дебюсси і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. Київ, 2021. С. 24–51. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
7. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Лятошинского : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1977. 148 с.
8. Коханик И. Интерпретация музыкального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 95 : *Проблеми музичної інтерпретації*. Київ, 2011. С. 153–163.
9. Коханик И. О понятии «музыкальная драматургия» в современной музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 103 : *Музична драматургія: теорія і практика*. Київ, 2012. С. 3–11.
10. Коробецька С. Про композиторський оркестровий стиль як цілісне явище. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 51 : *Питання організації художньої цілісності музичного твору*. Київ, 2005. С. 38–44.

11. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Вип. 1. Київ, 1998. С.87–93.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
13. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы. *Оркестр. Инструменты. Партитура*. Москва : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. Вып. 1. С. 86–100.
14. Пономарёв С. В. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы. *Музыковедение*. 2009. № 6. С. 2–12.
15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
16. Щербак Н. Ю. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Музыкальное искусство / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 209 с.
17. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол., вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
18. Brown M. Tonality and Form in Debussy's Prelude a «L'Après-midi d'un faune». *University of California Press. Music Theory Spectrum*. Vol. 15, No. 2 (Autumn, 1993), pp. 127–143.
19. Boulez, P. (1988). *Notes to CBS Record 32 11 0056, quoted in Glenn Watkins, Soundings* (New York: Schirmer), 75. [in English].

REFERENCES

1. Banshnikov, G. (1999). *Zakony funkcional'noj orkestrovki [Functional Orchestration Laws]*: textbook. Saint Petersburg: Kompozitor, 240 p. [in Russian].
2. Veprik, A. M. (1978). *Ocherki po voprosam orkestrovyyh stilej [Essays on Orchestral Styles]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, 428 p. [in Russian].
3. Hnativ, T. F. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit: Klod Debiussi, Moris Ravel [Musical culture of France at the turn of the 19 th–20 th centuries: Claude Debussy, Maurice Ravel]*: textbook manual for higher and among music textbook institutions. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].
4. Goryukhina, N. A. (1973). *Evolutsiya sonatnoi formy [The evolution of the sonata form]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 309 p. [in Russian].
5. Denisov, E. (1986). Some features of the compositional technique of Debussy. *Denisov E. Contemporary music and problems of the evolution of composing technique [O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoi tekhniki Debyussi. Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoi tekhniki]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, pp. 90–111 [in Russian].
6. Zharkova, V. B. (2021). Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty [History of Music — 2020. Anniversary and memorable dates]*. Kyiv, pp. 24–51. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>
7. Ishchenko, Yu. Ya. (1977). *Tembrovaya dramaturgiya v simfoniakh B. Lyatoshinskogo [Timbre dramaturgy in B. Lyatoshinsky's symphonies]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Kiev State Conservatory. Kyiv, 148 p. [in Russian].

8. Kokhanyk, I. (2011). Interpretatsiya muzykal'nogo stilya: bespredel'nye vozmozhnosti ili vozmozhnye predely? [Interpretation of music style: endless possibilities or possible limits?]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 95 : *The problems of music interpretation*. Kyiv, pp. 153–163. [in Russian].
9. Kokhanyk, I. (2012). O ponyatii «muzykal'naya dramaturgiya» v sovremennoi muzyke [About the definition of «music dramaturgy» in contemporary music]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 103 : *Music dramaturgy: theory and practice*. Kyiv, pp. 3–11. [in Russian].
10. Korobetska S. Pro kompozytorskyi orkestrovyy styl yak tsilisne yavlyshche [About the composer's orchestral style as a holistic phenomenon]. In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue. 51 : *Pytannia orhanizatsii khudozhnoi tsilishnosti muzychnoho tvoruv* [The issue of organizing of a musical work artistic integrity]. Kyiv, pp. 38–44. [in Ukrainian].
11. Moskalenko V. (1998). Tvorchyi aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of music style]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Musicology of Kyiv]. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue. 1. Kyiv, pp. 87–93. [in Ukrainian].
12. Nazaikinskii, E. (1982). *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of music composition]. Moscow: Muzyka, 319 p. [in Russian].
13. Ponomarev, S. V. (2003). K probleme vzaimosvyazi tembra i formy [To the problem of the relationship between timbre and form]. In: *Orkestr. Instrumenty. Partitura*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Issue. 1. Moscow, pp. 86–100 [in Russian].
14. Ponomarev, S. V. (2009). K probleme formoobrazujushhego dejstvija instrumentovki. Tembral'no organizovannye formy [On the problem of the formative action of instrumentation. Timbre organized forms]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. № 6. pp. 2–12. [in Russian].
15. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu* [Musical form from sound to style]: textbook. Kyiv : Zapovit, 368 p. [in Ukrainian].
16. Shcherbakova, N. Yu. (2008). Printsipy kompozitsionnoi tselostnosti v vokal'nom tvorchestve Yu. Ishchenko [The principles of composition integrity in Yu. Ishchenko's vocal creativity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 209 p. [in Russian].
17. Yarotsin'skii, S. Debyussi, impresionizm i simvolizm [Debyussi, impresionizm i simvolizm]// per. s pol., vstup. st. I. F. Belzy. Moscow: Progress, 232 p. [in Russian].
18. Brown, M. (1993). *Tonality and Form in Debussy's Prelude a «L'Après-midi d'un faune»*. University of California Press. Music Theory Spectrum, Vol. 15, No. 2, pp. 127–143. [in English].
19. Boulez, P. (1988). *Notes to CBS Record 32 11 0056, quoted in Glenn Watkins, Soundings* (New York: Schirmer), 75. [in English].

OLEKSANDR ZHARKOV

Zharkov, Oleksandr — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>
oleksandr0902@vivaldi.net

IRYNA KOKHANYK

Kokhanyk, Iryna — Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Chief of the Theory of Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-8801-7549>

kin957@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>

**THE TIMBRE COMPOSITION OF CLAUDE DEBUSSY'S
“PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE”: STYLISTIC ASPECT**

Relevance of the study. In the 20th–21st centuries art music the timbre component determines the processes of form creating, features of composition and dramaturgy, and becomes an essential component of a composer's individual style system. This makes it necessary to distinguish and to define the concept of timbre composition, to study its functions in forming the text of a musical work.

The purpose of the article is to study the timbre composition of “Prélude à l'Après-midi d'un faune” by Claude Debussy in the aspect of the composer's individual style.

Methods. The methods of system and functional analysis are used, as well as the stylistic method, which gives possibility to determine the specific features of the timbre composition in the work.

The results and conclusions. The analysis of Debussy's “Prélude à l'Après-midi d'un faune” score proves that the timbre composition clarifies the composer's intention. The logic of the orchestral timbres changes is aimed at embodying the concept of dissolution, a gradual departure from the subjective through the dramaturgic idea of abandoning timbre solos (pure timbres), from the coloristics of one color to the diversity of all colors and shades, through the movement from pure timbre to doublings and mixes. The uniqueness of the composer's timbre strategy is the chain of solos (flute — oboe — clarinet — violin — flute), which provides a colorful timbre development of the theme and the entire themes of the piece.

At the same time, the timbre composition deepens the three-part structure of the work. It is the timbre design that strengthens the gestural affinity of the themes and the gestural connections between the sections of the work. The study of the text confirms that the timbre composition—its exquisite structure, multilevel symmetry and perfection of proportions—reflects the main features of Debussy's composing style. Even today, this work remains a source of inspiration for musicians of the 20th–21st centuries, who develop the timbral possibilities of sound, coloristic sound, and constructivism in the creating of music form. The experience of analyzing the timbre composition of “Prélude à l'Après-midi d'un faune” can be useful when studying modern art music works.

Keywords: timbre composition, Claude Debussy's oeuvre, orchestral style, embodiment of a compositional and dramaturgical ideas.

УДК 784.1.087.684:78.071.1(474.3)Васкс]:781(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271009>

ТИТОВА М. П.

Титова Марія Павлівна — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8615-661X>

ptizzia@gmail.com

© Титова М. П., 2022

«MADRIGĀLS» ПЕТЕРІСА ВАСКСА: ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Виявлено шляхи оновлення старовинної жанрової традиції сучасними мовними ресурсами у «Madrigāls» для мішаного хору *a cappella* латвійського композитора Петеріса Васкса. Наведено характерні жанрові риси мадригала, що були притаманні йому протягом становлення та історичного розвитку. Виокремлено ознаки спадкоємності твору відносно провідного жанру ренесансної доби. Виявлено специфіку їх проявів у «Madrigāls». Визначено низку стабільних та мобільних компонентів жанру, простежено індивідуальні авторські прийоми, які у поєднанні зі стабільними рисами старовинного жанру постають варіантами оновлення жанрової традиції. Проаналізовано звуковисотну й композиційну структуру твору, визначено основні принципи й технічні особливості звуковисотної організації. Виявлено взаємозв'язок сонорної та алеаторної технік композиції, простежено результативність появи сонорних формацій, а також визначено фактурні форми сонорних осередків. Простежено особливості взаємозв'язку слова і музики як провідної та первинної риси мадригалу, а також достатньо високий ступінь відображення композитором словесного тексту у музиці. Проаналізовано поетичне джерело твору — вірші французького поета XVI століття Клода де Понту у перекладі латвійського письменника Едвартса Вірза з позицій розвитку, послідовності та зміни образів. Виокремлено центральний художній образ поезії — символ часу, який працює як головний носій сенсу і фіксується на рівні музичної мови через інтонаційно-мелодичні, ритмічні та метричні особливості організації звукової тканини. Встановлено кульмінаційні зони, де фіксується зміна центрального образу, а також простежено мовні засоби його втілення.

Ключові слова: латвійська хорова музика XX століття, хорова мініатюра, творчість Петеріса Васкса, мадригал.

Вступ. Традиція хорового співу є найбільш органічною та знаковою для латвійської музичної культури. Споконвіків й до сьогодні хорова музика являє собою невід'ємну частину життя цілого народу, вона несе у собі пам'ять прадавніх вірувань з міцним фольклорним корінням, та водночас є платформою для народження новітніх композиторських феноменів. У Латвії проводиться багато хорових конкурсів та фестивалів, найвідомішим вважається *Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki* (Латвійський фестиваль пісні і танцю), у якому беруть участь аматорські колективи, а загальна кількість учасників іноді сягає тридцяти тисяч осіб. Можна сказати, що хоровий спів є однією з визначальних рис латвійської традиційної музичної культури, що накладає великий відбиток і на професійну академічну композиторську творчість. Тож не дивно, що сучасні митці не оминають цієї багатотисячної традиції та

пов'язують із хоровою музикою свої власні творчі пошуки, синтезуючи інтонаційні фольклорні витоки з загальними західноєвропейськими музичними орієнтирами.

До композиторів, що неодноразово звертались у своїй творчості до хорових жанрів, належить Петеріс Вакс. Він пише музику для хору протягом усього творчого шляху, проте своєрідним епіцентром уваги до цієї сфери є ранній період його творчості, а саме — роки навчання у Латвійській музичній академії.

Поява «Madrigāls» (1976) є свого роду унікальним прикладом, адже до цього жанру композитор звернувся лише один раз протягом усього творчого шляху. Цей твір є зразком оновлення знакового жанру минулого через синтез традиційних для нього музично-виразових засобів із новітніми техніками та прийомами композиції, якими Петеріс Вакс активно цікавиться у цей період.

Хорова музика Вакса презентує безліч феноменів, що відкривають широку перспективу музикознавчим пошукам, а її недостатній розгляд у науковій літературі обумовлюють **актуальність та новизну** даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Хорова музика Петеріса Вакса, незважаючи на її затребуваність та виконавську популярність, у науковому полі поки не має достатньої презентації. Проте до деяких сфер творчості композитора зверталися латвійські дослідники. Так, у статті Юлії Йонане (Jūlija Jonāne) розглянуто певні стильові й технологічні композиторські прийоми зокрема й у хоровій музиці [Jonāne, 2015]. Окрім того, Ілона Бюденієце (Ilona Būdeniece) на прикладі інструментальної творчості Петеріса Вакса розглядає нові тенденції щодо жанрової ситуації в латвійській музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття [Būdeniece, 2013]. У сучасному музикознавчому доробку до історії жанру мадригалу зверталися науковці різних шкіл. Значним історико-теоретичним підґрунтям для цієї статті стали праці Н. О. Герасимової-Персидської [Герасимова-Персидська, 2013], В. Жаркової [Жаркова, 2018], А. Коробової [Коробова, 2008], а також публікації В. Пешкової [Пешкова, 2018, 2019]. Проте аналітичний розгляд жанру мадригала на прикладі творчості сучасного латвійського композитора Петеріса Вакса ще не був представлений у музикознавчому полі, що є додатковим аргументом для актуалізації теми статті. Суттєвою ідеєю, важливою для розкриття обраної теми, є наукове тлумачення явища і поняття жанрового стилю у дослідженнях І. Тукової [Тукова, 2004]. Розглядаючи шляхи оновлення жанрової традиції через впровадження новітніх технік композиції ХХ століття, будемо також враховувати праці відповідного сектора: дослідження Ц. Когоутека [Когоутек, 1976], О. Маклігіна [Маклыгин, 1992] та інших.

Мета статті — виявити шляхи оновлення жанрової традиції та виражальних засобів музики у «Madrigāls» Петеріса Вакса для хору *a cappella*.

Методологія дослідження включає методи історичного, структурно-функціонального та порівняльного аналізу для: простеження історії виникнення та розвитку жанру мадригалу та виявлення особливостей його існування у різні історичні періоди; встановлення конструктивних особливостей музичної тканини та її взаємодії із поетичною основою; простеження векторів оновлення жанрових традицій у цьому творі.

Результати дослідження. Композиторська творчість Петеріса Вакса різноманітна та багатожанрова. У його доробку на сьогодні представлені оркестрові твори, твори для камерного оркестру та ансамблів, концерти для різних інструментів з оркестром, твори для інструментів соло. Хорову музику не можна вважати центральною жанровою сферою творчості Петеріса Вакса, проте вона репрезентує себе до-

силь повно протягом усього творчого шляху митця та водночас відображує пошуки і здобуття на кожному етапі.

Обираючи з різноманітних, сформованих у минулому або створених у сьогоденні ресурсів мовної виразності, в тому числі — способів звуковисотної організації музичної тканини, композитор знаходить, розробляє, розвиває індивідуальні форми їх втілення, привласнює, тобто впускає у свій звуковий світ, де вони згодом стають атрибуцією, невід'ємністю. Набувають стильових ознак творчого самовиразу композитора, впізнаваності особистого «почерку». Згодом, на кожному новому етапі або протягом подальшого творчого періоду формуються стійкі, схожі звукові моделі, які варіюються і залучаються композитором задля формування специфічного смислового та образного стану. Створюються осередки їх розвитку, поступово розкриваються внутрішні резерви посилення генеральних, пануючих емоцій — саме у тих напрямках, які в умовах взаємодії хорової музики зі словом керуються потужною, конкретизованою, вербально означеною програмною траєкторією руху. Такі звукові конгломерації у хорових партитурах Васкса зустрічаються доволі часто і насправді їх декілька. Вони апробуються і закріплюються, відрізняючись за природою системного походження, загальностильовим корінням, наслідковими зв'язками і звуковими презентаціями; чергуються між собою у різних пропорціях залежно від змістовного наповнення твору, а також посідають певне місце в окремих жанрах і спочатку начебто спонтанно, а потім вже свідомо для композитора впливають на цілісний процес оновлення, індивідуалізації. Чи впливає цей процес на втілення стійких жанрових прикмет музики, відтворення (за висловом Є. Назайкінського) «жанрово-комунікативної ситуації»? Якою мірою це змінює, оновлює, розширює уявлення слухача про умовно сталий «вигляд» — звукове «обличчя жанру» відповідно до означеного композитором «жанрового ім'я» — у черговій, нетривіальній його презентації сучасним автором твору? Вочевидь, пошук гіпотез або ймовірних відповідей на ці запитання полягає на шляхах або перетинах розвитку теорії жанрів, стилів і технік композиції, навіть із зачепленням і більш широкого кола, а саме: змістовних наповнень конкретного музичного феномена, що аналізується, тобто з урахуванням його смислових, вербальних, жанрово-стильових, мовних чинників.

Починаючи з минулого століття звуковисотна структура музики гранично індивідуалізується та стає об'єктом композиторської творчості, поряд із тематизмом, ритмом й тембром, а у пошуковому полі творчості відкриваються та заповнюються нові лакуни взаємодії композиторських технік. Кожен із відомих авторів шукає свій індивідуальний модус висотної організації звукової тканини та, поміщуючи її у встановлену жанрову систему, зі стабільними, стійкими елементами, перетворює їх новою звуковою «палітрою». Мадригали К. Монтеверді, Дж. Палестрини, І. Стравінського, С. Шарріно, Б. Мартіну, С. Барбера, Д. Лігеті та П. Васкса, що є ланками одного довгого жанрово-історичного ланцюга, неймовірно відрізняються. Для кожного з композиторів звернення до цього жанру має персональні мистецькі мотивації.

Петеріс Васкс створював хорову музику ще зі студентських років. Цей період життєтворчості, який ми умовно можемо вважати раннім, характеризується активною пошуковою роботою над власним способом мовлення. У роки навчання у Латвійській музичній академії (1973—1978) композитор прагнув досягнути відомі музичні здобутки минулого, заглибитись у сучасність з усіма її новими можливостями та віднайти свій індивідуальний стиль. Такої щільності у написанні хорових творів, як у 1970-х роках, не простежуватиметься вже у наступних десятиліттях. У цей час було створено багато

різножанрових зразків хорової музики. Композитор сам визначає деякі твори як пісні: «Skumjas» (1978), «Dzintene» (1979), цикл «Klusās dziesmas» (1972); як поему — «Baltais fragments» (1978); такий масштабний жанр як концерт вперше був репрезентований у творчості композитора саме у хоровій музиці — Concerto vocale (1978) для мішаного хору *a cappella*. Саме у поєднанні старого і нового формувалося мислення митця на ранньому етапі творчості. За словами композитора, у цей час його цікавили усі доступні музичні відкриття, особливим натхненням для нього був фестиваль «Варшавська осінь» та творчість К. Пендерецького та В. Лютославського. Проте у творчості Вакса риси авангардного мислення, притаманні для багатьох митців того часу, реалізовані досить локально і майже завжди є лише одним із способів розкриття образного та смислового наповнення твору. Поряд з активним залученням новітніх технік композиції у власний досвід, композитор звертається до виразових можливостей музики минулого, транслуючи цими засобами сучасні смисли. Також у цей час композитор визначає для себе певний змістовий та образний фундамент, який викристалізовуватиметься та проростатиме у творчості зрілих років. Такої щільності у написанні хорових творів не простежуватиметься вже з початку 1980-х років. За словами композитора — це був час, коли він дуже хотів писати для хору, адже Латвія має глибокі традиції хорового співу. На творчій зустрічі, що відбулась у Києві у вересні 2019 року, Петеріс Вакс так висловив власні міркування щодо цього етапу творчого шляху: «Для молодого композитора дуже важливо чути, як реально звучить його музика, щоб у великих творах не повторювати помилки ранніх мініатюр. Проте диригенти боялись виконувати мою музику через “не надто хорошу” біографію»¹. Так, батько Петеріса Вакса — священик, а у його родини на той час було багато родичів за кордоном і ці факти не сприяли активному розповсюдженню музики композитора, а особливо хорової, що перш за все пов'язана з вербальним (іноді сакральним) текстом. Незважаючи на складнощі з виконанням деяких творів, існував жіночий хор «Dzintars», який не боявся брати до виконання партитури композитора (фото 1)².

У якості назви однієї зі своїх ранніх хорових мініатюр Петеріс Вакс обрав «жанрове ім'я» одного з ключових явищ музичної культури Ренесансу — мадригалу. Таке звернення беззаперечно відправляє слухача та дослідника заглибитись у витoki цього жанру, адже його історія відкриває панораму сенсів, що вкладалися митцями протягом багатьох століть з моменту самого його виникнення. Багато жанрів мали свою епоху розквіту, після якої на певний час виходили з поля зору композиторської зацікавленості. Повернення старих жанрів до композиторської практики, як правило, пов'язане з оновленням музичної мови, характерної для того чи іншого жанру та наростанням додаткових символічних та знакових сенсів. Втілення жанру в різні епохи насичує його багажем музичної мови нової епохи, індивідуально-авторським почерком митця. Явище звернення й відродження жанрів музикознавиця І. Тукова називає однією з тенденцій минулого століття: «XX століття, разом з тенденцією до граничної жанрової індивідуалізації та трансформації, змішанням «свого» та «чужого», висуну-

¹ Наведене висловлювання Петеріса Вакса зберігається автором статті у власному архіві аудіо-записів зустрічі з композитором, що відбувалась напередодні української прем'єри Концерту для альту та струнного оркестру П. Вакса у виконанні Максима Рисанова та Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Ігоря Пучкова.

² Творча зустріч з композитором з нагоди української прем'єри Концерту для альту та струнного оркестру. Фотографка — Ірина Білик.

ло іншу тенденцію — відродження культурного спадку, в тому числі й жанрового фонду “докласичного” періоду» [Тукова, 2004, с. 31].

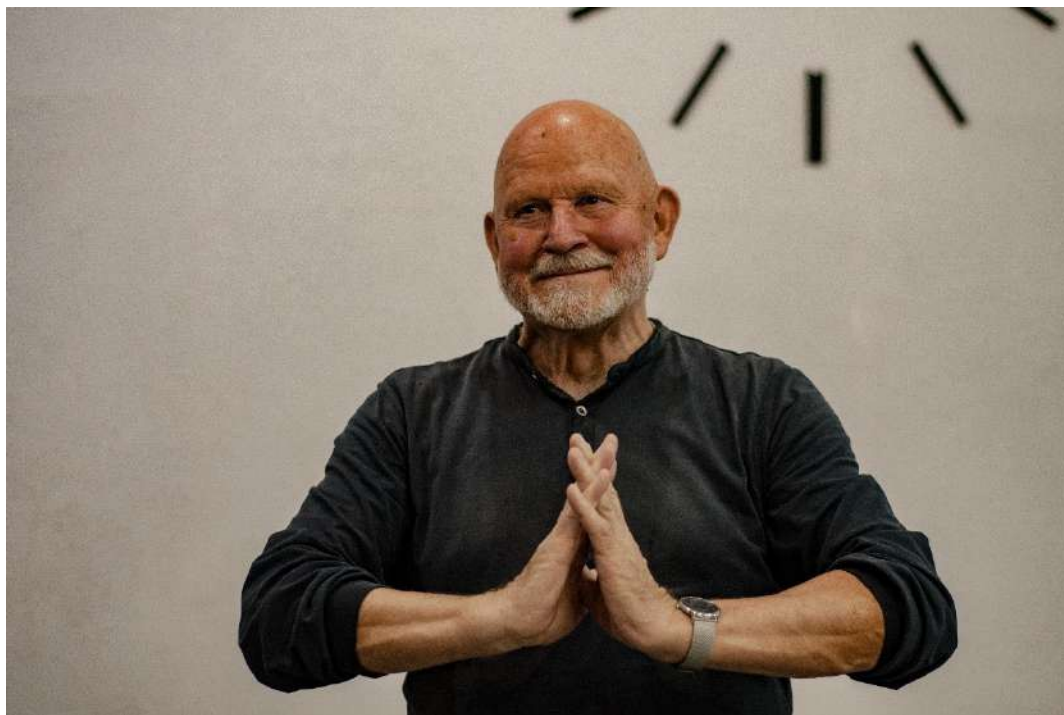


Фото 1. Петеріс Васк. Київ, вересень 2019 р.

Історичний розвиток жанру мав декілька ступенів. На ранньому етапі свого існування, у XIV столітті, мадригал являв собою вокальний, іноді з участю інструментів, дво-триголосний твір на любовно-ліричну, жартівливо-побутову, міфологічну тематику, у його структурі виділялися куплет і рефрен. У XV столітті мадригал був витіснений іншими популярними вокальними жанрами, але у XVI сторіччі знов повернувся у музичну практику і досяг свого найбільшого розквіту у творчості Джезуальдо ді Веноза, Луки Маренціо, Клаудіо Монтеверді.

За думкою А. Коробової, «в добу Ренесансу жоден інший жанр світської вокальної музики не відзначений такою мобільністю та видовим розмаїттям. Серед мадригалів XVI — початку XVII століття зустрічаються як багатоголосні твори (від двох до восьми і більше голосів), так і сольні, чисто вокальні та з використанням інструментів. Мадригал міг бути ліричною мініатюрою і ставати основою quasi-театралізованих композицій (“мадригальних комедій”)» [Коробова, 2008, с. 19]. Різнилися мадригали також за формою та стилістикою. Так, існували мадригали, що мали відчутний композиційно-стильовий зв'язок з мотетом, для них типовою є наскрізна форма, п'ятиголосний поліфонічний склад та опора на систему церковних ладів. Інший тип мадригалів пов'язаний із жанром фроттолі, для якого властивими були куплетні та репризні форми і гомофонний склад.

Експресивність музичного висловлення, характерна для мадригалу, усі його виражальні засоби, спрямовані на відображення — частіше пряме, інколи опосередковане — словесного тексту, у комплексі з рідною мовою та свободою від суворих правил поліфонії зробило цей жанр найулюбленішим в Італії XVI сторіччя. У XVII-XIX століттях мадригал пішов у тінь, хоча окремі його зразки зустрічаються у твор-

чості Антоніо Лотті, Бенедетто Марчелло та інших. У ХХ столітті мадригал повертається до композиторської практики, свідченням чому є творчість Пауля Хіндемита, Ігоря Стравінського, Дьордя Лігеті, Богуслава Мартіну, Сальваторе Шарріно, Самюеля Барбера. Кожен із сучасних митців знаходить власний підхід до зазначеного жанру, створює власний спосіб вираження, обирає найрізноманітніші та іноді зовсім неочікувані тексти, але завдяки історично закладеній гнучкості, мадригал природно приймає у себе найновіші здобутки композиторських пошуків. Наприклад, Шарріно в своєму циклі «12 Мадригалів» звертається до японської поезії Мацуо Басьо, створюючи спеціальні «вокальні жести» за образами текстів. Лігеті для циклу *Nonsense madrigals* («Безглузді мадригали») обирає вірші поетів вікторіанської епохи — Льюїса Керола, Вільяма Брайті Рендса та англійський переклад віршів Генріха Гофмана — й завдяки поєднанню різноманітних прийомів, як класичних так і новітніх, надає їм абсурдистського звучання. Барбер підійшов до створення свого циклу мадригалів *Reincarnations* («Реінкарнації») прагматично — у період написання циклу в Австрії він готувався працювати з американським хором, що мав назву Madrigal. Саме для роботи з цим колективом і були написані сучасні мадригали «на вірші із однойменної поетичної збірки Джеймса Стівенса, куди увійшли переклади ("реінкарнації") поезій ірландських авторів — Девіда О'Брюера, Ігана О'Рахїллі та Ентоні Рафтері, що оспівували своєю ліричною любовною поезією жіночу красу» [Zharkova, 2022, с. 67]. У звучанні мадригалів Барбера відчутний вплив К. Монтеверді, також дослідники вказують на особливе ставлення композитора до цього жанру: «Барбера вабила атмосфера "витонченої чуттєвості" і він шукав для її відображення барвисті звукові резерви у своєму хоровому письмі» [Zharkova, 2022, с. 67].

Висвітлюючи специфіку мадригалу, дослідники відзначають в якості провідних його ознак гнучкість музичної форми, ліричне коло образів та пріоритет слова. Що стосується форми, то її «вільний» характер обумовлений, перш за все, прагненням детально відобразити розвиток поетичної думки. До того ж, новації мадригалістів охоплюють не тільки музичну форму, але й гармонію, ритміку, вокальну мелодику. Зокрема, одним з найбільш помітних нововведень музичної мови ХVІ століття стало відкриття хроматизму, теоретично обґрунтованого та послідовно застосованого Ніколо Вічентіно та найбільш переконливо втіленого Карло Джезуальдо. Серед інших проявів експериментальних прагнень мадригалістів можна назвати сміливі фактурні та динамічні контрасти, пошуки у галузі виразного речитативу тощо. Однак використання усіх названих принципів та прийомів було обумовлено прагненням до адекватної і детальної передачі словесного тексту — його емоційної та смислової сторони.

Із пошуками нових, оригінальних та точних музичних прийомів, здатних повною мірою втілити усі нюанси закладених у поетичному тексті емоцій та переживань, пов'язана і тенденція до музичної символіки. Так звані «мадригалізми» — прийоми безпосереднього відображення слова у звучанні [Жаркова, 2018, с. 320] — характерні прикмети творів другої половини ХVІ століття. Композитори активно шукали і знаходили звукові еквіваленти ключовим словам тексту. В. Жаркова наводить ряд прикладів такого роду: «Це і просторові ефекти відтворення сенсу слова (наприклад, використання високого регістру, коли мова йде про небо, ангелів та шляхетні почуття, радість; низького регістру при згадці диявола, печалі, смерті), та конкретні зображальні ритмічні та мелодичні фігури. Навіть зовнішній вигляд надрукованих нот міг бути обумовленим поетичним тестом. Наприклад, слова "ніч" чи "смерть" могли бути представлені чорними нотами, слова "перлина" чи "сльози" — прозорими поло-

винними нотами» [Жаркова, 2018, с. 320]. Л. Гаврилова, характеризуючи мадригалізми як музично-риторичні фігури, робить акцент на мелодичному компоненті звучання: «слово “sospirò” (зітхання) зображувалося двома-трьома акордами з паузою посередині слова, “volo” (політ) — хвилеподібним мелодичним малюнком, “pieta” (співчуття) та “amarorianto” (гіркі сльози) — передавали за допомогою хроматизмів та дисонансів; “morte” (смерть) — тягне за собою гальмування ритмічного руху і зупинку — паузу — у всіх голосах» [Гаврилова, 2008, с. 97]. А. Коробова зараховує до «мадригалізмів», поряд із ранніми прикладами типізації музично-риторичних фігур, також прийоми звукозображальності [Коробова, 2008, с. 17].

Нарешті, коло образів, представлених у ренесансних мадригалах, має доволі широкий спектр відтінків. У більшості наукових джерел наголошено на пануванні в поетичних мадригалах теми кохання та пов'язаних із нею мотивів страждання. Однак В. Жаркова вказує на те, що в мадригалах зображуються різні аспекти життя людини: ліричні, драматичні, комічні, трагічні, соціальні. А. Коробова відстоює тісний зв'язок мадригалу із жанром пасторалі і навіть дотримується версії походження слова «мадригал» від італійського слова *mandra* (стадо), що в свою чергу пов'язане із грецьким *μᾶδρα* (стійло, загін для худоби) [Коробова, 2008, с. 15]. Звідси, на її думку, перевага в мадригалах пасторальної поезії. Для підтвердження своєї думки дослідниця наводить картину невідомого італійського художника XVI століття під назвою «Сільський концерт», або «Мадригал», вважаючи зображене на ній родинне музикування на фоні ідилічного пейзажу втіленням «прекрасної місцевості (*locus amoenus*) зі всіма основними її атрибутами — квітами, деревами, птахами, прозорими водами річки» [Коробова, 2008, с. 20]. Додамо також до переліку типових для мадригалу тем філософські мотиви, які нерідко перетинаються з картинами природи та любовними переживаннями.

Для свого Мадригалу Петеріс Васкс обирає текст французького поета XVI століття Клода де Понтю (*фр. Claude de Pontoux*) у перекладі латвійського письменника Едвартса Вірза. У партитурі твору також наводиться німецька та англійська версія тексту. Зважаючи на специфіку жанру мадригала, розуміння тексту є ключовою необхідністю для аналізу, тому наведемо власну версію перекладу з англійського варіанту.

In time flowers wilt and become limp	З часом квіти в'януть і стають втомленими
In time the sea will calm its waves	З часом море заспокоює свої хвилі
In time great rivers run dry	З часом великі річки висихають
In time even iron softens	З часом навіть залізо розм'якшується
In time distant battles must end	З часом далекі бої повинні закінчитися
In time castles will vanish under grass	З часом замки зникнуть під травою
Only your pride is still ablaze	Тільки твоя гордість все ще палає
And constantly withstands the course of time	І постійно витримує плин часу

Головним у поетичному першоджерелі є образ часу, який тече, змінюючи все на своєму шляху. Моря та річки висихають під його впливом, залізо втрачає свою міць, величні замки зникають. Лише у останніх двох рядках поетичний образ всезмінюючого та невпинного часу відступає, натомість з'являється те, що витримує його хід — гордість. Це узагальнений образ людських чеснот, які не підвладні часу і є цінними у всі епохи, як у XVI столітті, так і до наших днів — порядність, чесність, милосердя, гідність, повага. Цей синонімічний ряд варто доповнити поняттям «віра»,

адже навіть у світських творах Петеріса Васкса відчутне устремління до піднесеного та просвітленого.

У Мадригалі¹ композитор реалізує головний принцип жанру дуже своєрідно. Текст насичений безліччю образів, проте у музиці вони не мають деталізованої реалізації. Головним для композитора є образ часу, саме він розкривається як на поетичному, так і на музичному рівнях. Форма Мадригалу легко співставляється з поетичною та має риси двочастинності, де перша частина відповідає першому чотиривіршю, друга частина — першим двом рядкам наступного чотиривірша, останні два поетичні рядки співпадають з кодою.

Мадригал починається з ремаркою *Andante, senza fretta* (не поспішаючи), одноголосна мелодія у партії сопрано не має вказаного метру, при цьому чітко вказані тривалості. Таким чином відчуття пульсації і рівномірності є, проте воно невизначене та майже невловиме. Образ часу композитор розкриває засобами, які з ним найтісніше пов'язані — метром та ритмом, де ритм є простим та усвідомлюваним, а метр відсутній зовсім. Через такий підхід композитор натякає на саму природу часу, який ми можемо виміряти та не можемо досягнути повністю (приклад 1).

Приклад 1.

Петеріс Васкс. «Madrigāls»



Мелодія спирається на поступеневий рух, має обсяг неподільної вокальної фрази у діапазоні зменшеної квінти (фа#— до). Через багаторазовий повтор тону сі та тривалій зупинці на ноті ля виникає відчуття двоопорності та ладової невизначеності, що споріднює її з латвійськими народними піснями — дайнами.

Наступною конструктивною побудовою є невеличка поспівка у обсязі великої терції, що має повторюватись у довільному ритмі кожним виконавцем партії. У систематизації алеаторних принципів Ц. Когоутека [Когоутек, 1976] дане явище належить до відносної (керованої) алеаторики. Тобто, побудови визначені, обмежені, використовуються цілком свідомо для втілення художнього задуму. Це алеаторика внутрішньої форми (мала, обмежена), що виникає внаслідок алеаторного використання ритму, темпу, метру, мелодики, гармонії, поліфонії та тембрів, але не композиційних архітектонічних побудов.

Наступний поетичний рядок виникає у партії альтів. Їх мелодія є точною імітацією мелодії сопрано квінтою нижче. Таким чином загальний діапазон звучання розширюється до октавного та з'являються нові опори — тони е та d. Алеаторична поспівка, що завершує мелодичну фразу альтів, напластовується на аналогічну у партії сопрано. Так утворюється сонорний потік. Він не є самостійною смисловою одиницею, це результативне явище, сформоване алеаторними прийомами.

Вступ тенора пов'язаний із наступним поетичним рядком. Нова мелодія за обсягом рівна з попередніми, також має поступеневі форми руху в діапазоні квінти, та не

¹ «Madrigāls» Петеріса Васкса у виконанні Latvian Radio Choir під орудою Зігварда Кляви (Sigvards Kļava) можна прослухати за посиланням: <https://youtu.be/zdetQXgKk8s>

приносить нових звуків у загальний звукоряд твору, хоч і має власну опору на тоні *ля* (приклад 2).

Приклад 2.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano and Alto parts consist of a wavy line representing a tremolo or sustained oscillation. The Tenor part has a melodic line with lyrics: "ar lai - ku iz - žišt lie - las u - pes sau - sas, u". The Tenor part begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*pp*) dynamic. There is a fermata over the final note of the Tenor part.

Долучення алеаторної поспівки тенора до спільного звучання не дає нових звуків сонорному потоку, проте збільшує його діапазон та розширює регістр до двох октав.

Баси вступають з квінтовою імітацією мелодії тенора, у їх мелодії опорним є тон *ре*. Поєднуючись з усіма попередніми партіями, оновлений потік вібрує у майже триоктавному діапазоні, проте у ньому залучені лише шість ступенів — попарно у басів і альтів — *до-ре-мі*, а у тенорів і сопрано — *соль-ля-сі*. Це не дає повного визначеного ладу. Кожна партія має свою опору, тож і центр системи перемінний. Так завершується перша частина Мадригалу. Загалом вона мала крещендуючу конструкцію від одноголосної лінії до повномасштабного хорового звучання. Мадригальний принцип віддзеркалення тексту у музиці був реалізований композитором через особливий підхід до метру, який є музичною метафорою поетичного образу часу. Відсутність запрограмованої визначеної та рівномірної пульсації занурює слухача у безмірну плинність, але чітка ритмічна організованість зберігає у нас відчуття постійного руху. Поступове виникнення сонорного потоку внаслідок поєднання алеаторних поспівок у кожній хоровій партії теж має певний мадригальний зміст. Він найчастіше пов'язаний з образом часу, який є наскрізним у даному творі. Для нього не існує статички, тож вслід за текстовим розвитком хорові партії після завершення вербальної думки-фрази не зупиняються, а продовжують рух.

Друга частина Мадригалу охоплює два рядки наступної поетичної строфи, її текст: «З часом далекі бої повинні закінчитися / З часом замки зникнуть під травою». Вона починається вступом тенорів з ремаркою *Energico* та *sub. f.*, звучить перший рядок тексту. Ця мелодія є інверсією мелодії, що звучала на початку твору у партії сопрано, але тепер після завершення вербального вислову вона повторюється без змін невизначену кількість разів (приклад 3).

Наступні хорові партії співають той самий текст та мають різний час вступу. Сопрано є квартовою імітацією тенора, а мелодії басів та альтів є інверсією партії тенорів та басів з першої частини. Наявність такої кількості поліфонічних прийомів наближує цей мадригал до мадригалів XVI століття, для яких поліфонія була природною ознакою музичної мови.

У цьому розділі вплив і виразова сила алеаторики дещо зменшена, вона тепер не стосується ні ритму, ні звуковисотності, а лише кількості повторів даної музичної фрази. Мадригальний принцип тут реалізується усіма хоровими партіями через вказані на початку частини артикуляційні задачі — *Energico* та *sub. f.* Завдяки виконан-

ню цих вказівок нова частина контрастує попередній, звучить жорсткіше та активніше, коли у тексті виникає образ далекого бою.

Приклад 3.

Energico

S ar lai -

A ar lai - ku kau - jam tä - läm jä - iz -

T ar lai - ku kau - jam tä - läm jä - iz - bei - dzas,

B ar lai - ku kau - jam

З наступним поетичним рядком повертається динаміка і темп першої частини, але надалі ця вербально-мелодична фраза алеаторно повторюється у чотирикратному збільшенні — ще один спосіб композитора відобразити загадкову природу часу. Тож тут принцип відображення тексту в музиці знов стосується саме образу часу, а не «замків, що зникнуть під травою».

Приклад 4.

S tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mäs ku - räs,

A tik lep - num's tavs ar - vie - nu lies - mäs ku - räs

T un pas - tä - vī - gi lai - kam pre - fi tu - ras, tu - ras.

B un pas - tä - vī - gi lai - kam pre - fi tu - ras, tu - ras.

Останньою композиційною побудовою Мадригалу є кода. Її текст: «Тільки твоя гордість все ще палає / І постійно витримує хід часу». Вперше у поезії рядок не починається зі слова «час», і загалом центр ваги сенсу зміщується до поняття «гордість». У музичній мові найголовнішим показником цієї зміни є поява чіткої метричної організації хорової фактури та зміна поліфонічного типу викладу на акордовий. Усім хоровим масивом стверджується образ стійкості, міцності, над якою не властивий плин часу. Утворені вертикалі є дисонантними, вони не мають між собою звичних ладофункційних зв'язків, рух голосів у акордах керується модальною поліфонічною енергією, а не логікою тяжіння.

Прийом контрастної зміни фактури з поліфонічної на хоральну стане одним з характерних у подальшій хоровій музиці Петеріса Васкса. Хорал для нього є головним осередком сенсу, устремлінням до світла та символом піднесення. Так, у хоровій баладі «Послання синиці» (1981/2004) хорал є у першій кульмінації та у коді твору, у драматичній поемі «Земгале» (1989) хорал теж є у коді твору. У всіх цих прикладах хорал з'являється як ствердження головної ідеї, адже у такій фактурі зміст слова прослуховується найкраще. Наведемо приклад коди Мадригалу (див. приклад 4).

Висновки та перспективи. Отже, вибір композитором жанру мадригалу обумовлює особливий підхід до втілення словесного тексту у музиці. У цьому ранньому творі помітне устремління композитора до глибокого занурення у зміст слова. У своєму «Madrigāls» Петеріс Васкс не буквально ілюструє кожний словесний образ, а прагне музичними засобами відобразити глибинний сенс. На цьому шляху він користується традиційними поліфонічними прийомами, поєднуючи їх з композиторськими техніками ХХ століття: саме так у цьому творі виникають сонорні осередки, що спровоковані алеаторним рухом голосів. Однак у «Madrigāls» композитор дуже своєрідно реалізує головний принцип жанру: усі виражальні засоби мадригалу спрямовані на відображення словесного тексту. Головним художнім образом мініатюри композитор вбачає поняття «час», саме він розкривається як на поетичному, так і на музичному рівнях. Відсутність запрограмованої визначеної та рівномірної пульсації у мелодичній лінії занурює слухача у безмірну плинність, проте ритмічна організованість зберігає у нас відчуття постійного руху. Така композиторська гра з метроритмом є своєрідною музичною метафорою образу часу, який ми можемо виміряти і порахувати, але природа його залишається відносною та повністю неосяжною. Алеаторні поспівки тут виникають наприкінці вербальної фрази, що також має мадригальний метафоричний зміст, адже для часу не існує статички, тому хорові партії після завершення думки не зупиняються, а продовжують рух. Подібно до попередніх хорових мініатюр, мелодичні лінії нашаровуються у полімелодичну фактуру, утворюючи сонорні згустки. Вони співвідносяться зі змістом тексту, поступово накопичуючи свою силу: час впливає на все — на річки та моря, на залізо і квіти, — кожна річ на землі так чи інакше вступає у власну невидиму взаємодію з поняттям «час». Показовою у цьому творі є різка зміна фактури та способу організації звукової тканини у коді. Основним образним центром у поезії стає поняття «гордість», а у музичній мові найголовнішим показником цієї зміни є поява чіткої метричної організації хорової фактури та зміна поліфонічного типу викладу на акордовий. Замість плинності та невизначеності попередніх смислових блоків, тут стверджується образ стійкості та міцності. Утворені вертикалі є дисонантними, вони не мають між собою типових функційних зв'язків, рух голосів у акордах керується модальною поліфонічною енергією, а не логікою тяжіння. У більш пізніх творах композитора саме у хора-

льній фактурі викристалізовуватимуться центральні смислові ідеї твору. Тому саме кода у Мадригалі сприймається як кульмінація. Отже, взаємодія різних технік композиції в даному творі спрямована на метафоричне відображення змісту поетичного першоджерела. Алеаторний рух голосів та результативно утворені сонорні згустки у прив'язці до слова створюють музичну символічну картину, зміст якої розгортається поступово, з устремлінням до головної думки-висновку, якою виступає кода і де зникають усі алеаторно-сонорні феномени.

Таким чином, працюючи з жанром, що має багатовікову історію, Петеріс Васк не прагне зберегти його звичні обриси. Композитор не відтворює сталу модель жанру, а її інтерпретує, пропонує оновлену версію прототипу певного жанру, первинний інваріант котрого він іноді глибоко приховує, а іноді підіймає на поверхню. Це породжує безліч асоціацій і водночас здивувань тим, як органічно поєднується сучасний арсенал звукової організації величезних хорових масивів із «жанровою пам'яттю» музичного мистецтва, а також відкриває широку перспективу досліджень інших жанрів з їх стабільними компонентами та авторськими новаціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Гаврилова Л. В. История западноевропейской музыки. Ч. 1: Античность, Средневековье, Возрождение : учебник. Красноярск : Гос. акад. музыки и театра, 2008. 127 с.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко. *Opera musicologica*. Санкт-Петербург, 2013. Вып. 15. С. 5–20.
3. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : Монографія. Київ : ArtHuss, 2018. 338 с.
4. Жаркова В. Б. Мадригалі Клаудіо Монтеверді в контексті музичної культури його часу. *Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць*. Київ : Видавництво ДАКККіМ, 2011. Вип. 20. С. 3–9.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 368 с.
6. Коробова А. Г. Мадригал как новая *carmen pastorale* в музыкальном искусстве Ренессанса. *Старинная музыка*. Москва : Коллегия старинной музыки, 2008. С. 15–25.
7. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992. С. 129–137.
8. Пешкова В. «Altri canti d'Amor tenero arciero» з «Восьмої книги» мадригалів Клаудіо Монтеверді: цілісність музичної композиції. *Київське музикознавство : зб. наук. пр.* Вип. 57 : *Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2018. С. 153–163. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13>
9. Пешкова В. Принципи роботи з поетичним текстом у ранніх мадригалах Клаудіо Монтеверді (на прикладі мадригалів з перших чотирьох книг композитора). *Київське музикознавство : зб. наук. пр.* Київ, 2019. Вип. 59. С. 128–141. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10>.
10. Тукова И. Г. О понятии — жанровой стиль. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*. Вип. 38: *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НМАУ, 2004. С. 27–33.
11. Jonāne J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2015.
12. Būdeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013.

13. Zharkova V., Ivannikov T., Filatova T., Zharkov O., Antonova O. Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 1. P. 63–77. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss1.05.

REFERENCES

1. Gavrilova, L. (2008). *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki*. Ch. 1: Antichnost', Srednevekov'e, Vozrozhdenie : uchebnik [History of Western European Music. Part I: Antiquity, Middle Ages, Renaissance: Textbook]. Krasnoyarsk : Gos. akad. muzyki i teatra. 127 p. [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (2013). *Madrigaly Dzhezual'do: mezhdru Renessansom i barokko* [Madrigaly Gesualdo: between the Renaissance and the Baroque]. *Opera musicologica*. St. Petersburg, Vol. 15. pp. 5–20. [in Russian].
3. Zharkova, V. (2018). *Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeiskoi muzyki. Tainy i zhelaniya Homo Musicus: Monografiya* [Ten Views on the History of Western European Music. Secrets and Desires of Homo Musicus: Monograph]. Kyiv : ArtHuss. 338 p. [in Russian].
4. Zharkova, V. (2011). *Madryhaly Klaudio Monteverdi v konteksti muzychnoi kultury yoho chasu* [Madrigals Claudio Monteverdi in the context of musical culture right now]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art history notes]. Kyiv : DAKKKiM, Vol. 20. pp. 3–9. [in Ukrainian].
5. Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of composition in the music of the XX century]. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
6. Korobova, A. (2008). *Madrigal kak novaya carmen pastorale v muzykal'nom iskusstve Renessansa* [Madrigal as the new carmen pastorale in the musical art of the Renaissance]. In: *Starinnaya muzyka* [Old music]. Moscow : Kollegiya starinnoi muzyki, pp. 15 –25. [in Russian].
7. Makligin, A. L. (1992). *Fakturnye formy sonornoj muzyki* [Textural forms of sonorous music]. In: *Laudamus*. Moscow: Kompozitor, pp. 129–137. [in Russian].
8. Peshkova, V. (2018). «Altri canti d'Amor tenero arciero» z «Vosmoi knyhy» madryhaliv Klaudio Monteverdi: tsilisnist muzychnoi kompozytsii [«Altri canti d'Amor tenero arciero» from the «Eighth Book» of Claudio Monteverdi's madrigals: the integrity of the musical composition]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv musicology]. Kyiv, Vol. 57: Do 150-richechia Kyivskoho instytutu muzyky im. R. M. Hliiera [To the 150th anniversary of the Kyiv Institute of Music named after R. M. Gliera], pp. 153–163. Available at: URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2018.57.13> [in Ukrainian].
9. Peshkova, V. (2019). *Pryntsypy roboty z poetychnym tekstem u rannikh madryhalakh Klaudio Monteverdi (na prykladi madryhaliv z pershykh chotyrokhn knykh kompozytora)* [Principles of working with the poetic text in the early madrigals of Claudio Monteverdi (on the example of madrigals from the first four books of the composer)]. In: *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv musicology]. Kyiv, Vol. 59, pp. 128–141. Available at: URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.10>. [in Ukrainian].
10. Tykova, I. (2004). *O ponyatii — zhanrovyi stil'* [About the concept of genre style]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 38: *Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist* [Musical style: theory, history, modernity]. Kyiv : NMAU, pp. 27–33. [in Russian].
11. Jonāne, J. (2015). *View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas*. Riga : Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. [in English].
12. Būdeniece, I. (2013). *Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks*. Riga : Lietuvos muzikologija, t. 14. [in English].

13. Zharkova, V., Ivannikov, T., Filatova, T., Zharkov, O., Antonova, O. (2022). Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 1. pp. 63–77 [in English].

MARIIA TYTOVA

Tytova, Mariia — Postgraduate student at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8615-661X>
ptizzia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271009>

“MADRIGĀLS” BY PETERIS VASKS: WAYS TO RENEW THE GENRE TRADITION

The relevance of the study lies in highlighting the main principles of updating the ancient genre tradition with modern means in «Madrigāls» for mixed choir *a cappella* by the Latvian composer Peteris Vasks.

The main objective of the article is to reveal the ways of updating the genre tradition and expressive means of music in «Madrigals» by Peteris Vasks for the *a cappella* choir.

The methodology includes methods of historical, comparative, structural and functional analysis for: tracing the history of the emergence and development of the madrigal genre and identifying the peculiarities of its existence in different historical periods; establishing the constructive features of the musical fabric and its interaction with the poetic foundation; tracing the vectors of renewal of genre traditions in this work.

Results and conclusions. In the studied choral work of P. Vasks, the lines of continuity of the leading genre of the Renaissance era are determined and the ways of renewing the genre tradition are established. In «Madrigāls» the composer uniquely implements the main principle of the genre: the direction of the entire set of expressive means towards the display of the verbal text. Using modern techniques of composer writing, he emphasizes as the main artistic image of the miniature the main symbol — «time», it is this that is revealed both at the poetic and musical levels. The musical embodiment is based on the interaction of various techniques of composition: aleatory moving voices and effectively formed sonoric bunches. In connection with the word and the poetic primary source, a musical-symbolic sound picture is formed, the content of which unfolds in time, gradually and steadily rushing to the main final thought in the code of the work.

Thus, working with a genre that has a centuries-old history, Peteris Vasks does not seek to preserve its usual outlines. The composer does not reproduce the established model of the genre, but interprets it, offers an updated version of the prototype of a certain genre, the primary invariant of which he sometimes deeply hides, and sometimes brings to the surface. This gives rise to many associations and at the same time surprises in how the modern arsenal of sound organization of huge choral arrays is organically combined with the «genre memory» of musical art, and also opens up a wide perspective of research into other genres with their stable components and author's innovations.

Keywords: 20th century Latvian choral music, choral miniature, Peteris Vasks oeuvre, madrigal.

УДК 782:78.071.1(494)Мартен]:792.08(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>

Козик Д. С.

Козик Дар'я Сергіївна — аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (Харків, Україна).

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

kozykdaria@gmail.com

© Козик Д. С., 2022

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ ОРАТОРІЇ ФРАНКА МАРТЕНА «ЧАРІВНЕ ЗІЛЛЯ» В ТЕАТРИ ST. GALLEN

Обґрунтовано концепцію масштабного синтетичного витвору Франка Мартена шляхом аналізу специфіки його жанрово-стильових та сценічно-виконавських засад. Виявлено стійкі ознаки індивідуального авторського стилю майстра та специфіку його втілення в ораторії-опері «Чарівне зілля». Методологічне підґрунтя дослідження базується на комплексному застосуванні структурно-функціонального, жанрово-стильового, семантичного та текстологічного методів для визначення індивідуальної стилістики твору та логіки сценічного втілення інтерпретаційних моделей. Спосіб світобачення композитора, що розкривається через іманентні властивості його творчої індивідуальності, охоплює й оригінальну систему музичного письма композитора, що дозволяє по-новому висвітлити історію Тристана та Ізольди завдяки використанню прийому жанрової мікстовості. Авторська концепція твору, заснована на жанровій синтетичності, дає змогу трактувати його і як ораторію, і як оперу. На основі аналізу партитури «Чарівного зілля» Ф. Мартена, наявних фотоматеріалів та відеозаписів постановок твору визначені виконавські завдання його сценічної реалізації. Розглянуто багатоскладову синтетичну природу ораторії-опери Ф. Мартена, досліджено одну із версій її сценічного втілення. Сучасну постановку швейцарського театру *St. Gallen* (режисерка-постановниця Поллі Грем) проаналізовано у світлі постмодерних музично-театральних тенденцій, а саме тяжіння до використання нових форматів музичної комунікації та підвищений інтерес до відкриття нових майданчиків, що розширюють уявлення про традиційний театр. Спираючись на відомий сюжет, П. Грем реалізувала інтерпретаційний потенціал твору Ф. Мартена як камерної опери, використовуючи як візуальний ряд (стримана гама одягу виконавців, лаконічні мізансцени, камерна концертна зала), так і мінімальний виконавський склад.

Ключові слова: творчість Франка Мартена, ораторія-опера «Чарівне зілля», постмодерн, синтетичний жанр, сучасне вокальне виконавство, інтерпретаційні засади, принцип ковзання.

Вступ. Серед видатних імен представників композиторської і вокальної практики європейської музичної культури ХХ століття привабливою для дослідження є постать видатного композитора Франка Мартена (*Frank Martin*) — одного з перших швейцарських композиторів, які отримали широке визнання. Ф. Мартен — автор двох опер, ораторій «*Golgotha*», «*In terra pax*», Реквієму, оркестрових і камерних

творів. Його творчість припала на період активних інновацій та експериментів у музичному мистецтві. Композиторський стиль Мартена пройшов через етапи модальної гармонії, експериментів з ритмами Далекого Сходу та дванадцятитоновістю, перш ніж митцю вдалося нарешті віднайти свій власний, *неповторний* авторський стиль (вже у зрілі роки).

Щоб уявити значимість музичної спадщини композитора, який у нашій країні є маловідомим, наведемо декілька висловлювань знаних музикантів, добре знайомих із його творчістю.

П'єр Фурньє (*Pierre Fournier*): «Франк Мартен завжди належав до еліти музичного світу завдяки виключно своєму творчому генію, вихованому мовчазною медитацією у своїй творчості та запалом своєї віри» (переклад наш — Д.К.) [Frank Martin]. Ернест Ансерме (*Ernest Ansermet*): «Франк Мартен мав сміливість вирішити проблему <...> музичної мови, можливу в наш час в усій її загальності та трансцендентності. Ось чому його звершення мають загальний наслідок» (переклад наш — Д.К.) [там само]. Пауль Бадура-Скода (*Paul Badura-Skoda*): «... Є багато чудових творів цього століття, якими захоплюються; деякі мають привілей бути улюбленими. Франк Мартен створив композиції, якими захоплюються і які люблять» (переклад наш — Д.К.) [там само].

У науковому осягненні вокально-хорової спадщини майстра дотепер залишається багато прогалин. Помітна і відсутність творів цього самотнього швейцарського автора в репертуарі вітчизняних музичних театрів та концертуючих виконавців-співаків. Повна відсутність в українському музикознавстві праць, присвячених вокально-хоровій спадщині Ф. Мартена, забезпечує **актуальність** пропонованої теми, аналітичне вивчення маловідомого твору Ф. Мартена, який безперечно заслуговує на введення у науковий обіг вітчизняного музикознавства. Як інтерпретологічний «контрапункт» у статті розглядається проблема специфіки виконавської реалізації складної партитури.

Аналіз публікацій. Основним англомовним джерелом, що містить короткий опис життєтворчості Ф. Мартена, є книга Чарльза В. Кінга (Charles V. King), написана до 100-річчя композитора, «*Frank Martin: A Bio-Bibliography*» («Франк Мартен: біографічна бібліографія») [King, 1990]. Видання містить біографію Мартена, каталогізацію творів композитора та дискографію із 229 позицій.

Особливу цінність має монографія німецької піаністки і знаної музикознавиці міжнародного рівня Зіглінд Брюн (Siglind Bruhn) «*Frank Martin's Musical Reflections on Death*» («Музичні роздуми Франка Мартена про смерть») [Bruhn, 2011]. Цікавий артефакт — книга дружини композитора Марії Мартен (Maria Martin) «*Treasured Memories: My Life with Frank Martin*» («Заповітні спогади: моє життя з Франком Мартеном»), переклад Еріки К. Пентуд з французької мови монографії «*Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*» («Спогади про моє життя з Франком Мартеном») [Martin, 2009].

Франк Мартен висловив багато своїх думок стосовно музики і мистецтва в епістолярії та наукових працях. Збірники «*Un compositeur médite sur son art*» («Композитор розмірковує над своїм мистецтвом») та «*A propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*» («Про... Коментарі Франка Мартена щодо його творів») містять багато програмних нотаток, листів, лекцій та нарисів, написаних Мартеном і упорядкованих після його смерті вдовою Марією Мартен [Martin, 2009]. Дисертація російської музикознавиці В. Мелющук [Мелющук, 2006] є першим і єдиним дослі-

дженням життя та творчості класика швейцарської музики ХХ століття на пострадянському просторі.

Мета статті — обґрунтувати концепцію ораторії-опери Ф. Мартена «Чарівне зілля» в аспекті жанрово-стильових та виконавських завдань її реалізації.

Об'єктом дослідження є вокально-хорова творчість швейцарського композитора Ф. Мартена як видатного представника музичної культури Західної Європи ХХ століття; предметом — інтерпретаційно-стильові засади ораторії-опери «Чарівне зілля», втілені у постановці швейцарського театру *St. Gallen*. Матеріалом для формування наукової концепції дослідження слугує партитура «Чарівного зілля» Ф. Мартена, а також фото та відеозаписи постановок твору.

Методологічне підґрунтя дослідження базується на комплексному застосуванні *структурно-функціонального, жанрово-стильового, семантичного та текстологічного* методів для визначення індивідуальної стилістики твору та логіки сценічного втілення інтерпретаційних моделей.

Результати дослідження. Ораторія-опера «Чарівне зілля» (*Le vin herbé*) для дванадцяти голосів та восьми інструментів, написана у 1938–1941 роках, стала епохальною для творчої еволюції Франка Мартена. Літературним першоджерелом є роман «Трістан та Ізольда» Жозефа Бедье (1941). Сповнена справжньої краси та напруженого драматизму при лаконічних виразових засобах, ораторія-опера стала відображенням індивідуальної стилістики Ф. Мартена і належить до зрілого етапу стильової еволюції митця, як найзначніший твір воєнного періоду. Її поява віддзеркалила творчі пошуки європейського мистецтва першої половини ХХ століття.

Розуміння *твору як мікстового жанру* закладено вже у виборі виконавського складу. Твір написаний для 12 солістів — шість жіночих та шість чоловічих голосів. Хор є насправді вокальним ансамблем: кожна партія представлена *одним* голосом (тоді як хор вважається таким лише при наявності трьох хористів у кожній партії). За авторською концепцією, вокальний ансамбль виконує функцію хору через опозицію «колективне — особистісне», в той час як кожний персонаж репрезентує одночасно одну із хороших партій:

- сопрано 2 — Ізольда Біловолоса, жінка Марка, кохана Трістана;
- сопрано 3 — Брангена, служниця Ізольди;
- альт 4 — Ізольда Білорука, дочка Герцога Гоеля, жінка Трістана;
- альт 5 — Мати Ізольди;

— тенор 2 — Трістан, племінник Марка, коханий Ізольди Біловолосої, чоловік Ізольди Білорукої;

- тенор 3 — Каердін, брат Ізольди;
- бас 4 — Король Марк;
- бас 5 — Герцог Гоель.

Ф. Мартен замислював «Чарівне зілля» як світську ораторію, без можливості виконувати музику як велику оперу — втім, не виключав можливості сценічного втілення, де головні герої були б солістами, які не співають у хорі. Жанрова невизначеність дає змогу трактувати твір і як ораторію, і як оперу. Така синтетична природа дає свободу вибору версій для його сценічного втілення. Наприклад, «ролева плутанина» з двома Ізольдами, надскладними родинними зв'язками персонажів — відобразилась в інтерпретації виконавського складу. Ф. Мартен застосовує *стилістичний принцип ковзання*, притаманний різним рівням музичної мови ораторії-опери, що обумовлює функції перетікання, подвійності, невизначеності, «туманності».

Щодо трактовки **жанру**, підкреслимо, що і на цьому рівні реалізовано принцип ковзання: опера за сценічним втіленням є також камерною ораторією (за виконавським складом). Епіко-нарративна складова (*атрибут ораторіального жанру*) представлена хором, який повідомляє про перебіг подій. Лірико-драматична складова (*атрибут оперного жанру*) втілена у партіях персонажів.

Роль хору у «Чарівному зіллі» не обмежується розповідною функцією: він часто акомпанує солістам, підкреслюючи їх емоційний стан або втілюючи певну ідею. Для хору композитор переважно обирає акордовий склад (*хоральна фактура*). При цьому баланс голосів постійно змінюється: композитор підсилює різні темброві кольори шляхом перерозподілу виконавської фактури.

Вокальне письмо Франка Мартена — і партії солістів, і хорові партії — відзначається *вільним декламаційним стилем*, наближеним до речитативу. Вокальні партії, подібні до мовлення, є майже вільними від метричної пульсації. Це відбувається наступним чином: вуалювання сильної долі такту міжтактовими синкопами; нерегулярна довжина фраз; чергування дводольності та трьохдольності мотивів; неспівпадіння гармонічної та метричної пульсації (тоніка часто припадає на слабку долю такту).

Композитор намагався відтворити іманентні якості прози Бедьє. Навіть у епізодах із рівномірною пульсацією оркестрового супроводу вокальні партії зберігають свою незалежність. Визначимо провідні принципи індивідуальної стилістики твору:

- 1) побудова мелодичної арки тривалого розвитку, пролонгація коротких мотивів, що додає звучанню позачасового відтінку, певної міфологічності;
- 2) будова теми з малих інтервалів, із переважанням секунд та терцій;
- 3) основним типом мелодичного розвитку є обертальний рух на основі численних оспівувань окремих тонів, що обумовлює саморозвиток мелодії, у якій значна роль належить секвенціям. Тривале розгортання призводить до активізації мелодичного руху, збільшенню інтервалів у кульмінаційних зонах;
- 4) тенденція до хроматизації провідної мелодичної кривої. Найявнішими є численні незначні відхилення від неї у процесі розвитку, але при цьому зберігається загальний *арковий* обрис фразової структури;
- 5) стилістика твору в цілому презентує новий підхід до мелодичної організації, що полягає у поєднанні дванадцятитоновості з ладотональною централізацією. При цьому серія органічно вписується у загальний мелодичний малюнок;
- 6) прийом єдиної артикуляції для великих фразових будов, що надає звучанню цілісності сприйняття.

Для інструментального супроводу композитор обирає такий склад: дві скрипки, два альти, дві віолончелі, контрабас і фортепіано. Інструментальні партії у «Чарівному зіллі» часто подібні до театральних декорацій — сповнені співчуття, вони стають засобом звукопису, підсилюють емоційний фон дії.

Принцип ковзання розповсюджується і на трактування Ф. Мартеном тональності («*gliding tonality*», за Р. Гласманом [Glassman, 1987, p. 61]). Композитор організовує музичний тематизм навколо тонального центру, максимально наповнює фактуру хроматизмами, не ставлячи знаки альтерації при ключах. Іншими словами, він поєднує тональний принцип з технікою додекафонії, однак поняття тональності є дещо відмінним від традиційного розуміння. Зауважимо, що відчуття панування певного устою, до якого функціонально спрямовані всі інші ступені ладотональності, зберігається. Проте на відміну від музики класико-романтичної доби (де тональна

невизначеність притаманна переважно зв'язуючим партіям або розробці, що були залучені до процесів драматургічного розвитку), у «Чарівному зіллі» Ф. Мартена тональна організація містить функціонально невизначені «лакуни»: наявні декілька локальних центрів, що сприймаються як тимчасова тоніка і можуть звучати одночасно та конфліктувати один із одним.

Принцип плавного «руху тональності» у творі Ф. Мартена є розвитком традицій французької композиторської школи: від старовинних (модальних) ладів доби Середньовіччя, колористичності оркестрового письма Г. Берліоза і композиторів-імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель) — до терпких «гармонічних грон» у творах представників французької Шістки (Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орік, Ф. Пуленк). Яким чином реалізується принцип «ковзання» у ладотональній організації музичного твору?

Для Ф. Мартена притаманний уповільнений і непомітний процес модулювання. Наприклад, тематична будова звучить в основній тональності, потім робиться хроматичний «крок» у мелодії в одному або в двох голосах. Це може бути щось подібне до імітації, несуворого повтору, початку секвенції, додавання нової фігури фактурного орнаменту, органного пункту. При цьому зберігається відчуття основної тональності, всієї системи функціонального тяжіння до тоніки. Однак потім композитор зосереджується на «завойованих тонах» і поступово починає будувати функціональні зв'язки навколо них. Отже, стійкість тональної основи зникає, початковий тональний центр переміщається на іншу висоту. Це відбувається надто повільно і непомітно, Ф. Мартен не використовує функціонально різких акордів (подібних до ходу домінанта — тоніка). Виникає відчуття, подібне до переливу кольорового спектру, в якому неможливо визначити межу між кольорами.

Підсумовуючи спостереження, узагальнимо засадничі принципи музичної стилістики ораторії-опери Ф. Мартена, що обумовлюють її інтерпретаційні засади:

— принцип «тонального ковзання» («*gliding tonality*»), що можна виявити на всіх рівнях музичного тексту, проявляється у подвійності тональних центрів, їх взаємозаміні (подекуди невизначеності);

— жанрова структура твору вмщує ознаки кількох усталених у європейському мистецтві моделей: *опера* (за сценічним втіленням), *камерна ораторія* (за виконавським складом). Епічно-нарративна складова (атрибут ораторіального жанру) представлена хором, лірико-драматична (атрибут оперного жанру) втілена у партіях персонажів;

— виконавський склад: вокальний ансамбль репрезентує функцію хору (як колективного начала, будучи оповідачем та акомпаніатором), інструментальний ансамбль — функцію оркестру;

— кожен із персонажів по ходу дії може «розчинятися» у хоровій масі, а потім знову грати свою роль: кожен співак є одночасно і солістом, і хористом; постійна зміна балансу голосів у хорі сприяє відчуттю ковзання, нестійкості, висвітленню різних відтінків тембрової палітри;

— кожна роль містить в собі кілька рольових проявів (Ізольда Біловолоса є жінкою Марка і коханою Трістана, Трістан — племінником Марка, коханим Ізольди Біловолосої та чоловіком Ізольди Білорукої);

— вокальні партії вільно «ковзають» відносно інструментальної партитури, створюючи відчуття плину незалежних ліній, що досягається шляхом впровадження мовленнєвих інтонацій, згладжування сильних долей, нерегулярності фраз, чергуванню дво— та тридольності, розташування тоніки на слабких долях такту;

— у виборі інтервалів мотивно-тематичної організації твору Ф. Мартен надає перевагу інтервалам секунди та терції, що уможлиблює хроматизацію мелодії, непомітність модуляційних процесів (за рахунок мотивних повторів, елементів секвенцій, *ostinato*);

— мелодична арка має довгий підйом і швидкий спад, що кореспондує з інтонацією романтичного пориву (як в оперному творі Р. Вагнера);

— провідним типом мелодичного розвитку є обертальний рух на основі оспівування окремих тонів, що обумовлює саморозвиток мелодій, а також ковзання мотивів від одної тональної опори до іншої;

— композитор поєднав тональні принципи з дванадцятитоновною технікою, що веде до тональної невизначеності, подвійності, вільного ковзання між тональними центрами.

Принцип ковзання відповідає специфіці світосприйняття європейця воєнної доби: все плине і ковзає повз тебе, а ти не можеш утримати коханих людей, залишаєшся стороннім спостерігачем, який не може ні на що вплинути. Отже, *герой не може змінити перебігу подій*: він наче розчиняється у тіні, гублячись у натовпі. На нашу думку, для Мартена такий спосіб висловлення був болісною декларацією власного емоційного стану: живучи у нейтральній державі, він міг лише спостерігати, як навкруги в усьому світі поширюються воєнні дії, і нічого не міг вдіяти.

Огляд означеної виконавської версії допомагає виявити ті особливі проблеми, які необхідно подолати задля успішної постановки «Чарівного зілля». По-перше, найбільша проблема пов'язана із жанровою невизначеністю твору, і це ймовірно вплинуло на його складну сценічну долю. У жанрову структуру твору входять ознаки інших моделей (світської кантати, драматичної ораторії, камерної опери, містерії). Врешті-решт, «Чарівне зілля» не належить повністю до жодного з цих жанрів, перебуваючи десь поруч. По-друге, цей твір, на відміну від інших драматичних опусів митця, відзначається унікальним відчуттям оповідальної дистанції (обумовленої стилем прози Бедє та аскетичними музично-виразовими засобами Ф. Мартена), що створює незвичайний і дуже тривожний ефект.

По-третє, написання «Чарівного зілля» мало свого конкретного адресата: твір передбачав виконання колективом Цюрихського «Мадригал-хору» Роберта Блюма. Станом на 1938 рік колектив мав у складі 12 напрочуд професійних співаків, які однаково яскраво могли виступати у складі вокального ансамблю та виконувати сольні партії. Цей хор був унікальним, і наблизитися до його творчого результату на практиці достатньо важко. Отже, постановка ораторії-опери у цьому аспекті потребувала значної адаптації. Свого часу Мартен погодився на те, аби для ораторіально-сценічної версії (незалежно від того, наскільки сильно вона була стилізована) порушувався провідний принцип оригіналу, щоб головні герої Ізольда, Трістан, Брангена і Марк були зображені солістами, які не належали б до хору. Це вплинуло на подальшу реорганізацію оперно-сценічних і концертних виконань.

Наслідком подолання іманентних проблем сценічного втілення «Чарівного зілля» стали дуже різні інтерпретації, які у багатьох випадках значно викривляли первісний задум композитора. Найчастіше режисери запрошували і солістів, і хор, відмовляючись від специфічних засад твору. Звідси порушувалась його камерність, гіпервітонченість. Саме таке надзавдання ставили перед собою творці сучасного швейцарського театру *St. Gallen* («*Der Zaubertrank*»), намагаючись максимально зберегти авторський задум.

У своїй постановці артисти та режисерка Поллі Грем мали на меті розкрити жанровий потенціал ораторії-опери як *камерної опери*. Як відомо, твори камерних жанрів не призначені для великої сцени і виконуються у невеликих приміщеннях, із залученням мінімального виконавського складу. Незважаючи на атрибути великих жанрів (опери, ораторії) у творі Ф. Мартена, аскетизм та лаконічність сценографії дозволяють слухачеві зосередитись на специфічно-музичних засобах і *нюансах втілення психологічного руху в сюжеті*. Швейцарська постановка *St. Gallen Opera* під керівництвом Поллі Грем виконана зі збереженням цих засад.

St. Gallen Opera — швейцарський театр, який щороку (інформація на 2019 рік) випускає понад 20 нових постановок, які відвідують близько 150 тисяч глядачів. З 1968 року це *єдиний* театр у східній частині Швейцарії, який підтримує у своїй діяльності три напрями: танець, музика і драма. Репертуар музичного театру варіюється від класики та оперних раритетів до оперет і мюзиклів, а також дитячих опер, у яких діти як актори і музиканти виступають на сцені разом з професіоналами [Opernchor]. У вересні 2010 року театр *St. Gallen* додатково відкрив театральний-культурний центр *Lokremise* з двома залами у незвичному місці (з точки зору театральної архітектури) — *локомотивному депо*. Щоб зберегти культурну, архітектурну і структурну цінність спорудження з фасадом в стилі модерн (що вважається промисловим пам'ятником національного значення), фахівці кантону Санкт-Галлен розробили проєкт «Танець і театр у локомотивному спогаді». Ця пропозиція і визначила появу концертно-театрального майданчика у покинутій будівлі локомотивного депо в Санкт-Галені, який у наші дні перетворено на міжгалузевий культурний центр. З моменту відкриття театральні зали *Lokremise* використовувалися для унікальних постановок, які *перерозподіляють кордони між глядацькою аудиторією і сценічним простором*, що дозволяє їм *зливатися в одне ціле*. Вибір саме цього концертного залу продемонструвало наміри режисерки Поллі Грем¹.

Поллі Грем веде глядача від зовнішніх ефектів, концентруючи його увагу на психологічній дії. Ми бачимо майже мінімальний виконавський склад: оркестр зберігає кількість музикантів, запропоновану композитором; лише четверо вокалістів виступають виключно у функції солістів (Трістан, Ізольда, Брангена, Марк); інші співаки, як і було задумано автором, поєднують функції хористів і солістів. Більш того, власноруч змінюючи інтер'єр сцени (переносять стільці, розтягують полотно), час від часу займаючи місця у глядацькій залі, вони ніби перетворюються на *публіку*. «Мені подобається, що хор упродовж всього твору має наративну функцію; це означає, що історія належить усім нам, а не лише міфічним персонажам», — ділиться своїми думками П. Грем у інтерв'ю журналу «Терцет» [Terzett]. В усіх компонентах сценічної дії зберігається аскетичний візуальний ряд: костюми виконавців витримано у чорно-білій гамі, освітлення обмежується грою освітлення / затемнення.

¹ Поллі Грем — відома британська оперна та театральна режисерка, творче резюме якої налічує багато успішних проєктів. До співпраці з театром *St. Gallen* вона мала нагоду поставити ораторію-оперу «Чарівне зілля» у Валлійській національній опері. Ця постановка отримала високу оцінку: вкрай позитивно висловились такі авторитетні видання, як *The Guardian*, *The Telegraph*, *Independent* [Polly Graham]. Серед успішних проєктів режисерки — постановки не лише відомих творів, перевірених часом («*Дідона і Еней*» Г. Перселла), але і творів сучасних митців («*Bloom Britannia*» О. Гофа і С. Плейса, «*A Christmas Carol*» І. Белла, «*Orlando*» О. Нойвірт і К. Філу), більшість з яких є прем'єрами.

Сценічний рух також є вельми стриманим. Змінюючи дислокацію по сцені у різних епізодах сценічної дії, хористи переважно зберігають статичність, стоячи або сидячи на стільцях. Декорації відсутні. Слухачі сидять навколо удаваної сцени. Сценічний антураж обмежується кількома стільцями та білим полотном. Поллі Грем зазначає: «Неможливо не відчувати в цій музиці резонансу голосів загублених у Європі часів другої світової війни людей, цей конфлікт і те, як він налаштував людей один проти одного, те запустіння, яке він спричинив <...>. Я хотіла чесно показати те, до чого звертався цей твір <...>. Тому я була певна, що це мало бути змальовано саме у сьогоднішні» [Terzett].

Режисерка не відволікає глядача від розвитку сюжетної лінії. Ця лінія є лаконічною, простою, в ній відсутні різкі сюжетні повороти. Незважаючи на рольову подвійність кожного персонажу, власне інтрига є досить простою: все підпорядковане розвитку центральної теми навколо чарівного зілля. Як правило, публіка ознайомена з сюжетом, знається на перипетіях міфу, покладеного в основу твору Р. Вагнера; отже, сконцентрована на музично-психологічних мікронюансах твору Франка Мартена.

Режисерка не намагається епатувати слухача, загострити його увагу, зламавши стереотипи сприйняття образів твору. «Це частина стилю середньовічної літератури, де кожен елемент сюжету набуває сенсу і може бути навіть важливішим за персонажів. Зілля — це дуже потужний розповідний інструмент, що допомагає нам зрозуміти персонажів та соціальні правила, які їх обмежують», — саме так П. Грем коментує найважливішу тему постановки — чарівне зілля [Terzett]. Режисерка не вводить додаткових побутових сцен, пантоміми, балетних номерів, відсторонених епізодів. У розвитку сюжетної дії немає замкнених номерів — переважає наскрізний розвиток. Основною композиційною одиницею є сцена. Вибір лаконічного сценічного втілення твору допомагає режисерці створити відповідну ауру для максимального вираження сокровенних почуттів героїв, розкрити її жанровий потенціал у річищі камерної опери.

Сучасні тенденції у вокальному мистецтві багато в чому визначені ситуацією постмодерну, а саме:

— тяжінням до використання *нових форматів музичної комунікації*, розумінням вокально-виконавської творчості та її інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації, синтезу художніх засобів вираження;

— своєрідним «розшаруванням» колись єдиної в своїй основі класичної вокальної традиції;

— підвищеним інтересом до незвіданих майданчиків, що руйнують традиційне поняття про «театр» як архітектурну будівлю з продуманою акустичною складовою, зведену спеціально для виконання музики у її стінах.

Опера як мистецька форма притягує до себе як публіку, так і зацікавлених композиторів та виконавців по всьому світу. Завдяки поєднанню музичних і театральних засад виразності цей жанр забезпечує ідеальну платформу для нових засобів масової інформації та комунікації, що може дозволити дослідникам розробляти нові технології, режисерські рішення, інтерактивні методи, усвідомлюючи та пояснюючи взаємодію між аудиторією, музикою, композицією та сценічною постановою. Жанр сучасної опери ставить свої особливі виклики композиторам, режисерам, виконавцям та продюсерам, а також інтендантам оперних театрів.

Виступ на оперній сцені — це багатовимірний комунікативний ситуація, у якій співак має справу з аспектами акторської майстерності, хореографії та співу, і всі вони мають бути на високому рівні професійного володіння. Ці завдання іноді можуть здатися важко досяжними для музикантів, котрі не звикли до виконання сучасної

музики. Тому саме *практика дослідження і виконання сучасних творів та оперно-сценічних постановок* наразі є актуальною в системі професійної вокально-виконавської освіти.

Висновки. Через двоякість та взаємопроникнення жанрових ознак усталених в європейському мистецтві моделей, структуру досліджуваного твору Ф. Мартена слід визначити як *мікстову*. Принцип мікстовості керує функціями виконавського складу: інструментальний ансамбль репрезентує функцію оркестру, вокальний ансамбль — хору, поєднуючи ролі оповідача та акомпаніатора. У свою чергу, принцип ковзання слугує *стилістичною ознакою композиторського письма Ф. Мартена*. Митець поєднує тональні принципи з дванадцятитонову технікою, що призводить до тональної невизначеності, подвійності («*gliding tonality*» за Р. Гласманом).

Інтерпретаційний аналіз обраної постанови дозволив дослідити сучасні тенденції у вокальному мистецтві, визначені ситуацією постмодерну: тяжіння до використання *нових форматів музичної комунікації*, підвищений інтерес до відкриття нових майданчиків, які розширюють уявлення про традиційний театр та театральне мистецтво, наповнюючи їх новими смислами. Режисерська інтерпретація Поллі Грем спирається на жанровий потенціал твору як *камерної опери*, використовуючи як візуальний ряд (стримана гама одягу виконавців, лаконічні мізансцени, камерна концертна зала), так і мінімальний виконавський склад. Мінімалізація візуального ряду та акцент на музично-психологічному інтерпретуванні авторської концепції твору — головні засади театру *St. Gallen*, які забезпечують йому успіх у публіки.

Перспективи подальших досліджень. Результати дослідження можуть слугувати методологічним підґрунтям подальших досліджень творчості Ф. Мартена (ораторії «*Golgotha*» і «*In terra pax*», Реквієм, опера «*Der Sturm*») заради створення цілісної системи теоретичних уявлень про стиль композитора як складову європейського музичного контенту в історичному хронотопі другої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Мелюшук В. В. Франк Мартен. Опыт монографического исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 27 с.
2. Bruhn S. Frank Martin's Musical Reflections on Death, Dimension & Diversity: Studies in 20th-Century Music / [ed. Mark DeVoto]. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2011. No. 11. 304 p.
3. Frank Martin — composer. URL: <http://www.frankmartin.org> (дата звернення: 24.10.2021).
4. Glasmann R. Jr. A Choral Conductor's Analysis for Performance of Messe Pour Double Choeur a Cappella by Frank Martin : dissertation. Glassman, 1987. 147 p.
5. King C. Frank Martin: A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music / ed. Donald L. Nixon. Westport, CT, 1990. No. 26. 311 p.
6. Martin M. Treasured Memories: My Life with Frank Martin [trans. Erica C. Poventud]. Bussum, The Netherlands: Gooibergpers, 2009. 248 p.
7. Opernchor. Theater St. Gallen. URL: <https://www.theatersg.ch/de/opernchor> (дата звернення: 28.11.2021).
8. Polly Graham. URL: <http://www.pollygraham.com/> (дата звернення 28.09.2021).
9. Terzett. Das Monatsmagazin des Theaters St.Gallen (februar 2018). P. 7–9. URL: https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett_februar_2017_low_35a3a272fe0705 (дата звернення 28.11.2020).

REFERENCES

10. Meljushhuk, V., V. (2006). *Frank Marten. Opyt monograficheskogo issledovanija [Frank Martin. The experience of monographic research]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 27 p.
11. Bruhn, S., 2011. *Frank Martin's Musical Reflections On Death*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
12. Frank Martin — composer. Available at: <http://www.frankmartin.org> (accessed: 24.10.2021) [in English].
13. Glassman, R. (1987). *A Choral Conductor's Analysis For Performance Of Messe Pour Double Choeur A Cappella By Frank Martin*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Music Arts. University of Wisconsin. Madison. 147 p.
14. King, C. (1990). *Frank Martin*. New York: Greenwood Press. No. 26. 311 p.
15. Martin, M. (2009). *Treasured Memories*. Bussum: Gooibergpers. 248 p.
16. Opernchor. Theater St.Gallen. Available at: <https://www.theatersg.ch/de/opernchor> (accessed 28.11.2021) [in German].
17. Polly Graham. Available at: <http://www.pollygraham.com> (accessed 28.09.2021) [in English].
18. Terzett. Das Monatsmagazin des Theaters St. Gallen (februar 2018). P. 7–9. Available at: https://issuu.com/konzertundtheaterst.gallen/docs/terzett_februar_2017_low_35a3a272fe0705 (accessed 28.11.2020) [in German]

DARIA KOZYK

Kozyk, Daria — Postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

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

kozykdaria@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271012>

**INTERPRETIVE PRINCIPLES OF STAGE IMPLEMENTATION
OF FRANK MARTEN'S ORATORIO "THE MAGIC POTION"
IN THE THEATER ST. GALLEN**

Relevance of the study. Among the stylistic diversity of composer and vocal practice of the 20th century, which has been thoroughly studied in domestic musicology, the practitioner finds several little-known personalities of the musical culture of Western Europe. Amid such names lies the figure of the Swiss composer Frank Martin (1890–1974). He is the author of oratorios *Golgotha*, *In terra pax*, *Requiem*, orchestral and chamber works. His works came from a period of active innovation and experimentation in music. The composer's writing is marked by the synthesis of dodecaphony and the classical functional tonality' system.

The analysis of the embodiment of contemporary oratorio-opera on the stage is always of particular interest for contemporary interpretation. This also applies to the staging of F. Martin's works, which are not widely known, and therefore have not been studied at all. Thus, the relevance of the topic lies in the conceptualization of F. Martin's insufficiently explored oratory work, which

deserves to be introduced into the scientific circulation of domestic musicology and the study of staging.

Main objective(s) of the study is to substantiate the concept F. Marten's «The magic potion» in the aspects of genre-stylistic and performing tasks of its stage realization.

The object of study is F. Martin's vocal and choral works; its subject is the stylistic principles of the oratorio-opera *The Magic Potion* in the aspect of performing tasks of its stage realization.

The methodology. Research methods are determined by the material and subject of research: historical — reveals the features of the context of socio-cultural life of Switzerland in the war and postwar years; biographical — contains information about the life and work of the composer; function and structure method — helps to determine the intonation structure of the work through the functions of *i m t*; stylistic — reveals the specifics of the artist's thinking «as an artistic unity» (according to S. Skrebkov).

Results and conclusions. Using the original source of the medieval epic — the legend of Tristan and Isolde, — the composer sharpened the conflict of literary model (Joseph Bédier, *Roman de Tristan et Iseut*), taking the narrative into a more realistic channel that is focused on the feelings of the heroes. Following the tradition of ancient tragedies, in which the choir played the role of the engine of the plot, the composer transferred the function of narrative to an ensemble of twelve voices, part of which are the main characters of the plot. F. Martin designed *The Magic Potion* as a secular oratorio, without the ability to perform music as a grand opera, but did not exclude the possibility of a stage embodiment where the main characters would be portrayed by soloists that don't belong to the choir. An in-depth analysis of one of the contemporary stage performances of the *St. Gallen* creative team has shown current trends in contemporary vocal performance.

Opera as a form of art attracts both the public and engaged composers and performers around the world. The contemporary opera genre demands particular challenges for composers, performers and producers, as well as opera intendants. The study of the complex genre structure of the work not only in the aspect of musicological analysis by the score, but also in the aspects of its stage embodiment (that is, the performing version of the oratory score) constitutes a scientific relevance and *significance* of the researched topic.

Keywords: Frank Marten's oeuvre, oratorio-opera “The magic potion”, postmodern, synthetic genre, modern vocal performance, interpretive principles, sliding principle.

УДК 78.079РОФ:78.036](450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271014>**ПОНОМАРЕНКО О. Ю.**

Пономаренко Олена Юріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

ponomarenkoolena1970@gmail.com

© Пономаренко О. Ю., 2022

**ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ У СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ:
«ROSSINI OPERA FESTIVAL»**

Обґрунтовано необхідність наукового дослідження провідних функцій музичного фестивалю як найважливішого аспекту вивчення фестивального руху. Виділено основні риси фестивалів у музичному житті Італії. Розкрито особливості організації та проведення одного із найбільш авторитетних і престижних фестивалів сучасної Італії — «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» («Rossini Opera Festival: ROF»). Проаналізовано публікації італійських соціологів, присвячені РОФ. Фестиваль розглянуто як поліфункціональне явище, неодмінними складовими якого є: соціально-інтеграційна, емоційно-психологічна і рекреаційна, науково-аналітична і просвітницька, навчальна, економічна, комунікативна, популяризаторська та виховна функції. При цьому особливий акцент зроблено на соціально значущих функціях РОФ. Досліджено музичний фестиваль як органічну мистецьку й економічну складову національної культури. Окреслено організаційну структуру фестивалю як соціокультурного інституту. Визначено основні принципи роботи фестивалю в музичному житті сьогодення. З'ясовано роль соціокультурних проєктів, що функціонують в рамках фестивалю. Розкрито історичну складову проєкту. Розглянуто діяльність в рамках фестивалю («Россіні Опера Фестиваль: РОФ») інтерактивної лабораторії прикладного музикознавства, спрямованої на збереження пам'яті про Джоаккіно Россіні та його творчість, а також функціонування постійного навчального семінару «Академія Россініана» та його роль для «россінівських» співаків — виконавців оперних шедеврів композитора. Висвітлено заходи «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» та специфіку організації проєкту в умовах пандемії 2020 року. Зазначено перспективи розвитку фестивалю у рідному для композитора місті Пезаро, обґрунтовано важливість збереження «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» для наступних поколінь як національного культурного бренду.

Ключові слова: «Россіні Опера Фестиваль: РОФ», музичний фестиваль, функції музичних фестивалів, творчість Дж. Россіні, музичне життя сучасної Італії, фінансові фонди, соціокультурний інститут.

Вступ. Фестиваль як цілісне і водночас багатогранне мистецьке явище виконує цілий ряд функцій — залежно від його масштабності, від змісту і спрямованості фестивальних заходів, мети конкретного проєкту, задуму організаторів, зацікавленень глядацької аудиторії. Фестивальні функції безпосередньо пов'язані з основними тенденціями соціально-культурного процесу: змінюються умови функціонування, мета і масштабність заходів, а відповідно й розуміння сутності фестивалю як культурно-мистецького проєкту.

Розглядаючи музичні фестивалі сучасної Італії, важливо виявити їх функціональність, вплив на розвиток культурного життя країни в цілому. Історія фестивального руху в Італії переконує, що на різних етапах розвитку країни та її культури провідними у фестивалях були ті чи інші функції. Це питання мало досліджене, хоча воно, на наш погляд, є важливим і **актуальним** для характеристики фестивального руху в країні. Музичні фестивалі сучасної Італії вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто як поліфункціональне явище, проаналізовано зв'язок фестивальних функцій з основними тенденціями соціально-культурного розвитку, що визначає **наукову новизну** публікації.

Вражають не лише масштаби італійських фестивалів, а й чітка скоординованість зацікавлених сторін: творчих кураторів, державного сектору, фінансових партнерів (фондів, спонсорів) — усіх, хто бере участь в організації музичних заходів. Така співпраця сприяє результативності фестивальних заходів, впливає на успішність цих проєктів та їх роль у сучасному музичному житті. Аналіз фестивального проєкту «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» («Rossini Opera Festival: ROF») сприятиме поширенню італійського досвіду для організації та проведення музичних фестивалів в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджувана тема цікавить окремих науковців, які, аналізуючи фестивальний рух на межі ХХ–ХХІ століть, визначають кілька особливо важливих функцій фестивалів. Так, Олександр Меньшиков у кандидатській дисертації «Фестиваль як соціокультурний феномен сучасного театрального процесу» розглядає театральний фестиваль, його соціокультурні зв'язки і маркетинговий контекст. Особливості сучасного етапу розвитку театральних фестивалів дослідник розкриває, аналізуючи функції масових вистав, зокрема «агітаційну, мотивовану на активність та участь; комунікативну, що спонукає через спілкування до єднання; просвітницьку, що характеризується виховним змістом; розважальну, що впливає на емоційне поле людини» [Меньшиков, 2004, с. 10]. Надія Бунцевич, розглядаючи сучасні білоруські фестивалі, виокремлює такі їх функції: просвітницьку (можливість для глядача, критиків і артистів «ознайомитися» з художніми досягненнями в тій чи іншій галузі мистецтва, з процесами, які в ній відбуваються, і новими тенденціями); комунікативну (допомога у створенні інтеграційних проєктів, проведення гастролей, використання різноманітних форм співробітництва); економічну (стимул для розвитку інфраструктури, туристичного бізнесу, сфери послуг тощо); науково-аналітичну (можливість отримати загальну «картину» і розкрити динаміку розвитку певної сфери культури, поєднання тематичних фестивалів і наукових конференцій, «круглих столів» та інших способів комунікації); популяризаторську (відкриття нових вітчизняних і зарубіжних імен, творчих колективів, мистецьких творів, переосмислення традиційних знань тощо); виховну (виховання у публіки художнього смаку); навчальну (поєднання фестивальних заходів і майстер-класів, творчих семінарів, тренінгів та інших форм інтерактивних занять, залучення до їх проведення учасників фестивалю); дозвілєву (створення святкового настрою) [Бунцевич, 2012]. Олексій Барабанов у кандидатській дисертації «Регіональні фестивалі класичної музики в умовах глобалізації: історія та сучасні практики» визначає важливі функції сучасного фестивалю, зумовлені його масовістю і святковою атмосферою, зокрема: соціально-інтеграційну, емоційно-психологічну і рекреаційну: «Унікальна можливість проявити себе робить фестиваль популярним та зажаданим у сфері залучення великої кількості людей, особливо молоді, у культурному житті суспільства. <...> до-

помагає його учасникам на деякий час вирватися зі звичних буденних рамок, змінити ритм життя, отримати заряд енергії, творчої активності» [Барабанов, 2017, с. 6].

Характеризуючи фестиваль за його функціями, сучасні дослідники наголошують на його: а) поліфункціональності як форми презентації мистецтва; б) зв'язку функцій з основними тенденціями соціально-культурного розвитку сучасності; в) спрямованості функцій на підтримку художньої складової проєктів, зацікавлення глядацької аудиторії, збереження й розвиток культурної спадщини країни, яку представляє фестиваль як національний культурний бренд.

Увагу українських дослідників протягом останніх років привертають переважно музичні фестивалі світового рівня. Михайло Швед докладно аналізує процес становлення і тенденції розвитку фестивального руху Австрії, Нідерландів, Німеччини, Швейцарії, музичні фестивалі України, які мають величезний потенціал, і лише побіжно згадує фестивалі у Венеції та Флоренції [Швед, 2010]. Олена Зінькевич порівнює та оцінює особливості провідних українських фестивалів сучасної музики — «Київ Музик Фест» (Київ) і «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса), які посіли помітне місце серед європейських культурно-мистецьких проєктів [Зінькевич, 2004]. Сергій Зуєв досліджує специфіку організації та функціонування сучасних українських фестивалів у культурному середовищі міста. Особливу увагу дослідник приділяє міській семіосфері Харкова як культурного простору, на прикладі «Харківських асамблей» визначає своєрідну взаємозалежність міста і фестивалю, «<...> яка спричиняє дублювання культурних дискурсів, що декларуються: міського — у просторі фестивалю, фестивального — у міській семіосфері» [Зуєв, 2006].

«Россіні Опера Фестиваль: РОФ» цікавить також українських дослідників, зокрема Марину Черкашину-Губаренко [Черкашина-Губаренко, 2012; Черкашина-Губаренко, 2014] та Аделіну Єфіменко [Єфіменко, 2019]. Аналізуючи проєкти різних років, постійно беручи участь у заходах фестивалю, вони розглядають його музичну складову. Водночас сучасні фестивалі в Італії приваблюють специфічним менеджментом, підтримкою їх державним і фінансовим секторами, які програмують і втілюють ці проєкти.

Мета статті — охарактеризувати Міжнародний оперний фестиваль «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» («Rossini Opera Festival: ROF») та визначити його основні функції.

Методологія дослідження базується на застосуванні *індуктивного методу* для характеристики фестивального процесу у культурному житті Італії, який передбачає дослідження окремих фестивальних проєктів і дозволяє використання комплексу взаємодоповнюючих методів — історико-аналітичного, емпіричного та соціокультурного. *Історико-аналітичний метод* сприяв осмисленню логіки формування та розвитку фестивалю, звернення до *емпіричного* та *соціокультурного* методів дало можливість розглянути особливості організації фестивалю в контексті соціальних відносин у системі музичного життя сучасної Італії.

Виклад основного матеріалу. Міжнародний оперний фестиваль «Россіні Опера Фестиваль: РОФ», що понад сорок років щорічно відбувається у серпні в Пезаро, рідному для композитора місті, — важлива культурна подія в музичному житті Італії. Основна його мета — відновити театральну реституцію і вивчення музичної спадщини Джоаккіно Россіні.

Дж. Россіні залишив свою багату спадщину муніципалітету Пезаро і у заповіті, складеному 5 липня 1858 року, за десять років до смерті, велів: «Як спадкоємцю вла-

сності, я доручаю муніципалітету Пезаро моєї батьківщини заснувати й обладнати музичний ліцей у моєму рідному місті» [Conservatorio Rossini. Storia]. Згідно із заповітом композитора, 1882 року в Пезаро було відкрито Музичний ліцей (1940 року його перетворено на Conservatorio Rossini¹). Нині Державна музична консерваторія Россіні в Пезаро є Вищим інститутом музичних досліджень в галузі освіти, мистецтва і музики, що належить до сектору AFAM — Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica / Ministero dell'Istruzione Ministero dell'Università e della Ricerca (Вища художня, музична і танцювальна освіта/ Міністерство освіти Міністерство університетів і досліджень Італії)². 1940 року було утворено Фонд Россіні — некомерційну організацію, якій муніципалітет передав власність та управління активами, успадкованими від маестро. 1980 року засновано Оперний фестиваль Россіні. Головна мета фонду — підтримувати діяльність Консерваторії і Фестивалю, а також наукових досліджень творчої спадщини Дж. Россіні.

На сучасному етапі особливої актуальності набуло загальне зацікавлення культурно-історичними явищами минулого, відродженням національної культури: «Нове занурення у вічність, при якому важливе значення набувають “місця пам'яті” (термін П. Нора), простору, сповнені певної сакральної сили і нагадують про героїв та їх діяння» [Попова, 2011, с. 9].

Россіні Опера Фестиваль — соціокультурний проєкт, що виконує стратегічні функції в культурній політиці сучасної Італії³. Визначимо найважливіші з них.

Соціально-інтеграційна функція фестивалю пов'язана з його масовістю і святковою атмосферою. На відміну від фестивалів у роки війни, які вважались елітарним святом, концепція сучасних проєктів в Італії передбачає активізацію культурного життя у невеличких містах, роботу концертних майданчиків. Фестивалі класичної музики, як форма культурної комунікації між мистецтвом і людиною, «<...> відрізняються дивовижною різноманітністю масштабів, цілей та завдань, а також ступенем міжнародної популярності» [Черкашина-Губаренко, 2012, с. 70].

Найважливішими серед функцій фестивалю є **емоційно-психологічна і рекреаційна** — вони на деякий час відволікають увагу його учасників від буденних турбот, змінюють ритм життя, надають заряд енергії, творчої активності: «Туристичний аспект тісно пов'язаний із художнім буквально у всіх без винятку фестивалях. При цьому враховуються інтереси місцевих жителів та зацікавленість влади у розвитку різноманітної тематики, що показує історію краю та його пам'ятки. Оперні фестивалі стали неодмінним атрибутом туристичного літнього сезону у Європі. Вони проходять і у великих музичних центрах, і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних

¹ Художній і професійний рівні консерваторії були високими від самого початку діяльності закладу. До викладання запрошували відомих музикантів. Першим був Карло Педротті (Carlo Pedrotti), який, щоб обійняти нову посаду, залишив керівництво Театром Реджо (Teatro Regio) в Турині. Педротті відповідав за будівництво концертного залу, відкритого 1892 року, який названо його ім'ям. Керівниками консерваторії в різні періоди були композитори: П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni), Амількаре Дзанелла (Amilcare Zanella), Ріккардо Дзандонаї (Riccardo Zandonai) та ін. [Conservatorio Rossini. Storia].

² AFAM — Вища художня, музична й танцювальна освіта в університетській системі Італійської Республіки, заснована 1999 року. Система AFAM охоплює 145 установ, з яких 82 державні та 63 недержавні, серед них — 55 державних музичних консерваторій.

³ Оперний фестиваль Россіні є членом Асоціації Італія фестиваль (Associazione Italia festival), Європейської асоціації фестивалів (Associazione Europea dei festival) та Опера Європа (Opera Europa). Пезаро оголошено 31 жовтня 2017 року Всесвітньою спадщиною ЮНЕСКО.

приміщеннях або на відкритому повітрі в оточенні мальовничої природи та старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [там само].

Згідно з принципами організації сучасних музичних проєктів, складові фестивалю взаємопов'язані й утворюють певну систему. Цей професійний тандем, як зазначають дослідники Сесілія Балестра (Cecilia Balestra), Альфонсо Малагуті (Alfonso Malaguti), становить головну модель італійських фестивалів, що працюють на бездоганний результат: «Правильна і далекоглядна діяльність з програмування мистецьких подій, що характеризується свідомим вибором реклами, майже завжди пов'язаної з затвердженням чітко визначеної культурної програми (повторне відкриття репертуару, діяльність персонального каталізатора і творчої особистості, пропозиція інноваційної інтернаціональної модальності або, навпаки, відкриття забутих творів)» [Balestra, Malaguti, 2006, с. 266].

Науково-аналітичній і просвітницькій функціям належить важлива роль у функціональності цього фестивального проєкту. Основна формула проєкту — «музикознавство плюс театр» — об'єднує паралельну діяльність інтерактивної лабораторії прикладного музикознавства та музикознавців-дослідників і спрямована на збереження пам'яті про композитора і його творчість. Крім широко відомих у світі творів Дж. Россіні, представлених на фестивалі незмінно в автентичному виконанні, його кульмінацією стала відновлена 1984 року під керівництвом Клаудіо Аббадо постановка «Подорожі до Реймсу», яку вважають однією з найбільш визначних музичних подій ХХ століття.

Згодом завдяки цій постановці було створено Молодіжний проєкт як результат роботи постійного навчального семінару «Академія Россініана», який 1989 року заснував Альберто Дзедда¹. Його мета — сформувати особистість повноцінного ліричного виконавця-артиста, який пов'язує свій успіх із загальним задумом постановок россінівських шедеврів. У межах семінару відкрито відділення для молодих диригентів, перших соратників співаків. Від самого початку вони спільно відвідують навчальний курс, що передбачає теоретичні семінари та уроки вокалу. Загалом цей курс присвячений опері «Подорож до Реймсу» («Il viaggio a Reims»), яку щороку ставлять як у рамках навчального семінару, так і на сцені Театру Россіні під час фестивалю. Тож, не менш важливою є й **навчальна функція** РОФ.

Семінар розрахований на постійних кандидатів і слухачів і є безкоштовним. Для творчого відбору потрібно: по-перше, представити аудіо-відео матеріал із записом арії з опери Дж. Россіні; по-друге, на запрошення пройти прослуховування, яке відбувається щорічно у березні в Пезаро. Постійні кандидати можуть брати участь в оперній постановці (діють вікові обмеження: не більше 30 років для жінок і 32 — для чоловіків). Під час прослуховування майбутні кандидати представляють дві арії з

¹ Альберто Дзедда (1928–2017) народився в Мілані, навчався диригуванню в Антоніно Вотто (Antonino Votto) та Карло Марія Джуліні (Carlo Maria Giulini). Його дебют як оперного диригента відбувся 1956 року в Мілані з оперою «Севільський цирульник». 1957 року музикант переміг на Міжнародному конкурсі молодих диригентів Radiotelevisione Italiana (RAI) (Акціонерне товариство «Італійське радіо та телебачення»), цей успіх став початком його блискучої міжнародної кар'єри. Дзедда працював у найпрестижніших оперних театрах світу: Королівська опера Ковент-Гарден (Лондон), театр Ла Скала (Мілан), Віденська державна опера, Паризька Національна опера, Метрополітен-опера (Нью-Йорк), найбільші театри Німеччини. Головною справою життя для Альберто Дзедди став «Россіні Опера Фестиваль» в Пезаро, художнім керівником якого він був від дня його заснування (1980). Цей найпрестижніший форум щороку збирає найкращих «россінівських» співаків з усього світу. Альберто Дзедда також очолив Академію співаків у Пезаро [Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” 30 anni].

опер Дж. Россіні, а згодом, якщо вони продовжують навчатись в «Академії Россініана», отримують стипендію Фонду Россіні. По завершенні семінару слухачі одержують сертифікат, а ті, хто бере активну участь в постановці опери, мають можливість безпосередньо виступити під час фестивалю на сцені Театру Россіні (Teatro Rossini).

Джанфранко Маріотті (Gianfranco Mariotti), засновник і суперінтендант РОФ до 2017 року, а з 2018 року — почесний президент фестивалю, який свого часу активно сприяв відкриттю семінару, пояснював: «Нам потрібен був артист, який усвідомлює множинність залучених елементів, готовий прийняти обмеження, що накладаються музикознавчою строгістю, відмовитися від обертопу чи каденції, якщо вони недоречні чи не відповідають стилю, співати, виконуючи вимогливі рухи або в незручних позах, все це не знівелює, а, навпаки, підвищить і максимально покаже рівень його вокального виконання» [Mariotti, 2014, с. 37].

Для молодих музикантів семінар фестивалю є своєрідним провідником до успішної кар'єри. Для них проєкт — це перша професійна ніша, а з часом вони стають провідними виконавцями у виставах світових театрів¹. Випускники семінару зазначають, що досвід, набутий в Академії Россініана, становить професійну основу для молодого співака: «Саме тут він зможе навчатися разом з колегами з усього світу освоювати стиль бельканто, музикознавчу повагу до партитури, практичний та прямий підхід до театру Россіні» [Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” 30 anni].

Для вихованців української вокальної школи важливим є професійний зв'язок з РОФ. Серед випускників навчального семінару «Академія Россініана» 2014 року — український баритон Юрій Самойлов (випускник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, клас Народного артиста України, Лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Романа Майбороди). Юрій Самойлов — «россінівський» співак, він постійно бере участь у оперних постановках фестивалю. Географія його творчості достатньо різноманітна — європейські театри Голандії, Франції, Німеччини, Італії тощо.

Серед молодих талановитих учасників РОФ назвемо також Олену Белкіну (колоратурне мецо-сопрано), випускницю Київського музичного училища, а згодом НМАУ імені П. І. Чайковського, яка здобула лауреатський титул на Другому міжнародному конкурсі вокалістів імені Бориса Гмирі. Співачка дебютувала у постановці 2014 року «Ауреліан у Пальмірі» (Aureliano in Palmira). М. Черкашина-Губаренко зазначає:

¹ Серед випускників «Accademia Rossiniana “Alberto Zedda”», починаючи з випуску 1989 року, варто назвати професійно успішних вокалістів, які мають широку географію виступів і постійно беруть участь в Россіні Фестивалі: 1989 — сопрано Анджела Браун (Angela Brown), Антонелла Мушенте (Antonella Muscente), Глорія Скальчі (Gloria Scalchi), контртенор Анджело Манцотті (Angelo Manzotti), баритон Роберто Фронталі (Roberto Frontali), бас Антоніо Марані (Antonio Marani); 1993 — бас Карло Лепоре (Carlo Lepore); 1995 — мецо-сопрано Даніела Барчеллона (Daniela Barcellona); 1997 — тенор Антоніно Сірагуса (Antonino Siragusa); 1998 — бас-баритон Паоло Бордонья (Paolo Bordogna), баритон Альфонсо Антоніозці (Alfonso Antoniozzi), баритон Алессандро Корбеллі (Alessandro Corbelli); 2000 год — баритон Нікола Алаймо (Nicola Alaimo); 2003 — мецо-сопрано Маріанна Піццолато (Marianna Pizzolato); 2006 року — сопрано Ольга Перетятко; 2012 — сопрано Джуліана Джанфальдоні (Giuliana Gianfaldoni), тенор Давіде Джусті (Davide Giusti); 2014 — баритон Юрій Самойлов; 2018 — баритон Пабло Гальвес (Pablo Gálvez); 2017 — мецо-сопрано Мартініана Антоні (Martiniiana Antonie); 2018 — сопрано Марія Лаура Якобелліс (Maria Laura Iacobellis), сопрано Клаудія Урру (Claudia Urru); сопрано Клаудія Мускіо (Claudia Muschio); 2019 — мецо-сопрано Кьяра Тіротта (Chiara Tirota), тенор П'єтро Адаїні (Pietro Adaini), тенор Маттео Рома (Matteo Roma), баритон Дієго Савіні (Diego Savini), баритон Майкл Борт (Michael Borth), бас Ніколо Доніні (Nicolò Donini).

«Паралельно розпочиналася її кар'єра, пов'язана з виступами на провідних європейських сценах. Її россінівський репертуар збагатився завдяки запрошенню на головну роль у телевізійному фільмі 2012 року режисера Карло Вердоне, створеному на основі опери «Ченерентола» («Попелюшка»). На фестивалі в Пезаро їй довелося вирішувати нелегке завдання, виконуючи «брючну» роль перського царя Арзаче, хороброго воїна та самовідданого коханця, що готовий жертвувати життям заради пальмірської цариці Зенобії, землю якої захопили римляни на чолі з імператором Ауреліаном. Олена впоралася зі складною вокальною партією Арзаче, яка в оригінальній версії цієї опери призначалася співаку-кастрату» [Черкашина-Губаренко, 2014].

Участь українських співаків у заходах РОФ дуже важлива: по-перше, це впливає на професійний рівень сучасного співака; по-друге, як зазначає дослідниця Наталія Барановська, «<...> значно спрощує євроінтегративні процеси і зближення європейської та української музичних систем, змісту і спрямованості музичної освіти та виконавської діяльності» [Барановська, 2021, с. 287].

На сучасному етапі вкрай важливою є **економічна функція** фестивалю. РОФ дарує публіці справжні художні цінності, просуває їх в межах міста / регіону, і це визначає його роль як потужного маркетингового інструмента. Співпраця всіх зацікавлених сторін, що беруть участь в організації фестивалю, культурних, фінансових, державних інститутів, виконує головне завдання сучасних проєктів: змінює імідж міста завдяки потужним туристичним потокам, створює нову інфраструктуру, розвиває культурні зв'язки між державними і приватними установами, місцевими органами, об'єднує професіоналів і любителів мистецтва.

Фестиваль Россіні розвивається завдяки сприянню державних і приватних установ: Міністерства культури Італії, регіону Марке, провінції Пезаро й Урбіно, Ощадбанку Пезаро, Банку Пополаре Пезарезе (Popolare Pesarese), індустрії Скаволіні (Scavolini). Протягом перших п'яти років організацією і проведенням РОФ керував муніципалітет Пезаро, а починаючи з 1985 року, фестиваль діє як автономний орган. У квітні 1994 року фестиваль набув юридичного статусу фонду, зберігши свою початкову назву. Новий орган заснував муніципалітет Пезаро, провінція Пезаро й Урбіно, Фонд Касса ді Ріспарміо (Cassa di Risparmio) Пезаро, Банк Пополаре дель Адріатико (Popolare del Adriatico), Фонд Скаволіні. У новій інституційній структурі збори акціонерів-засновників призначає Рада директорів, яку очолює мер Пезаро¹. Відповідальність за добір художніх програм покладено на суперінтенданта, якого також призначає Рада директорів, його підтримує художній керівник фестивалю. Починаючи з 2016 року, цю посаду обіймає перуанський тенор Ernesto Palacio (Ернесто Паласіо), у березні 2017 року він очолив «Академію Россініана», а з вересня став суперінтендантом.

Під час пандемії створюються проєкти в новому форматі, для яких головною є **комунікативна функція**. За цих умов оновлено мету й ідеї фестивальних програм. «РОФ 2020» — вже сорок перший фестивальний проєкт, що відбувся завдяки наполегливості організаторів. Скорочений формат проєкту передбачав тривалість заходу на один день меншу, ніж зазвичай: на сцені Театру Россіні замість трьох представили одну оперну постановку — «Шлюбний вексель»². Цей єдиний театр в Італії, що пра-

¹ 30 травня 2014 року мером Пезаро обрано політика Маттео Річчі (Matteo Ricci).

² Режисер-постановник Лоуренс Дайл (Laurence Dale), декорації і костюми оперного дизайнера Гері Макканн (Gary McCann), склад виконавців інтернаціональний: актори Карло Лепоре (Carlo Lepore — Tobia Mill); Джуліана Джанфалдоні (Giuliana Gianfaldoni — Fanni); Давіде Джусті (Davide

цював під час пандемії. У партері не було глядачів, згідно з вимогами щодо норм соціального дистанціювання, тут розмістився резидент фестивалю — Симфонічний оркестр імені Дж. Россіні. Диригував оперою Дмитро Корчак¹, який дебютував як диригент на Россіні Опера Фестивалі. Публіка розташувалась в ложах на п'яти ярусах. Вечір відкрився виконанням кантати «Жанна д'Арк» Дж. Россіні в інтерпретації Маріанни Піццолато (Marianna Pizzolato), завдяки якому урочистий вечір з відкриття фестивалю тривав на двадцять хвилин довше. Всю програму заходу було виконано у відкритому просторі — Пьяцца Дель Пополо (Piazza del Popolo). Тут прозвучали: концертна версія опери «Подорож до Реймсу» в постановці Еміліо Сагі (Emilio Sagi) в рамках Академії Россініани, а також шість концертів з відомими солістами. Деякі з них колись були слухачами семінару, а після його закінчення неодноразово брали участь в постановках фестивалю: Джессіка Пратт (Jessica Pratt), Хуан Дієго Флорес (Juan Diego Flórez Salom), Альфонсо Антоніоцці (Alfonso Antoniozzi), Паоло Бордонья (Paolo Bordogna), Алессандро Корбеллі (Alessandro Corbelli), Ольга Перетяцько (2006), Нікола Алаймо (Nicola Alaimo) (2000). На завершення фестивалю відбувся концерт мецо-сопрано Карін Дешайе (Karine Deshayes), дворазової володарки найпрестижнішої премії Франції в галузі академічної музики Les Victoires de la musique в номінації «Найкраща оперна співачка». Головним героєм цих концертів став оркестр Філармонії Дж. Россіні, диригент Джанкарло Ріцці (Giancarlo Rizzi). Щоб зміцнити зв'язки з широкою аудиторією, особливо зарубіжною, яка не змогла під час пандемії потрапити до Пезаро, вечір відкриття транслювався в прямому ефірі, на вебсайті і в соціальних мережах фестивалю. Трансляція відбулася також в рамках проєкту «Італійські літні фестивалі», який просуває Міністерство закордонних справ в мережі посольств, консульств та інститутів культури Італії. Майже 23000 глядачів змогли дивитися онлайн-трансляцію. Як зазначив президент фестивалю Даніеле Віміні (Daniele Vimini): «Ми ніколи не здавалися. Переміщення всього фестивалю з Театру Россіні на Пьяцца Дель Пополо стало новим, дивовижним досвідом, яким місто дорожитиме ще тривалий час» [Storia, Formula e metodo. Rossini Opera Festival, 2020].

Популяризаторська функція полягає у відкритті для слухачів щоразу нового у творчості Дж. Россіні, **виховна** — у формуванні художнього смаку публіки. Завдяки цим функціям оперний фестиваль виходить на новий рівень і стає натхненником і організатором нових проєктів. Серед публікацій, присвячених РОФ, привертає увагу аналіз італійських соціологів Роберти Бартолетті (Roberta Bartoletti), Лаури Джеміні (Laura Gemini), Стефано Бріллі (Stefano Brillì) «Россіні Опера Фестиваль у досвіді глядача, що передбачає дослідження на ідентичність, задоволення та фестивальну спільноту» (2018). Соціологічний аналіз проведений на базі обсерваторії LaRiCA² (громадське спостереження живих шоу університету м. Урбіно «Карло Бо») і

Giusti — Edoardo Milfort); Юрій Самойлов (Slook); Пабло Гальвес (Pablo Galvez — Norton); Мартініана Антоні (Martiniiana Antonie — Clarina).

¹ Дмитро Корчак — відомий російський тенор і диригент, закінчив диригентський і вокальний факультети Академії хорового мистецтва імені В. С. Попова. Протягом 2003–2007 років працював у московському театрі «Нова опера імені Є. В. Колобова». З початку сезону 2017/2018 — головний запрошений диригент Новосибірського театру опери та балету.

² Зазначимо, що обсерваторіями (osservatorio від іт. Osservare — спостерігати) в Італії називають не астрономічні й метеорологічні інституції, а установи, які здійснюють наукові, економічні, соціологічні розробки в різних сферах, наприклад, «Osservatorio Vesuviano» вивчає внутрішні процеси вулкану Везувій, «Osservatorio sulla camorra» — специфіку неаполітанської мафії, яка посідає друге

присвячений аудиторії РОФ. Це аналіз, здійснений у формі інтерв'ю з публікою різного віку, зазначеного після кожного інтерв'ю (18–71 роки). Зокрема, відбулось 38 інтерв'ю: по-перше, 18 напівструктурованих інтерв'ю тривалістю від 45-90 хвилин на площі м. Пезаро під час Фестивалю 2018 року; до них залучено вісім глядачів-іноземців і десять італійців. По-друге, три фокус-групи з місцевими телеглядачами (20 учасників), з якими спілкувались організатори РОФ, починаючи з особистих знайомств. Зазначимо, що ознайомлення з оперною творчістю Дж. Россіні у багатьох глядачів відбувалося не лише завдяки відвідуванню заходів фестивалю, але й перегляду програм Національного телебачення, Каналу RAI 5, який презентує різні культурні проєкти, а також транслює протягом року заходи фестивалю.

Учасники інтерв'ю торкалися різних тем, а їх відповіді надали можливість організаторам визначити нові завдання РОФ (таблиця 1).

Таблиця 1.

Питання	Відповіді
Зародження й розвиток захоплення оперою.	Залучає слухачів, які мають високий рівень знань з мистецтва і досвід сприйняття опер Дж. Россіні. Однак для багатьох зустріч з оперою була запізнілою.
Ставлення до опери.	Фанати не відкидають інноваційних постановок, вони готові сприймати їх, доки є повага до історичного контексту, лібрето й задуму композитора.
Спільнота і відносини за допомогою опери.	РОФ — це не захід для VIP-персон та тих, хто їх супроводжує. Демократична атмосфера, бо у фестивалі беруть участь люди з усього світу.
Мотивація присутності на «Россіні Опера Фестиваль: РОФ».	Участь зумовлена захопленням музикою Дж. Россіні, адже в Пезаро відчуваєш себе серед таких же ентузіастів, а не снобів.
Значення й образ фестивалю у сприйнятті публіки.	Зовнішня неформальність лише на рівні організації і міського клімату, але абсолютна точність у виконанні.
Ставлення до міста.	Фестиваль невіддільний від Пезаро. Місто забезпечує ідеальні умови для фестивалю і його відвідувачів. Заходи розраховані на глядачів різних вікових категорій.
Ставлення до Дж. Россіні.	«Россіні для мене — один із членів сім'ї». Це спонукає до роздумів про нові форми та підходи до опери для молодіжної публіки.
Перспективи фестивалю, пропозиції.	РОФ вважають відповідальним за культурну політику країни, основна мета проєкту — поширення творчості Дж. Россіні в Італії і світі. За словами ентузіаста фестивалю: «Пезаро ще не сприймають у світі як “високий храм” Дж. Россіні, як Байройт для Р. Вагнера, хоча має для цього всі можливості».

22 вересня 2021 року в Національному музеї Дж. Россіні відбулося відкриття виставки «ROF 15K Quindicimila giorni: La libertà dello sguardo nell'immaginario visivo rossiniano» («РОФ 15000 днів. Свобода погляду у візуальній уяві Россіні»). Виставку підготувала лабораторія РОФ на честь перших 15000 днів роботи фестивалю. 28 серпня 1980 року в Театрі Россіні відбулася перша вистава «Сорока-злодійка». Історію РОФ представлено у 24 макетах-інсталяціях про найбільш незвичайні декорації в поста-

місце в Італії після сицилійської, «Osservatorio Economico della Sardegna» — досліджує проблеми фінансового сектору.

новках фестивалю. На виставці показані не тільки моделі сцен, а й сценічні костюми, експозиція інструментів, за допомогою яких створювали декорації, багато з них стали вже раритетами. Три моделі — 2011 «Мойсей у Єгипті» Грема Віка (Graham Vick), 2005 «Севільський цирюльник» Луки Ронконі (Luca Ronconi), 2001 «Шлюб Теті та Пелео» П'єра Луїджі Піцці (Pier Luigi Pizzi) — також створені у цифрових версіях, які надають змогу віртуально відвідати сценічний простір з будь-якої точки. Наприкінці експозиції, в останній кімнаті, оформленій як мінітеатр, проєктується 35-хвилинний фільм, в якому режисер П'єр Луїджі Піцці, художник з костюмів Джованна Буцці (Giovanna Buzzi), сценограф і конструктор Сільвано Сантінееллі (Silvano Santinelli), декоратор сцени Ванні Дельфіні (Vanni Delfini), Крістіна Сормані й Ромоло Сормані (Cristina Sormani, Romolo Sormani) (магазин реквізиту E. Rancati) розповідають про роботу музикантів, музикознавців, режисерів, художників-декораторів, працівників сцени, організаційний комітет Фонду Россіні протягом року. Проєкт здійснено завдяки підтримці комуни міста Пезаро і Фонду Касса ді Ріспарміо. Основна ідея виставки — розкрити історію фестивалю, його постійне удосконалення завдяки професіоналізму майстрів, які протягом року працюють над музичною складовою проєкту. Саме ці люди і їхня творчість характеризують тривалу історію міського музичного театру й м. Пезаро, що гідно зберігає пам'ять про великого Россіні: «На практиці це історія справжньої колективної подорожі, щоб знову відкрити для себе забуті шедеври Россіні, а найголовніше — зробити це разом з публікою шанувальників» [Storia, formula e metodo. Rossini Opera Festival, 2020].

Висновки та перспективи. Як інструмент діалогу між цивілізаціями, музика й сьогодні є фундаментальним важелем економічного зростання, здатним взаємодіяти з усіма іншими цінностями: художньою спадщиною, культурною й туристичною індустрією, навколишнім середовищем і ландшафтом. За допомогою інтегрованого плану структурних втручань, послуг для громадян та підприємств міста, музика в Пезаро стає рушієм розвитку, творчого збагачення культурної спадщини та синергії між культурою, туризмом, суспільством і освітою. «Россіні Опера Фестиваль: РОФ» — це справді місцевий інді-феномен, який приваблює в Пезаро підготовлену й зацікавлену аудиторію. Музика, як засіб здійснення діалогу між цивілізаціями, сприяє сьогодні економічному зростанню, взаємодії з усіма іншими цінностями регіону: історичною і мистецькою спадщиною, культурною, туристичною індустрією, ландшафтом. Вражає не лише масштаб проєкту, а й результативність співпраці культурних, фінансових, державних інституцій, які беруть участь в його організації. Спільними зусиллями вони виробили формулу проведення італійських фестивалів, яка забезпечує високий результат — поживлення культурного й економічного розвитку регіону завдяки туристичним потокам, зміну іміджу міст (створення нової інфраструктури), взаємодію між державними і приватними установами, місцевими органами, професіоналами та любителями мистецтва: «Як невіддільна складова людської культури, музика завжди, у всіх своїх проявах виступає як її пам'ять, як пам'ять історії, нагадування про події минулого та їх учасників» [Алпатова, 2012, с. 90].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Алпатова А. С. Музыка как память культуры: подход современного композитора. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. Челябинск, 2012. № 4 (32). С. 90–96.

2. Барабанов А. А. Региональные фестивали классической музыки в условиях глобализации: история и современные практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 Теория и история культуры. Москва, 2017. 21 с.
3. Барановська Н. М. Становлення професійного музичного мистецтва Львова як складника європейської музичної культури. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Історичні науки, 2021. Т. 32 (71) № 4. URL: https://hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/4_2021/43.pdf (дата звернення: 5.09.2022).
4. Бунцевич Н. Е. Фестивальное движение // Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011) : монография. Минск : Институт культуры Беларуси, 2012. 327 с.
5. Єфіменко А. Оперний фестиваль у Пезаро. *ZBRUC*, 2019. 11 вересня. URL: <https://zbruc.eu/node/91989> (дата звернення: 25.09.2022).
6. Зінкевич О. С. Музыка говорит мовою нашого часу. *Критика*. Київ, 2004. № 7–8 (81–82). С. 30–34.
7. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавчі науки) / Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 207 с.
8. Корчак Дмитрий. Михайловский театр. URL: https://mikhailovsky.ru/theatre/company/guest/dmitry_korchak/ (дата звернення: 25.09.2022).
9. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Искусствоведение. Театральное искусство / Российская академия театрального искусства. Москва, 2004. 21 с.
10. Попова В. Н. Праздник как форма культурной памяти: проблема «забвения» и реконструкции прошлого. *Известия Уральского государственного университета*. Серия 2: Гуманитарные науки, 2011. Т. 87. № 1. С. 6–16. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18686/1/iurg-2011-87-01.pdf> (дата звернення: 25.09.2022).
11. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2012. № 5. С. 68–79.
12. Черкашина-Губаренко М. Р. Конфликты современного мира в зеркале оперной классики. Несколько впечатлений от фестиваля Россини в Пезаро. *День*. 2014. 9 вересня, № 167. URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/konflikty-sovremennogo-mira-v-zerkale-opernoy-klassiki> (дата звернення: 25.09.2022).
13. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів: Сполом, 2010. 440 с.
14. Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” 30 anni. *Rossini Opera Festival* : Pazzini Stapatore Editore, Villa Verucchio (RN), 2018. 59 с. URL: <https://www.rossinioperafestival.it/contrib/uploads/libro-accademia-30-anni-rid.pdf> (consultato: 25.09.2022).
15. Balestra C., Malaguti A. Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano: Edizione Franco Angeli, 2006. 373 p.
16. Bartoletti, R., Gemini, L., Brilli, S. Il Rossini Opera Festival nell’esperienza degli spettatori: indagine su identità, gradimento e comunità del festival. Analisi delle interviste al pubblico dell’edizione. Urbino: Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI) Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”, 2018. 38 p.
17. Conservatorio Rossini. Storia. URL: <https://www.conservatoriorossini.it/storia/> (consultato: 25.09.2022).

18. Mariotti G. Suite della bellezza dimenticata. Milano: Ricordi, 2014. 95 p.
19. Mostra "ROF 15K. La libertà dello sguardo nell'immaginario visivo rossiniano". Museo Nazionale Rossini. 28 settembre 2021. URL: <https://www.museonazionalerossini.it/2021/09/28/mostra-rof-15k-la-liberta-dello-sguardo-nellimmaginario-visivo-rossiniano/> (consultato: 25.09.2022).
20. "ROF 15K": al Museo Rossini una mostra di modellini di scena celebra i 15mila giorni di vita del Festival. PU24.It : Quotidiano di informazione online. URL: <https://www.pu24.it/2021/09/27/rof-15k-al-museo-rossini-mostra-modellini-scena-celebra-15mila-giorni-vita-del-festival/312890/> (consultato: 25.09.2022).
21. Storia, Formula e metodo. Rossini Opera Festival 2020. URL: <https://www.rossinioperafestival.it/en/> (consultato: 25.09.2022).

REFERENCES

1. Alpatova, A. S. (2012). Muzyka kak pamyat' kul'tury: podkhod sovremennogo kompozitora [Music as a memory of culture: the approach of a modern composer]. In: *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*. Issue 4 (32), pp. 90–96. [in Russian].
2. Barabanov, A. A. (2017). *Regional'nye festivali klassicheskoi muzyki v usloviyakh globalizatsii: istoriya i sovremennye praktiki [Regional classical music festivals in the context of globalization: history and modern practices]*. The author's dissertation abstract for the degree of candidate of cultural studies in the specialty 24.00.01 Theory and history of culture. Moscow, 21 p. [in Russian].
3. Baranovska, N. M. (2021). Stanovlennia profesiinoho muzychnoho mystetstva Lvova yak skladnyka yevropeiskoi muzychnoi kultury [The formation of professional musical art in Lviv as a component of European musical culture]. In: *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Istorychni nauky [Scholarly notes of TNU named after V. I. Vernadskyi. Series: Historical sciences]*. Vol. 32 (71). Issue 4. Available at: https://hist.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/4_2_021/43.pdf (дата звернення: 25.09.2022) [in Ukrainian].
4. Buntsevich, N. E. (2012) *Festival'noe dvizhenie // Kul'tura Belarusi: 20 let razvitiya (1991–2011) [Festival movement // Culture of Belarus: 20 years of development (1991–2011)]*. Minsk: Institut kul'tury Belarusi. 327 p. [in Russian].
5. Yefimenko, A. (2019). Opernyi festyval u Pezaro [Opera Festival in Pesaro]. In: *ZBRUC*. 11 September. Available at: <https://zbruc.eu/node/91989> (accessed: 25.09.2022) [in Ukrainian].
6. Zinkevych, O. (2004). Muzyka hovoryt movoiu nashoho chasu [Music speaks the language of our time]. In: *Criticism [Krytyka]*. Issue 7–8 (81–82), pp. 30–34 [in Ukrainian].
7. Zuiev, S. P. (2006). *Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialakh Kharkova) [Modern cultural space and semiotics of the music festival (based on materials from Kharkiv)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theory and history of culture (art sciences). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, 2006. 207 p. [in Ukrainian].
8. Korchak, Dmitrii [Korchak, Dmitry]. In: *Mikhailovsky Theater [Mikhailovskii teatr]*. Available at: https://mikhailovsky.ru/theatre/company/guest/dmitry_korchak/ (accessed: 25.09.2022) [in Russian].
9. Menshikov, A. M. (2004). *Festival' kak sotsiokul'turnyi fenomen sovremennogo teatral'nogo protsessa [Festival as a socio-cultural phenomenon of the modern theater process]*. The author's dissertation abstract for the degree of candidate of cultural studies in the specialty 17.00.01 Art history. Theatrical art. Russian Academy of Theater Arts. Moscow, 21 p. [in Russian].
10. Popova, V. N. (2011). Prazdnik kak forma kul'turnoi pamyati: problema zabveniya i rekonstruktsii proshlogo [Holiday as a form of cultural memory: the problem of "forgetting" and

reconstruction of the past]. In: *News of the Ural State University. Series 2: Humanitarian sciences*. Vol. 87. Issue 1, pp. 6–16. Available at: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18686/1/iurg-2011-87-01.pdf> (accessed: 25.09.2022) [in Russian].

11. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2012). Opernyi teatr v prostranstve menyayushchegosya mira [Opera theater in the space of a changing world]. In: *Aspekty istorychno-ho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 5, pp. 68–79. [in Russian].

12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2014). Konflikty sovremennogo mira v zerkale opernoi klassiki. Neskol'ko vpechatlenii ot festivalya Rossini v Pezaro [Conflicts of the modern world in the mirror of opera classics. A few impressions from the Rossini Festival in Pesaro]. *Day [Den']*. 9 September, No. 167. Available at: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/konflikty-sovremennogo-mira-v-zerkale-opernoy-klassiki> (accessed: 25.09.2022) [in Russian].

13. Shved, M. B. (2010). *Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky [Trends in the development of international festivals of modern music]*. Lviv: Spolom, 440 p. [in Ukrainian].

14. Accademia Rossiniana “Alberto Zedda” 30 anni. Rossini Opera Festival: Pazzini Stampatore Editore, Villa Verucchio (RN), 2018. 59 p. Available at: <https://www.rossinioperafestival.it/contrib/uploads/libro-accademia-30-anni-rid.pdf> (consultato: 25.09.2022). [in Italian].

15. Balestra, C. and Malaguti, A. (2006). *Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione Franco Angeli. 373 p. [in Italian].

16. Bartoletti, R. and Gemini, L. and Brillì, S. (2018). *Il Rossini Opera Festival nell'esperienza degli spettatori: indagine su identità, gradimento e comunità del festival. Analisi delle interviste al pubblico dell'edizione*. Urbino: Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI) Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”, 38 p. [in Italian].

17. Conservatorio Rossini. *Storia*. Available at: <https://www.conservatoriorossini.it/storia/> (accessed: 25.09.2022). [in Italian].

18. Mariotti, G. (2014). *Suite della bellezza dimenticata*. Milano: Ricordi. 95 p. [in Italian].

19. Mostra “ROF 15K. La libertà dello sguardo nell'immaginario visivo rossiniano”. Museo Nazionale Rossini. 28 settembre 2021. Available at: <https://www.museonazionalerossini.it/2021/09/28/mostra-rof-15k-la-liberta-dello-sguardo-nellimmaginario-visivo-rossiniano/> (accessed: 25.09.2022). [in Italian].

20. “ROF 15K”: al Museo Rossini una mostra di modellini di scena celebra i 15mila giorni di vita del Festival. PU24.It : Quotidiano di informazione. Available at: <https://www.pu24.it/2021/09/27/rof-15k-al-museo-rossini-mostra-modellini-scena-celebra-15mila-giorni-vita-del-festival/312890/> (accessed: 25.09.2022). [in Italian].

21. *Storia, Formula e metodo*. Rossini Opera Festival 2020. Available at: <https://www.rossinioperafestival.it/en/> (accessed: 25.09.2022). [in Italian].

OLENA PONOMARENKO

Ponomarenko, Olena — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of World Music History and the Department of Theory and History of Culture at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

ponomarenkoolena1970@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271014>

FUNCTIONS OF MUSIC FESTIVALS IN MODERN ITALY: “ROSSINI OPERA FESTIVAL”

The relevance of the study. Considering the music festivals of modern Italy, it is important to identify their functionality and influence on the development of the cultural life of the country as a whole. This issue has been little studied, although, in our opinion, it is important and relevant for characterizing the festival movement in Italy.

Main objectives of the study is to describe the International Opera Festival “Rossini Opera Festival: ROF”, its main functions.

The methodology is based on the use of the inductive method, which, to characterize the festival process in the cultural life of Italy, involves the study of individual festival projects and provides for the use of a set of complementary research methods — historical-analytical, empirical and sociocultural. The historical-analytical method contributed to the understanding of the logic of the formation and development of the festival, the appeal to empirical and sociocultural methods made it possible to consider the features of the organization of the festival in the context of social relations in the system of musical life in modern Italy.

Results and conclusions. As an instrument of dialogue between civilizations, music is still today a fundamental lever of economic growth, able to interact with all other values: artistic heritage, cultural and tourism industry, environment and landscape. Through an integrated plan of structural interventions, services for citizens and businesses of the city, music in Pesaro becomes an engine of development, creative enrichment of cultural heritage and synergy between culture, tourism, society and education. The "Rossini Opera Festival: ROF" is a truly local indie phenomenon that draws a prepared and interested audience to Pesaro. Music as a means of dialogue between civilizations today contributes to economic growth, interaction with all other values of the region: historical and artistic heritage, cultural, tourism industry, landscape. Impressive is not only the scale of the project, but also the effectiveness of cooperation between cultural, financial, state institutions participating in its organization. Together they have developed a formula for holding Italian festivals, which provides a high result — the revival of the cultural and economic development of the region thanks to tourist flows, changing the image of cities (creating new infrastructure), interaction between public and private institutions, local authorities, professionals and art lovers. As an inseparable component of human culture, music always, in all its manifestations, acts as its memory, as a memory of history, a reminder of past events and their participants.

Keywords: "Rossini Opera Festival: ROF", music festival, functions of music festivals, G. Rossini's works, musical life of modern Italy, financial funds, sociocultural institute.

РЕЦЕНЗІЇ

УДК УДК (049.32)78.03(4+7)(075)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271016>

ДРАЧ І. С.

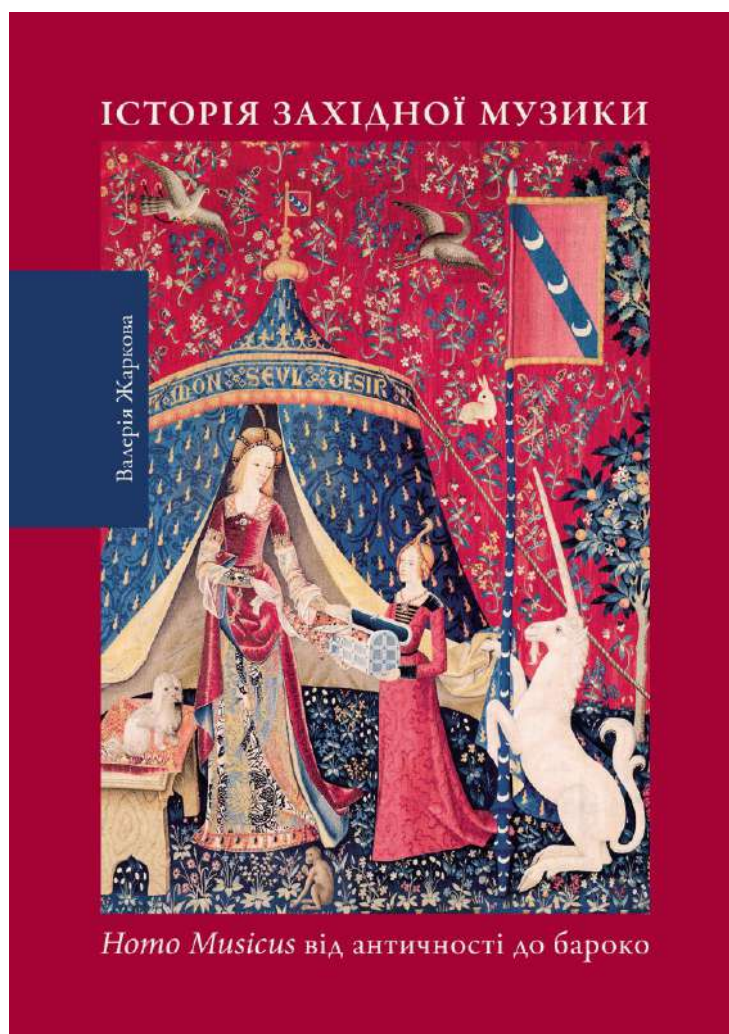
Драч Ірина Степанівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

drach.irina2016@gmail.com

© Драч І. С., 2022

МУЗИЧНА ІСТОРІЯ: НОВИЙ «КОД ДОСТУПУ»
(ЖАРКОВА В. Б. ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЇ МУЗИКИ: НОМО MUSICUS ВІД
АНТИЧНОСТІ ДО БАРОКО : НАВЧ. ПОСІБНИК ДЛЯ СТУДЕНТІВ УСІХ
СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ІІІ–ІV РІВНІВ
АКРЕДИТАЦІЇ. КИЇВ : ARTHUSS, 2022. 548 С.)



Музично-історичні дисципліни наразі перебувають у стані кардинальної трансформації своїх засад. Сучасна епоха високих технологій висуває нові вимоги до усвідомлення історії як феномена духовного буття людства. Ще у першій половині ХХ століття традиційний підхід до історії як низки «фактів» активно змінювали французькі історики, представники «школи Анналів». Прагнення поставити у центр історичної ретроспективи людину з її внутрішнім світом, ідеалами та емоційними переживаннями змінило загальний «образ історії». Адже не у накопиченні джерел, не у колекціонуванні старовини, не у відкритті законів полягає її кінцева мета, а у розумінні сутності явищ. І ключем до цього може бути тільки поняття про людину, яка для історика, на думку Люсьєна Февра, «те саме, що скеля для мінералога, істота для біолога, зірка для астрофізика: щось, що потребує пояснення, розуміння і, врешті решт, осмислення» [Февр, 1991, с. 70]. Саме цей ключ до минулого і обирається у навчальному посібнику «Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко».

Авторка посібника Валерія Жаркова — визнаний авторитет у вивченні французької культури. Їй належить ґрунтовна монографія про Моріса Равеля [Жаркова, 2009], численні дослідження, які активізували французькі музикознавчі студії в Україні. Завдяки Валерії Жарковій та її аспірантам українське музикознавство вийшло зі стану «вторинності» у вивченні французьких матеріалів, які до того сприймалися переважно у «російських транскрипціях». Безпосередні контакти із французьким науковим середовищем, робота у бібліотеках та архівних установах Франції, блискуче знання мови сприяли поглибленню існуючих уявлень про значення французької традиції у західно-європейському мистецькому контексті, спричинили у відповідності до сучасних настанов перегляд застарілих, а часом хибних упереджень, які зберігалися у численних перевиданнях советської доби підручників з історії музики, орієнтованих переважно на німецький музикознавчий дискурс. Вихованка класу незрівнянної Тамари Франківни Гнатів від свого наукового керівника успадкувала не тільки сферу наукових зацікавлень, але й блискучий літературний стиль, здатність цінити *bon mot*, смак до деталей в житті та музичних текстах. І головне — вміння перетворювати енциклопедичні знання на захопливі оповіді, в яких — «нічого зайвого і нічого не бракує».

Створення авторських лекційних курсів, щоденна викладацька робота, спілкування із студентським загалом дозволили Валерії Борисівні, як і багатьом її колегам, відчутти гостру потребу в оновленні фундаментального курсу історії зарубіжної музики, особливо тих її початкових розділів, які зазвичай сприймалися досить відсторонено, оскільки вмішували більш-менш абстрактну, далеку від сучасного музичного життя інформацію — перелік скам'янілих реліктів, «уламків» давно забутого і, відверто кажучи, «зайвого» на думку більшості музикантів-практиків. Позбавити вітчизняний загал таких упереджень, насамперед, була покликана двотомна науково-популярна монографія [Жаркова, 2020], що стала підсумком багаторічної праці у навчальних аудиторіях, де і народжувалася нова — «жива» історія музики Валерії Жаркової.

Важливим кроком на шляху до її ствердження стала адаптація матеріалів монографії до навчальних завдань. Результат цієї праці — створення першого в Україні посібника з історії західної музики. Вже самий факт появи у публічному просторі такого видання є виключною подією. Книга вміщує оригінальні думки та спостереження авторки і, безсумнівно, є зразком «авторського музикознавства» вищого ґату-

нку. Втім у тексті суворо дотримується науковий формат викладу матеріалу із належними посиланнями та застосуванням ретельно опрацьованого термінологічного апарату. Численні виноски, посилання, примітки, коментарі, присутність яких помітно відрізняє працю Валерії Жаркової від багатьох інших зразків навчальної продукції, що поширена в освітньому просторі України, додають новому посібнику з історії музики безпрецедентної фундаментальності. Авторка актуалізує широке коло знакових імен, впроваджуючи нові ідеї, концепції визнаних істориків культури і мистецтв, інноваційні відкриття з дисертаційного фонду. Такий рівень опрацювання наявного історичного знання відповідає високим сучасним стандартам, за якими створені такі зарубіжні аналоги, як, зокрема, англомова «Оксфордська історія західної музики» Річарда Тарускіна (Richard Taruskin) [Taruskin, 2004].

Попри всю інформативну насиченість оригінальна версія музичної історії Валерії Жаркової ані в якому разі не схожа на «ковчег», що рятує від забуття «типові випадки», що сталися у «типових обставинах» колишніх часів. Текст посібника попри всю масштабність (понад 500 сторінок) принципово не виглядає як компедіум всього відомого про західноєвропейську музику перших двох з половиною тисячоліть існування. Примхливий потік музичної практики тут не вкладається у прокрустове ліжко стереотипних міркувань. Не знайде тут читач і конспект тез, що треба безоглядно затвердити, аби полегшити щоденну, здебільшого рутинну працю викладача. Навпаки, музична історія тут обживається як необхідний для сучасної людини простір, у якому кожний може відкрити духовний вимір власного існування. Декларуючи *«презумпцію суб'єктивного авторського погляду на події»* [Жаркова, 2022, с. 12], Валерія Жаркова далека від пасивного споглядання так само, як і від буквальної, догматичної трансляції усталених конвенцій. Вона прагне встановити живий безпосередній контакт із старовинними текстами — філософськими, поетичними, науковими, образотворчими, музичними, знайти і розпізнати їх «сліди» у теперішньому житті. На ілюстрованих сторінках цього унікального видання виникає багатоголосий «хор» захоплених мистецтвом, музикою митців, філософів, мислителів, які збирали нектар з поля людської мудрості і мистецького досвіду. Насолоджуючись кожним здобутком, Валерія Жаркова майстерно вкладає нескінченність розрізненої інформації, фрагментарної і розпорошеної, що ніби позбавлена будь-яких зв'язків, у чітку структуру, досягаючи органічної цілісності, єдності і логіки викладу. Ясність та прозорість сформованого цілого забезпечує у посібнику потрібний для успішного навчання баланс загального та емпірики.

З великим артистизмом авторка відкорковує пляшку давньої музичної Традиції, щоб подарувати читачам аромат і смак минулого. Артефакти європейської культури подані як вишукані «десерти», родовою ознакою яких є їх надлишковість, «необов'язковість» для виживання, звільненість від прямої «історичної необхідності». Щоб добре їх «розсмакувати», дослідниця скористалася оригінальним методом *«наближення»*, що включає п'ять позицій — «режимів» сприйняття. Спочатку треба обрати цікаві артефакти («цікаві», значить, ті, що відволікають від рутини повсякдення), потім розглянути їх як частину цілого, з'ясовуючи паралельно принципи їх об'єднання між собою. Водночас зареєструвати «тотожності і відмінності», щоб далі перевірити все слухом. У підсумку має відбутися «експеримент», який дозволить *«пропустити крізь себе напругу всіх можливих наближень»* [там само, с. 16]. Якщо дотриматися цього алгоритму, тоді звичайні речі постануть як знаки вищих смислів, знаки потаємного, незбагненого. У знайомих фактах прокинеться відгомін невідомо-

мого. А у замкнених циклах історії відкриється нескінченний процес наступності аж до сьогодення. Чи не так створюються умови для відновлення у музичному світі його первісних вищих сенсів?

На перетині незліченних сюжетних відгалужень, у тематичній та жанровій поліфонічності «жива» історія народжує уявлення про «західний музичний канон» у його класичному вигляді — тобто такому, що має бути засвоєний *у класі*. Цей велетенський масив інформації більшість викладачів історії музики, особливо на загальних курсах, намагається якнайшвидше проминути, щоб, починаючи з XVIII століття, вже рухатися по траєкторії музичної історії розміреним поступом.

Розблокувати «доступ» до більш ранньої культурної спадщини і підключитися таким чином до витоків історії західноєвропейської музики дозволяє майстерно створений авторкою посібника діалогічний простір, де назви, імена, школи — весь історичний «фактаж» репрезентований не як знеособлений матеріал, а, за М. Бахтіним, як інший суб'єкт, що випромінює свій сенс.

«Західний музичний канон» бере свій початок на півдні Європи у добу Античності, хоч сьогодні ми мало що можемо почути з тих часів, але багато чого дізнаємося з письмових висловів про музику. З цих пам'яток, власне, і починається музична історія. У створеному античністю музичному дискурсі Валерія Жаркова акцентує як головну ідею музики її покликання *«зв'язувати все з усім: звуки — зі звуками в мелодії, голос — з іншими голосами й інструментами, мелодію — з душею людини, нарешті, людину — зі світом»* [Жаркова, 2022, с. 28]. Саме цей імпульс, серед іншого, і забезпечив «західному музичному канону» цілісність культурного простору. Однак винахід початкової тези мало що значить, якщо не прослідковувати її подальші метаморфози.

Наступні три розділи посібника присвячені Середньовіччю, де були асимільовані античні, варварські, християнські витoki. Піфагорейство і Боєцій, «звукова графіка» григоріанського хоралу і схоластика, налаштування «просторового слуху» та інтелектуальні ігри з багатоголоссям — все це дивним чином утворює *«ефект коктейльної вечірки»* (визначення американської дослідниці політекстових мотетів XIII століття). Що тоді мало звучати — сьогодні ще можна уявити, але чи можливо було все це виконати? Звукові лабіринти мотету у посібнику сміливо зіставляються із творчістю тогочасних картографів, винаходи школи Нотр-Дам — з появою кінематографа. Ідея багатоголосної хорової композиції — як створеної з множини єдності, де ціле комбінувалося, а не нашаровувалося — асоціюється із світловим дизайном готичних соборів.

Монастирі і міста, церкви і перші університети, ринкові площі і королівський двір — у всіх цих осередках, герметично замкнених або відкритих, на всіх поверхах соціуму формувалася європейська музична традиція, що вела від музики як умоглядної вправи до музики як звучного феномену. Ілюзорний простір бажань середньовічної людини відкрили у модусі «куртуазного кохання» трубадури і трувери. Відтоді — «любити значить співати»! На сторінках старовинних рукописів, репродукції яких вміщені у посібник, постають і далекі від буденності картини райських садів, і розкішні бенкети, і карнавальні розваги.

Наступна ренесансна доба відкрила цінність майстерно «зробленої речі», віддаючи пошану її творцю — композитору. Першим уклав своє повне зібрання творів Гійом де Машо, увічнюючи у нотах та замовлених своїх портретах власну особистість. З іменами Палестрини і ді Лассо пов'язується ставлення до композитора як майстра, а здатність урізноманітнювати музичний матеріал сприймається як ознака індивідуальної досконалості.

Барокове мистецтво у висвітленні Валерії Жаркової фокусується переважно на конкуренції італійської та французької музичних практик, ареною для змагань двох національних традицій стала музична сцена. Культивування специфіки різних національних шкіл у музичному мистецтві збіглося із кодифікацією універсальної «мови почуттів» — музичної риторики, що відкриває широкі можливості відтворення внутрішнього світу людини. Музикант крім фахової приналежності здобуває право на особистість та особисту долю в історії («чарівні вітражі театральної долі Жана-Батіста Люллі» [Жаркова, 2022, с. 475]). Більше того, композитор лишається в історії як конкретна людська постать. Так, про великого Франсуа Куперена, разом із подробицями його реального життя, оповідається як про «людину безконфліктну, відкрити, щиру», стає зрозумілим, що ці якості відбиваються і в його музиці, сповненій краси і людяності. Куперен, що складає титульні листи з присвятами, Куперен, що сидить над друкарськими гранками своїх творів, «вчитує» їх, щоб уникнути помилок! Таких мізансцен досі не знала музична історія.

Індивідуальний вибір, капризи, дивацтва, видумка, *foglia*, «безумства», пристрасті — виявляється, всім цим можна насолоджуватися так само, як і всім предметним багатством світу. Завдяки Ф. Куперену «європейський слухач уперше опиняється перед входом у простір смислу, вже випробуваний видатними європейськими мислителями, поетами та художниками, але ще ніколи не відкритий музичним «ключем»: єднанням звуків, емоцій, думок, відчуттів...» [там само, с. 546].

Віртуозне поєднання «макро» і «мікро» історичних масштабів, «інкрустація» в історичний перебіг персональних історій дозволила у підручнику відтворити «звуковий ландшафт далеких століть» [там само, с. 94], що постає у складній динаміці. Для того, щоб кожний з восьми розділів не сприймався як застигле айсбергове плато, що відколовся від «крижаного періоду» історії культури, до тексту посібника з історії музики залучається важлива супутня інформація про звичаї, побут, деталі буття, наприклад, про одяг античної доби, меню придворного бенкету, пункти з цехового уставу, і вірші, вірші, вірші...

У змінах картин та образів минулого спадкоємність перемагає розриви. І кожний з історичних нарисів постає в «*оточенні майбутнім*» (цитований у посібнику віршований вислів Райнер Марія Рільке). У полі зору історика знаходиться як старовинна практика сама по собі, так і поновлення її на сучасному етапі, Історична ретроспектива набуває зовсім інших ознак, якщо нагадати, що нове життя григоріанському хоралу повернуло видання 1864 року, а сучасну оперу Кайї Сааріахо «Кохання здалеку» спробувати осмислити як палімпсет.

Чудово відтворена на сторінках посібника Валерії Жаркової історична аура давніх часів виявляється як жива присутність «іншого буття». Ця головна для авторки ідея діалогу з Іншим набуває максимально широкого трактування як проблема трансценденції, виходу митця за історично обумовлені межі, де долаються цивілізаційні розломи.

Динамічно розгорнутий світ музики більше ніж двох з половиною тисячоліть супроводжує особливий «антропологічний сюжет» — біографія *Homo Musicus*. Він постає у подвійній оптиці: з одного боку, це поняття визначає «правила *дотику* музики до людського *Я*», з іншого — уособлює постать «користувача» тими музичними ресурсами, які надає людині час і місце, а також фіксує зміни завдяки музичній діяльності цього ресурсу — зміни аспектів реалізації «*Я*» через музику [там само, с. 17].

Пригоди «мусікійської людини» якнайкраще розкривають античні уявлення про музику як «*дотик* до чогось дуже значного й прихованого» [там само, с. 38]. Всілякі

заняття, в якому брали участь музи, називалися «музичними». Проте народження Номо Musicus відбувалося в умовах світоглядних антиномій. Піфіагор та його учні вважали, що «музика — наука про порядок речей», і поруч — міф про Орфея, де порядок речей руйнується силою мистецтва. Уособлена в архетипових образах Аполлона і Діонісія антиномічність музичної практики продовжує існувати і у пізні часи, протиставляючи у межах родової категорії Номо Musicus музиканта і співака, інтелектуала, трубадура, шляхетну людину смаку і простого жонглера. Такий ракурс висвітлення історії музики дозволив більш виразно окреслити базові позиції у формуванні музичного професіоналізму.

Читаючи розділи посібника, я відкрила ще одну цікаву сюжетну лінію, яка розгортається в розкішних декораціях античної архітектури і розписах Марка Шагала, інтер'єрах готичних соборів і маргіналіях старовинних манускриптів; почула хор улюблених голосів — Пруста і Рільке, Платона і Канта, Бодлера і Данте... Мандрівка у глибину європейської цивілізації в її музичних координатах у супроводі талановитого гіда — Валерії Жаркової — це рух у часі і розуміння того, в який спосіб виявляє себе Людина, що музикує.

Висловлені міркування народженні багатомірним простором навчального посібника, який є новаторським за своєю сутністю. Він не пропонує зовсім нову музичну історію, а моделює її актуальний варіант. І нехай в оповіді Валерії Жаркової відчутний «аполлонізм» і цілком зрозуміла «франкофілія», історична траєкторія позбавлена гострих зигзагів, глухих кутів, куди часом потрапляло людство, протиріччя знівельовані, за дужками лишається трагічна ціна істини. Проте запропонований тут інший глибинний рівень розгляду музичної історії розкриває те, що є найбільш цінним для життя. Бурхливе море історії наче заспокоюється на сторінках посібника, і ми спостерігаємо музичний всесвіт, народжений невпинним рухом сподівань і прагнень, фантазій та спроб віднайти справжній духовний вимір. У такій авторській перспективі і сучасна людина сама для себе постає як «пейзаж», на який можна дивитись умиротворено, з дистанції.

Написаний ясною мовою, навчальний посібник містить необхідну для студента інформацію, але залишає широкий простір для духовних мандрів кожному. Особливо цінним вважаю залучення яскравих ілюстрацій, візуальних артефактів різних епох, фото і репродукцій старовинних манускриптів, gobelenів, картин для оформлення тексту посібника. Великий власний науковий і педагогічний досвід, використання сучасної європейської літератури підсилює актуальність і значну цінність посібника.

P.S. Суспільна користь музичної історії або «Чому треба читати історичні оповіді?»

Питання не нове, ще читачі «Послання Отеї» (1400) задавалися ним: один з розділів згаданої книги Христини Пізанської мав саме таку назву. Тоді авторка запропонувала відповідь, яку й сьогодні важко заперечити (цитую за посібником Валерії Жаркової): «той, хто докладає зусиль, аби мати знання й гарні манери, стане щасливим і в цьому світі, і в іншому» [Жаркова, 2022, с. 208].

«Історія західної музики», безперечно, дарує своїм читачам щастя. Вона постає як тріумф Знання і свободи людського духу. І тому такі книги виходять за межі суто навчальної літератури, за межі музикознавства, їх інтелектуальне випромінювання діє на суспільство всіх поверхів, навіть тих, хто тільки перегляне картинки. Читання ж спонукає до рефлексій, дає емоційне задоволення і духовну насолоду, радує вишуканістю, витонченістю і чарівністю оформлення, явно наслідуючи ті спов-

нені красою старовинні фоліанти, які так рясно цитовані на сторінках підручника. Запрошення за межі буденного водночас стає запрошенням до праці по розумінню текстів культури, праці, яка потребує всього обсягу нашого життєвого досвіду, призвичаює до поетичного сприйняття навколишнього, виховує смак до високої класики.

Необхідність у нинішній українській ситуації появи саме такої Книги обумовлена потребою мати свій доступ до світової музичної історії, потребою усвідомлення її як загальнолюдської культурної спадщини, частиною якої ми є, а тому і вивчати її варто сьогодні з думками про українську культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с
2. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2 т. Т. 1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с.; т. 2. Киев : ArtHuss, 2020. 256 с.
3. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів вищої освіти III — IV рівнів акредитації. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с. URL: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-1-5> ; <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8>
4. Февр Л. Историзирующая история. О чуждой для нас форме истории. *Бои за историю*. Москва : Наука, 1991. С. 67–71.
5. Taruskin R. The Oxford history of Western music. In 6 vols. Oxford : Oxford University Press, 2004. 4272 p.

REFERENCES

1. Zharkova, V. B. (2009). *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv : Avtograf. 528 p. [in Russian].
2. Zharkova, V. B. (2018, 2020). *Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeiskoi muzyki. Tainy i zhelaniya Homo Musicus* [Ten views on the history of Western European music. Secrets and Desires of Homo Musicus]. In 2 vols. Kyiv: ArtHuss. [in Russian].
3. Zharkova, V. B. (2022). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko : navch. posibnyk dlia studentiv usikh spetsializatsii muzychnykh zakladiv vyshchoi osvity III–IV rivniv akredytatsii* [The history of Western music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque: Textbook for students of all specializations of music institutions of higher education of III–IV levels of accreditation]. Kyiv: ArtHuss. 548 p. Available at: <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-1-5> ; <https://issuu.com/nataliyam/docs/istoriya-zahidnoi-musiki-6-8> [in Ukrainian].
4. Fevre, L. (1991). *Istoriziruyushchaya istoriya. O chuzhdoi dlya nas forme istorii. Boi za istoriyu* [Historic history. About a form of history alien to us. Fight for history]. Moscow : Nauka. P. 6771. [in Russian].
5. Taruskin, R. (2004). *The Oxford history of Western music*. In 6 vols. Oxford : Oxford University Press. 4272 p. [in English].

Наукове видання
Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2022. Випуск 135
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Редактори-упорядники — *Віктор Москаленко, Тимур Іванніков*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Верстка і макет — *Ольга Варданян, Тимур Іванніков*
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 13,3
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Georgia», «Times»
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30
Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600
Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Наукovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >

Scientific journal

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2022. Issue 135

INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY

Compiling editors — *Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov*

Annotations' editor in English — *Nataliya Nabokova*

Lay out design — *Olga Vardanyan, Tymur Ivannikov*

Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 13,3

Offset paper. Offset printing

Typeface “Georgia”, “Times”

300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.

The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.

Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,

Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600

Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.Ī. Čajkovs'kogo.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190

