

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**

**2023      Випуск 138**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ  
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

**Засновано 1999 року**

**Київ — 2023**

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
2023. Випуск 138. 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, № 15129-3701Р від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за №. 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)**

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Науковому віснику Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01237**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

zarejestrowano i proindeksowano w ukraińskich 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, професор (Український католицький університет), Львів, 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 № 4 від 22 грудня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

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**

**2023      ISSUE 138**

**INTERPRETATIVE ASPECTS  
OF MUSIC CREATIVITY**

**Founded in 1999**

**Kyiv — 2023**

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138>

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

**2023. Issue 138. 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)**

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01237** “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 Catholic University), Lviv, 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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 4 from the 22 of December 2023).

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
<b>Музичний твір у сучасному медіапросторі.....</b>	<b>8</b>
Чекан Ю. І. Філармонічний (концертний) зал як компонент інфраструктури музичного життя.....	8
Катрич О. Т. Медіатекст музичного твору та його медіумтексти.....	19
Єргієв І. Д. Нова українська музика в сучасному медіапросторі («Той, що виходить з кола» Кармелли Цепколенко).....	28
Стронько Б. Ю. Композиторський відеоряд до власного твору: часові паралелі, пунктири, перпендикуляри.....	38
Варданян О. І. Нові комунікаційні стратегії сучасних виконавців класичної музики.....	50
Д'ячкова О. А. «Модифікація примар»: Симфоніста Євгена Станковича у диригентських інтерпретаціях 2017 та 2023 років.....	60
<b>Композиторська та виконавська творчість: теоретичні проблеми .....</b>	<b>76</b>
Жаркова В. Б. Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини»: епатаж чи сповідь? .....	76
Різаєва Г. Є. «Bleuet» на вірші Гійома Аполлінера: перша пісня війни Франсіса Пуленка .....	89
Філатова Т. В. Гітарні дуети Хайме Зенамона: звукообразальні ресурси інструмента .....	103
Ігнатенко Є. В. Візантійська музика в освітньо-науковому просторі сучасної України.....	116
Комарніцький Я. В. Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації .....	126
Ратушинський Д. О. Клавірні фантазії Георга Філіпа Телемана у контексті стильових тенденцій часу .....	137
Фаренюк Г. Ю. Реконструкція першої редакції Третьої симфонії Бориса Лятошинського: запитання та відповіді (на матеріалі III частини).....	147
Яропуд Н. В. Подвійні концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса та Віталія Кирейка: жанрово-стильові виміри .....	161

## C O N T E N T S

From the compilers. Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov .....	7
<b>Musical composition in the modern media space .....</b>	<b>8</b>
Chekan Y. I. Philharmonic (concert) hall as a component of the infrastructure of musical life .....	8
Katrych O. T. The media text of a musical work and its medium texts .....	19
Ierghiiev I. D. New Ukrainian music in the modern media space («Far from the crowd» by Karmella Tsepkenko) .....	28
Stronko B. Y. Composer's video for his own work: time parallels, dotted lines, perpendiculars.....	38
Vardanyan O. I. New communication strategies of modern classical musicians.....	50
Dyachkova O. A. «Modification of ghosts»: conductors interpretations of Yevhen Stankovych's Sinfonietta in 2017 and 2023 .....	60
<b>Composer's and performer's works: theoretical issues .....</b>	<b>76</b>
Zharkova V. B. Darius Milhaud's vocal cycle «Machines agricoles»: outrage or confession? .....	76
Rizaieva G. Y. «Bleuet» by the Guillaume Apolliner's poem: the first war song by Francis Poulenc .....	89
Filatova T. V. Guitar duets by Jaime Zenamon: the sound-image resources of the instrument.....	103
Ignatenko Y. V. Byzantine music in the educational and scientific space of modern Ukraine.....	116
Komarnitskyi Y. V. Tenor timbre images in the Giacomo Puccini's operas: the experience of systematisation.....	126
Ratushynskyi D. O. Keyboard fantasies by Georg Philip Telemann in the context of stylistic trends of the time .....	137
Farenjuk H. Y. Reconstruction of the first version Borys Liatoshynsky's Third symphony: questions and answers (on the material of the third movement) .....	147
Yaropud N. V. Double concertos for violin and cello with orchestra by Johannes Brahms and Vitalyi Kyreiko: genre and style dimensions.....	161

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

До уваги читачів — 138-й випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»: «Інтерпретаційні аспекти музичної творчості». Зміст збірника традиційно охоплює тематичні напрями сучасного музикознавства, пов'язані з теоретичним осмисленням виконавського мистецтва, аналізом композиторської творчості та проблемами музичної інтерпретації.

У першому розділі — «Музичний твір у сучасному медіапросторі» — представлено статті, що віддзеркалюють різні аспекти заявленої теми. Музичний медіапростір осмислюється науковцями у контексті:

- розвитку його інфраструктурних компонентів (стаття «Філармонічний (концертний) зал як компонент інфраструктури музичного життя» Юрія Чекана) та термінологічного апарату («Медіатекст музичного твору та його медіумтексти» Ольги Катрич);

- розширення змістовних шарів інтерпретацій та їх різновидів (статті «Нова українська музика в сучасному медіапросторі (“Той, що виходить з кола” Кармелли Цепколенко)» Івана Єргієва, «Композиторський відеоряд до власного твору: часові паралелі, пунктири, перпендикуляри» Борислава Стронька, «”Модифікація примар”: Симфонієта Євгена Станковича у диригентських інтерпретаціях 2017 та 2023 років» Олени Д'ячкової);

- пошуку виконавських комунікаційних стратегій (стаття «Нові комунікаційні стратегії сучасних виконавців класичної музики» Ольги Варданян).

У другому розділі «Композиторська та виконавська творчість: теоретичні проблеми» увага приділяється аналізу творів вітчизняних та іноземних композиторів. Концептуальні матеріали відомих музикознавців присвячені: французькій вокальній музиці (статті «Вокальний цикл Даріюса Мійо “Сільськогосподарські Машини”: епатаж чи сповідь?» Валерії Жаркової, «“Bleuet” на вірші Гійома Аполлінера: перша пісня війни Франсіса Пуленка» Ганни Різаєвої), латиноамериканським гітарним опусам (стаття «Гітарні дуети Хайме Зенамона: звукообразальні ресурси інструмента» Тетяни Філатової), перспективам вивчення візантійської музики (стаття «Візантійська музика в освітньо-науковому просторі сучасної України» Євгенії Ігнатенко). Статті молодих талановитих авторів — Ярослава Комарніцького, Дмитра Ратушинського, Гліба Фаренюка, Наталії Яропуд — демонструють формування нових та усталення існуючих науково-пошукових дискурсів у європейській музиці.

Редакційна колегія «Наукового вісника» традиційно запрошує знаних фахівців і науковців-початківців до діалогу та плідної співпраці.

**Віктор Москаленко,  
Тимур Іванніков**

# МУЗИЧНИЙ ТВІР У СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

---

УДК 78.06:351.758.1](045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683>

**ЧЕКАН Ю. І.**

**Чекан Юрій Іванович** — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри культури України Українського католицького університету (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

[chekan@ucu.edu.ua](mailto:chekan@ucu.edu.ua)

© Чекан Ю. І., 2023

## ФІЛАРМОНІЧНИЙ (КОНЦЕРТНИЙ) ЗАЛ ЯК КОМПОНЕНТ ІНФРАСТРУКТУРИ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Проаналізовано специфіку, характерні особливості та трансформації одного з двох базових компонентів інфраструктури музичного життя — філармонічного (концертного) залу. Філармонічний зал розглянуто у співставленні із залом оперного театру. З'ясовано, що з'явившись на століття пізніше, ніж загальнодоступний оперний театр, у середині XVIII століття, філармонічний зал а) позначив фазу стабілізації Новоевропейської інтонаційної концепції; б) віддзеркалив процеси становлення прогресивних суспільно-мистецьких інститутів громадянського суспільства; с) виявив свою приналежність до підприємств мистецької сфери. Цими чинниками зумовлені його параметричні характеристики на етапі формування (Holywell Music Room, St. Cecilia Room, Hanover Square Room). Водночас у XIX столітті під впливом процесів демократизації та внаслідок розвитку сфери «навколomuзичного бізнесу» філармонічний зал зазнає трансформацій, які призвели до з'ясування граничних параметрів, що зберігають його акустичну специфіку (Crystal Palace, Royal Albert Hall of Arts and Sciences). Ці параметри були втілені в еталонних залах останньої третини XIX століття (Musikverein, новий Gewandhaus, Concertgebouw, Carnegie Hall та Boston Symphony Hall). У XX столітті перед філармонічним залом постають нові виклики внаслідок виходу на ринок масових інтонаційних практик та технологічних новацій (кіно, звукозапис). Це призвело, зокрема, до кардинального збільшення розмірів концертних залів. Водночас прагнення зберегти сам феномен акустичного концерту викликало появу залів нової конфігурації, не традиційної «взуттєвої коробки», а «виноградника» (Берлінська, Паризька та Ельбська філармонії). Відтак, шляхи розвитку концертних залів у наш час характеризуються адаптацією до умов ринку та відбивають дві діаметрально протилежні тенденції: орієнтацію або на підприємства мистецької сфери, або на креативні індустрії.

**Ключові слова:** філармонічний зал, музичне життя, інфраструктура, інтонаційна практика, жанр, Новоевропейська інтонаційна концепція.

**Вступ.** Питання інфраструктури музичного життя — нечастий об'єкт уваги в музикознавчих дослідженнях. Це твердження може видатись парадоксальним, адже практично в усіх підручниках з історії музики є розділи, у яких тим чи іншим чином



розглядаються питання концертно-музичного життя<sup>1</sup>. А оскільки такі розділи є у підручниках, то повинен існувати і великий корпус наукових текстів, висновки яких реферуються та адаптуються у навчальних виданнях.

Однак ситуація виглядає не настільки однозначною. Так, досліджень музичного життя існує чимало. Проте зазвичай у фокусі уваги науковців знаходяться саме *події* музичного життя — виступи, концерти, гастролі, програми, твори. І практично відсутні у нашій науці дослідження, присвячені музичній інфраструктурі. Тут треба уточнити, що під структурою у даному контексті ми розуміємо традиційні для академічного музикознавства об'єкти наукових штудій: музичне життя як спосіб існування музичної культури, музичну творчість як компоненту духовної складової музичної культури, а головне — музичний твір та його текст як центральний елемент системи. Інфраструктура ж постає як сукупність галузей та видів діяльності, що забезпечують нормальне функціонування структури в цілому.

Втім, наведене визначення характеризує інфраструктуру музичного життя узагальнено; наукове усвідомлення явища передбачає більш деталізований та уважний погляд на цей феномен, з'ясування його будови, складових, компонентів. Одним із таких компонентів є філармонічний (концертний) зал.

**Аналіз останніх досліджень.** Як вже було зазначено, спеціальні дослідження інфраструктурних складових музичного життя в музикознавстві скоріше винятки, аніж правило. Зазвичай питання, пов'язані з інфраструктурними компонентами, розглядаються тут побіжно; основна увага фокусується, наприклад, на самому факті вистави/виконання, а локація, у якій ця подія відбулась (конкретний оперний театр чи філармонічний зал), просто згадується. Серед нечисленних винятків — робіт, що сфокусовані саме на питаннях музичної інфраструктури, можна назвати книжку Доротеї Бауман [Baumann, 2011], присвячену характеристиці приміщень різного типу (храмів, оперних театрів та концертних залів), що використовуються чи можуть використовуватись для виконання музики Генделя. Втім, робота Доротеї Бауман орієнтована переважно на локації, що належать минулому; ґрунтовність параметричних характеристик обраних об'єктів тут переважає. Авторка не ставила собі за мету прослідкувати сучасні трансформації приміщень, де виконується музика (зокрема, філармонічних залів), та з'ясувати фактори, що зумовили ці трансформації. Сказане окреслює одне з можливих проблемних полів досліджень інфраструктури музичного життя.

Значно активніше розробляється розглядувана тематична сфера в роботах архітекторів та акустиків, дотичних до музичної проблематики. Насамперед тут необхідно згадати фундаментальне комплексне дослідження Лео Беранека [Beranek, 2004]. Окрему групу становлять роботи, присвячені акустичним параметрам конкретних залів [D'Orazio; Nannini, 2019] чи загальним вимогам до їх будови [Strong, 2010]. При тому, що завдання, які ставлять перед собою архітектори та акустики, зумовлюються проблематикою їхньої сфери знань і стосуються музичних питань лише опосередковано, матеріали, що містяться у роботах такого типу, можуть стати цінним та надійним джерелом для суто музикознавчих штудій. Так, наприклад, ретельні обміри венеційського театру *La Fenice*, здійснені Ламберто Трончін та Анджело Фаріна

<sup>1</sup> Як показовий приклад можна навести фундаментальний навчальний посібник Любові Кияновської «Галицька музична культура XIX–XX століття» [Кияновська, 2007], де підрозділи, присвячені музичному життю, наявні у всіх чотирьох розділах книжки (див. пп. 1.3; 1.6; 2.5; 3.3; 3.5; 4.3.1; 4.3.2; 4.3.3).

до пожежі 1996 року, що повністю зруйнувала історичне приміщення, дають детальне уявлення про особливості цього унікального залу, у якому відбулись прем'єри опер «Ріголетто» та «Травіата» Верді, «Походеньки гульвіси» Стравінського, «Поворот гвинта» Бріттена [Tronchin; Farina, 1997].

**Метою статті** є розгляд феномену філармонічного (концертного) залу як складової інфраструктури музичного життя — його засадничих відмінностей від залу оперного театру (на етапі формування), шляхів еволюції та факторів, що зумовили трансформації філармонічного (концертного) залу в наш час. Окреслена таким чином мета зумовлює той комплекс локальних **завдань**, вирішення яких дозволить досягти поставленої мети. Це, зокрема, параметричне, морфологічне та функціональне порівняння філармонічного та оперного залів; визначення напрямку та динаміки еволюції розглядуваного об'єкта до моменту стабілізації; історико-культурні чинники, що вплинули на зміну конфігурації та функціонування залу у другій половині ХХ — перших десятиріччях ХХІ століття. **Методи дослідження** зумовлені зазначеними метою та завданнями і включають як квантитативний підхід (для параметричної характеристики розглядуваних об'єктів), так і компаративний та історико-культурний види аналізу.

**Результати дослідження.** Інфраструктурні утворення, властиві для європейської музики Нового часу, зокрема її професійної письмової складової (опус-музики), можна поділити на базові та допоміжні. До базових відносимо, насамперед, оперний та філармонічний (концертний) зали. Саме вони зумовлюють специфічну просторову організацію музичної комунікації, що, по-перше, відрізняє розглядувану інтонаційну практику від інших, а по-друге, забезпечує її внутрішню цілісність та самототожність. Допоміжними компонентами інфраструктури музичного життя постають різні види навколomuзичного виробництва та послуг (для Новоевропейської письмової професійної традиції це фабрики музичних інструментів, музичні видавництва, театральні-концертні менеджмент, професійні музичні навчальні заклади, музичні товариства тощо).

Таким чином, розглядаючи філармонічний (концертний) зал як одну з базових складових музичного життя Європи доби Нового Часу, можемо зазначити, що з'явившись на століття пізніше оперного театру та адаптувавши його досвід<sup>1</sup>, філармонічний зал став наочним виявом трьох принципових моментів історії музики.

По-перше, поява філармонічного залу позначила фазу стабілізації антропоцентричної Новоевропейської інтонаційної концепції, яку характеризує передусім комунікативна ситуація, що розгортається у системі композитор-виконавець-слухач. Жодна інша інтонаційна практика (ані фольклорна, ані менестрельна, ані ритуально-канонічна) такої комунікативної ситуації не передбачає. Іншою важливою ознакою розглядуваної інтонаційної концепції є світська за своєю природою система жанрів (опера — симфонічні жанри — камерні жанри). Визначальною рисою цієї концепції є загальновідомий класико-романтичний стильовий комплекс, що базується на психагогічній мелодиці, провідній ролі тонально-гармонічного мислення та інструменталізмі. Нарешті, неповторно-оригінальна драматургія конкретної композиції, що втілює ідеї властивого європейському типу культури індивідуального харак-

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що перший загальнодоступний оперний театр — *San Cassiano* — було споруджено у Венеції у 1637 році, а перший концертний/філармонічний зал — *Holywell Music Room* — в Оксфорді у 1748 році.

теру творчості, тенденцій прогресу, новаторства, мистецького відкриття постає завершальною характерною рисою Новоевропейської інтонаційної концепції. І якщо оперний театр та сформований ним мистецький простір забезпечили *формування* цієї концепції, то філармонічний зал позначив фазу її *стабілізації* [Чекан, 2022].

По-друге, поява філармонічного (концертного) залу стала віддзеркаленням процесів становлення прогресивних суспільно-мистецьких інститутів громадянського суспільства (зокрема, філармонічних товариств) [Мазепа, 2017, с. 33–91]. Відомо, що на відміну від оперних театрів, кошти на побудову яких акумулювались за рахунок власників (придворний театр) або ж шляхом продажу права оренди лож (загальнодоступні театри Венеції), перші концертні зали будувались коштом філармонічних товариств, а пізніше — муніципальних бюджетів, що формувались за рахунок податків міщан. Відповідно, структура зали в оперному театрі втілює ідею соціальної стратифікації (ложі, партер, гальорка), тоді як філармонічний (концертний) зал є демократичним за своєю ідеєю; соціальна стратифікація суспільства тут максимально знівельована.

По-третє, поява філармонічних залів в європейських містах стала втіленням та знаком нових тенденцій культури, а саме — формування підприємств мистецької сфери. Зазначимо, що культурно-мистецькі заклади умовно можна поділити на дві групи: підприємства мистецької сфери та підприємства креативних індустрій. Критерієм цього поділу є домінуюча функція, місія, мета: для креативних індустрій це буде одержання прибутку, для підприємств мистецької сфери — створення сенсів [Кольбер, 2004, с. 12–13]. Оперний театр, як правило, прагнув прибутку; філармонічний зал — унікальності мистецького продукту. Відповідно, оперний театр і його зал можна вважати інфраструктурним утворенням, що належить до креативних індустрій, натомість філармонічний (концертний) зал — підприємством мистецької сфери.

Ця засаднича відмінність позначилась на конфігурації та конститутивних рисах перших філармонічних залів — вже згаданого *Holywell Music Room* (Оксфорд) та його наступників — *St. Cecilia Room* (Едінбург) та *Hanover Square Room* (Лондон) (таблиця 1).

Таблиця 1

Зал	Рік побудови	Параметри (м)	Місткість (осіб)
<i>Holywell Music Room</i>	1748	21*10,	400
<i>St. Cecilia Room</i>	1763	23*12	229 (?)
<i>Hanover Square Room</i>	1775	24*9,8	500

У порівнянні із залами перших загальнодоступних оперних театрів Венеції, що стали взірцями для оперних театрів усієї Західної Європи, перші філармонічні зали мали принаймні вдвічі меншу місткість при співмірних розмірах простору, що призначався для публіки. Це зумовлювалось відсутністю у філармонічних залах ярусів сторчово розташованих лож. Наведемо параметричні характеристики згаданих оперних театрів (Таблиця 2).

Таблиця 2

Театр	Рік побудови	Кількість ярусів/лож	Місткість
<i>San Cassiano</i>	1636	5/154	950
<i>SS Giovanni e Paolo</i>	1654	5/145	850
<i>San Salvatore</i>	1660	5/145	1000

Окрім розмірів, відмінними є конфігурація залів, особливості будови сцени та наявність сценічного устаткування. Зали оперних театрів мали U-подібну форму (з варіантами «кінська підкова», «ліроподібна», «зрізаний овал»), тоді як філармонічні зали були або заокруглені з боку сцени (*Holywell Music Room*), або мали форму овалу (*St. Cecilia Room*) чи прямокутника (*Hanover Square Room*). Обладнання сцени театрів заслуговує на окреме дослідження; тут же зазначимо, що жодних конструктивних складових театральної сцени (ар'єсцена, бокові кишені, трюм, колосники, завіса) чи її обладнання (декорації, періакти, куліси, система кареток та жердин) сцени філармонічних залів не мали.

З'явившись у середині XVIII століття, філармонічний (концертний) зал досить стрімко розвивався й еволюціонував, експериментував та видозмінювався. Одна з тенденцій, що прослідковується достатньо чітко упродовж перших трьох чвертей XIX сторіччя — прагнення збільшити розміри та ємність залів. Ця тенденція синхронізується з аналогічною у царині залів оперних театрів. Процес активізувався у другій половині XIX сторіччя; його можна пояснити загальним прагненням до демократизації, що була зумовлена революційними перетвореннями, характерними для того часу. У суспільстві змінюється провідна соціокультурна страта: місце аристократії заступає буржуазія зі своїми естетичними вимогами, ідеалами та прагненнями. Демократизація провокує збільшення аудиторії як оперних театрів, так і філармонічних залів за рахунок посполитої частини суспільства, яка і стає «колективним меценатом» професійного музичного мистецтва письмової традиції<sup>1</sup>. Для підтвердження сказаного наведемо параметричні характеристики кількох знакових оперних театрів Західної Європи (Таблиця 3)<sup>2</sup>.

Таблиця 3

Місто/Назва театру	Рік побудови	Довжина залу (м)	Ширина залу (м)	Місткість (осіб)
Лондон <i>Covent Garden</i>	1858	23,05	18,9	2180
Париж <i>Opera Garnier</i>	1875	25,6	20,0	2156
Дрезден <i>Semper Opera II</i>	1878	20,25	17,25	2000

Для філармонічно-концертних залів показовими прикладами виявлення цієї тенденції є концертні зали, споруджені у середині XIX сторіччя в Лондоні — *Crystal Palace* (1850–1851; 1854) та *Royal Albert Hall of Arts and Sciences* (1871).

*Crystal Palace* було споруджено для Всесвітньої виставки 1851 року під керівництвом Джозефа Пакстона (1803–1865) — підприємця, який будував теплиці. Від-

<sup>1</sup> Принагідно зазначимо, що зв'язок із соціальним інститутом є засадничою характеристикою професійної європейської музичної культури письмової традиції. Різні епохи висувають на перший план різні соціальні інститути, що виконують роль мецената: для Середньовіччя ним є церква, для Нового Часу — придворно-аристократичне середовище, держава, соціально відповідальний бізнес, громадянське суспільство.

<sup>2</sup> Джерело інформації: Dorothea Baumann. *Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic*. Bern : Peter Lang, 2011. P. 172. Довжина залу наводиться від завіси до задньої балюстради зали; ширина — між передніми частинами бокових лож.

повідно, комплекс було зібрано з листового скла та чавунних перемичок. Після завершення виставки споруду було демонтовано та перенесено з Гайд-Парку у передмістя Лондона. Концертний зал, що входив до складу комплексу, проектував Готфрід Земпер (1803–1879) — автор Королівської опери у Дрездені та Бургтеатру у Відні<sup>1</sup>. Зал *Crystal Palace* було розраховано на 4000 слухачів; при цьому його акустичні характеристики не витримували критики.

*Royal Albert Hall of Arts and Sciences* (1871) — інший приклад тенденції збільшення концертних залів у XIX столітті. Його місткість (при розмірах приміщення 80\*70 м) первинно становила 10000 осіб (на першому концерті були присутні 7000 осіб; зараз місткість залу зменшено до 5544 осіб). В акустичному відношенні *Albert Hall* дуже важкий; для демпферування резонансу та відлуння у 1969 році тут були змонтовані спеціальні звукопоглинаючі панелі під стелею.

Такі експерименти з розмірами філармонічних залів наочно продемонстрували, що, по-перше, неконтрольоване збільшення простору для слухачів призводить до невиправданого погіршення акустичних характеристик залу, втрати розбірливості звуку. Досвід довів, що максимальна кількість слухачів, прийнятна для залу з «живим звуком», — 2200–2700 осіб. По-друге, збільшення фізичного простору філармонічного залу вимагає суттєвого збільшення виконавського складу, що економічно невигідно. При зростанні числа оркестрантів понад 300 осіб досягається динамічна межа оркестру — співвідношення між *ppp* та *fff*. Подальше збільшення кількості музикантів є недоцільним, оскільки не дає якісних змін звучання при тому, що вимагає непропорційно великих бюджетних витрат.

В останній третині XIX сторіччя склались стійкі конститутивні параметри філармонічних залів. Вони, зокрема, втілені у еталонних залах того часу — Віденському *Musikverein*, Лейпцигському новому *Gewandhaus*, Амстердамському *Concertgebouw*, Нью-Йоркському *Carnegie Hall* та Бостонському *Symphony Hall*.

Серед загальноновизнаних домінуючих характеристик цих залів зазначимо чіткі квантитативні параметри, що враховували динамічну межу оркестру та економічні чинники (Таблиця 4), двозальну структуру комплексу, яка віддзеркалювала особливості репертуарних процесів (великий зал — переважно «висока класика», малий — орієнтований на камерні та «експериментальні» жанри).

Таблиця 4

Зал	Рік побудови	Місткість (в.з.)	Місткість (м.з.)
<i>Musikverein</i>	1870	1744	600 та 380
<i>Gewandhaus</i>	1884	1360	460
<i>Concertgebouw</i>	1888	2037	478
<i>Carnegie Hall</i>	1891	2790	599
<i>Symphony Hall</i>	1900	2625	

Головними факторами, що вплинули на значне поширення філармонічних залів у XIX столітті, вважаємо процес професіоналізації музичного мистецтва та розвиток «навколумузичного бізнесу». Говорячи про професіоналізацію, нагадаємо про появу міських симфонічних оркестрів, консерваторій нового типу, зміни у складі філармонічних товариств.

<sup>1</sup> Відомо, що проект земперівської опери у Дрездені був використаний як модель для проекту будівлі Одеської опери (1882).

Будучи підприємством мистецької сфери, філармонічний (концертний) зал формує відмінний від оперного залу жанровий канон, провокуючи дещо відмінні професійні вимоги до зовні схожих і близьких за параметрами виконавських колективів, зокрема, симфонічних оркестрів. Так, відмінності охоплюють і *композиційну будову цілого* (фрагментарно-номерний, потенційно відкритий принцип як домінуючий в опері, та наскрізно-процесуальний, самодостатній і замкнений — у симфонічному жанрі), і *схильність до лексичних та фонічних новацій* (менша в опері, більша в симфонії), і *виконавську функцію* (акомпанемент солістам чи самостійна творча одиниця), і *локацію* (оркестрова яма та відкрита сцена) тощо.

Певний час один і той самий оркестр міг суміщати виступи в оперному театрі та підготовку симфонічних програм. Але поступово час вимагав тоншої спеціалізації. Тож у країнах Європи та Америки саме упродовж ХІХ століття виникають самостійні філармонічні міські оркестри — або відділяючись від оперних театрів в автономну творчу одиницю, або коштом філармонічних товариств, муніципалітетів чи меценатів. Це Гамбурзький (1828), Паризький (1828), Віденський (1842), Нью-Йоркський (філармонічний, 1842), Будапештський (1853), Нью-Йоркський (симфонічний, 1878), Бостонський (1881), Берлінський (1882), Амстердамський (1888), Чиказький (1891), Цинциннатський (1893), Лондонський (1904), Клівлендський (1918) оркестри<sup>1</sup>. В Україні часів Української Держави за ініціативи гетьмана Скоропадського виникає Державний симфонічний оркестр імені М. В. Лисенка (1918) [Чекан, 2018, с. 4–16]. Збільшення кількості оркестрів сформувало потребу у великій кількості музикантів-професіоналів. Це викликало необхідність появи консерваторій нового типу — не сиротинців, як це було у попередні часи в Неаполі та інших містах Італії, а спеціалізованих навчальних закладів. Суттєві зміни відбуваються і у складі філармонічних товариств, де питома частка професійних членів невпинно зростає.

Нарешті, «навколумузичний бізнес» — це характерний для ХІХ століття бурхливий розвиток нотовидавничої справи, поява численних фабрик з виготовлення музичних інструментів, помітне пожвавлення гастрольної діяльності, виникнення інституту концертного менеджменту та створення низки періодичних музично-критичних видань. Усі зазначені чинники створювали передумови до широкого поширення філармонічних залів.

Кардинальні зрушення культури у ХХ, а особливо ХХІ столітті зумовили деформацію самої структури філармонічного залу. Більше того, знайдені у ХІХ столітті розміри та пропорції залів порушуються. Зокрема, для збільшення ємності приміщень у філармонічних залах з'являються консольні балкони — як у кінотеатрах. Консольні балкони створюють можливість «продублювати» слухачьку частину концертного зала на «поверх» (чи кілька поверхів) вище.

Чинниками цього процесу виступають, насамперед, вихід на музичний ринок неакадемічних інтонаційних практик та динамічний розвиток кіно і звукозапису.

Коротко зупинимось на цих факторах.

Перше — вихід на музичний ринок неакадемічних інтонаційних практик. Ці практики (легкожанрова естрада, джаз, поп- та рок-музика) — належать до сфери креативної індустрії. «Третій пласт» тривалий час не потребував власної інфраструктури, використовуючи існуючі локації. Соціокультурні зміни ХХ століття, насампе-

---

<sup>1</sup> Чи не першим симфонічним оркестром, що випередив час і був заснований муніципалітетом, а не представниками дворянства, є, як відомо, Гевандхауз-оркестр (1780).

ред, домінування рекреаційних, гедоністичних функцій мистецтва, зумовлених запитом величезної «демократичної» слухацької аудиторії, що на порядки більша за філармонічну, трансформували мистецький ринок. Оскільки змінилися творчі пріоритети — замість створення нових сенсів ними тепер є задоволення потреб масового клієнта з максимальною вигодою для себе — то і перед інфраструктурою музичного життя постали нові виклики. Концерти виконавців «третього пласта» проводяться на стадіонах, будуються величезні кіноконцертні зали, а відтак нові філармонічні зали також відчують тиск ринку — і змінюються, набуваючи рис, притаманних інфраструктурі креативної індустрії. Особливо наочно це видно по залах-трансформерах: так, Нью-Йоркський *Radio Sity Music Hall* (1932) розрахований на 5933 осіб, а Токійський міжнародний форум (1997) має зал на 5012 місць<sup>1</sup>.

Збільшення у таких залах відстані від виконавця до глядача/слухача призводить до втрати характерного для філармонічних концертів персонального контакту митця з аудиторією. В масових інтонаційних практиках ця проблема вирішується за рахунок екранів, на які проектується крупні плани виконавців, збільшення авансцени виносними язиками-подіумами та широкого використання звукопідсилювальної апаратури.

Останнє було б неможливим без другого згаданого фактору — бурхливого розвитку індустрії кіно та звукозапису, які за природою своєю також є не так підприємствами мистецької сфери, як креативними індустріями. Тут яскраво видно генетичний зв'язок цих форм сучасної культури не з давньогрецьким театром, а з римськими стадіонами.

Чи пручається мистецька сфера? Чи бачимо ми свідчення та ознаки спротиву в «інфраструктурному» вимірі? Ризикнемо стверджувати: так. З одного боку, філармонічні зали зберігають традиційну форму «взуттєвої коробки» та масштаби, властиві для акустичних залів. Так, великий зал Барселонського *Auditorium and Music Centre* (1999) розрахований на 2340 слухачів, а малий — на 700; Римський *Parco della musica auditoria* (2002) включає три зали, що трансформуються (на 2800, 1200 та 700 місць), Філадельфійський *Kimmel Center for the performing arts* (2001) має великий зал на 2500 слухачів та малий на 650, *Casa da Musica* в Порту (2005) — великий (на 1200 осіб) та малий (на 350 осіб) зали<sup>2</sup>.

Але поруч з такою формою філармонічних залів у світі зараз культивується і так звана форма «виноградника».

Прагнучи зберегти шарм акустичного концерту та враховуючи те, що звукові хвилі поширюються у всіх напрямках, а граничною для ефективної аудіальної комунікації без застосування звукопідсилювальної апаратури є відстань не більше 30 метрів<sup>3</sup>, архітектори звернулись до принципу побудови цирку — з ареною посередині та амфітеатровими площинами для публіки, що зусібіч оточують сцену. Звук розпо-

<sup>1</sup> Перший рівень залу має 3025 місць (за необхідності розташувати оркестр простір можна трансформувати і тоді він зможе вмістити 2926 слухачів), другий (консольний балкон) — 1987 місць.

<sup>2</sup> Після побудови *Boston Simfony Hall*, у якому акустичні параметри залу були розраховані на етапі проектування, ця практика стала загальноприйнятною.

<sup>3</sup> «Область, яку можна ефективно охопити незброєним вухом <...> досить обмежена. До двадцяти футів [шість метрів. — Ю. Ч.] вухо дуже ефективне. Приблизно на ста футах [тридцять метрів. — Ю. Ч.], <...> голосове спілкування можливе <...>. За цією дистанцією слухові сигнали, якими працює людина, починають швидко руйнуватися» [Hall, 1966. P. 42].

всюджується в усі боки, і це дає змогу формувати новий концертний простір — акустичний, теплий, живий — не векторно, а радіально. При цьому місткість залу залишається великою, що відповідає вимогам жорстокого ринку. Прикладами таких залів є, зокрема, зали Берлінської філармонії (1963, 2440 місць), Паризької філармонії (2015, 2400 місць), Ельбської філармонії (2017, 2100 місць).

**Висновки.** Отже, з'явившись на століття пізніше загальнодоступних оперних театрів, філармонічний зал позначив етап стабілізації Новоєвропейської інтонаційної концепції. Належачи до підприємств мистецької сфери, він зазнав впливу процесів демократизації, зумовлених революційними рухами XIX століття. Експерименти зі збільшенням розмірів зали призвели до висновку про ті параметричні обмеження, що зумовлюються антропоцентричним характером Новоєвропейської культури. В останній третині XIX сторіччя сформувався комплекс вимог до філармонічного залу, що були втілені у залах Відня, Лейпцига, Амстердама, Нью-Йорка та Бостона. У XX–XXI століттях, внаслідок експансії неакадемічних інтонаційних практик та появи звукопідсилювальної апаратури, філармонічний зал зазнав суттєвих трансформацій — зокрема, кардинального збільшення розмірів. Водночас прагнення зберегти сам феномен акустичного концерту викликало появу залів нової конфігурації, не традиційної «взуттєвої коробки», а «виноградника». Відтак, шляхи розвитку концертних залів у наш час характеризуються адаптацією до умов ринку та відбивають дві діаметрально протилежні тенденції: орієнтацію або на підприємства мистецької сфери, або на креативні індустрії.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навч. посібник. Чернівці : Книги — XXI, 2007. 424 с.
2. Кольбер Франсуа, Нантель Жан, Білодо Сюзан, Річ Дж, Деніс. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер. з англ. Святослава Яринича. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
3. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX — початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів : Растр –7, 2017. 472 с.
4. Чекан Ю. Два типи мелосу в історії європейської музики. *Актуальні питання мистецької освіти. Спів* : навч. посібник. Дніпро : ЛІРА, 2022. С. 10–18.
5. Чекан Ю. Національний симфонічний: 100 років служіння Музиці. Київ : Музична Україна, 2018. 88 с.
6. Baumann D. Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic. Bern : Peter Lang, 2011. 417 pp.
7. Beranek L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture. [2nd ed.] N.Y. : Springer, 2004. 661 pp.
8. D’Orazio, Dario; Nannini, Sofia. Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics*. 2019. № 1. P. 252–280.
9. Hall E. The Hidden Dimension. N.Y. : Doubleday, 1966. 217 p.
10. Strong Ju. (Ed.). Theatre buildings: a design guide. London & New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2010. 294 p.
11. Tronchin A., Farina A. Acoustic of the former teatro “La Fenice” in Venice. *Journal of the Audio Engineering Society*. 1997. Vol. 45. № 12. P. 1051–1062.



## REFERENCES

1. Kyianovska, L. (2007). *Halytska Muzychna Kultura XIX — XX st. [Galician musical culture of the 19th and 20th centuries]*. Chernivtsi: Knyhy — XXI, 424 s. [in Ukrainian].
2. Kolber, F., Nantel, Z., Bilodo, S., Rich, D. (2004). *Marketynh u sferi kultury ta mystetstv. [Marketing in the field of culture and arts]*. Lviv, Kalvariia, 240 s. [in Ukrainian].
3. Mazepa, T. (2017). *Sotsiokulturnyi fenomen yevropeiskykh muzychnykh tovarystv XIX — pochatku XX stolit na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva [The socio-cultural phenomenon of European musical societies of the 19th and early 20th centuries on the example of the Galician Musical Society]*. Lviv: Rastr –7, 472 s. [in Ukrainian].
4. Chekan, Yu. (2022). Dva typy melosu v istorii yevropeiskoi muzyky [Two types of melos in the history of European music]. In: *Aktualni pytannia mystetskoï osvity. Spiv. [Current issues of art education. Singing]*. Dnipro, LIRA, S. 10–18. [in Ukrainian].
5. Chekan, Yu. (2018). *Natsionalnyi symfonichniy: 100 rokiv sluzhinnia Muzytsi [National Symphony: 10.0 years of service to Music]*. Kyiv, Muzychna Ukraina, 88 s. [in Ukrainian].
6. Baumann, D. (2011). *Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic*. Bern : Peter Lang. 417 p. [in English].
7. Beranek L. (2004). *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture*. [2nd ed.] N.Y., Springer. 661 p. [in English].
8. D’Orazio, Dario; Nannini, Sofia. (2019). Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. In: *Acoustics*. 2019. № 1. P. 252–280. [in English].
9. Hall, Edward. (1966). *The Hidden Dimension*. N.Y.: Doubleday. 217 p. [in English].
10. Strong, Judith (Ed.). (2010). *Theatre buildings: a design guide*. London & New York : Routledge Taylor & Francis Group. 294 p. [in English].
11. Tronchin, Alberto; Farina, Angelo. (1997). Acoustic of the former teatro “La Fenice” in Venice. In: *Journal of the Audio Engineering Society*. 1997. Vol. 45. № 12. P. 1051–1062. [in English].

## YURI CHEKAN

**Chekan, Yurii** — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor Cultural Studies Department, Ukrainian Catholic University (Lviv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

[chekan@ucu.edu.ua](mailto:chekan@ucu.edu.ua)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683>

**PHILHARMONIC (CONCERT) HALL  
AS A COMPONENT OF THE INFRASTRUCTURE OF MUSICAL LIFE**

**Relevance of the study.** The study of the infrastructure of musical life is a very important part of modern historical musicology. In this essay, I summarized information about philharmonic (concert) halls. These locations are the basic components of the musical life infrastructure.

**The purpose of the study.** The main goal of the research is to reveal the fundamental differences between the philharmonic hall and the opera house (at the stage of its formation), the ways of evolution and the factors that led to the transformation of the philharmonic (concert) hall in our

time. The goal defined in this way determines a set of local tasks, the solution of which will allow it to be achieved. This is, in particular, a parametric, morphological and functional comparison of the philharmonic and opera halls; determination of the direction and dynamics of the object's evolution until the moment of stabilization; historical and cultural factors that influenced the change in the configuration and functioning of the hall in the second half of the 20th - the first decades of the 21st century. **Research methods** are determined by the set goal and tasks and include both a quantitative approach (for parametric characterization of objects) and comparative and historical-cultural types of analysis.

**The results and conclusions.** Appearing a century later than publicly accessible opera houses, a philharmonic became a stage of stabilization of the new European intonation concept. Belonging to the enterprises of the artistic sphere, it was influenced by the processes of democratization caused by the revolutionary movements of the 19th century. Experiments with increasing the size of the hall made it possible to draw a conclusion about the parametric limitations caused by the anthropocentrism of the new European culture. In the last third of the 19th century, a set of requirements for the philharmonic was formed, which were embodied in the halls of Vienna, Leipzig, Amsterdam, New York and Boston. In the 20th-21st centuries, due to the spread of non-academic intonation practices and the appearance of sound-amplifying equipment, a philharmonic hall underwent significant transformations, in particular, a sharp increase in size. At the same time, the desire to preserve the very phenomenon of an acoustic concert caused the appearance of halls of a new configuration, not a traditional "shoe box", but a "vineyard". Therefore, the ways of development of concert halls in our time are characterized by adaptation to market conditions and reflect two diametrically opposite trends: orientation either to enterprises in the artistic sphere or to creative industries.

**Keywords:** philharmonic hall, musical life, infrastructure, intonation practice, genre, New European intonation concept.

УДК 78.01:78.072](045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294684>**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., 2023

## МЕДІАТЕКСТ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ТА ЙОГО МЕДІУМТЕКСТИ

Актуальність теми пропонованої розвідки обумовлена сучасними очікуваннями музичної науки щодо адекватного відображення у її поняттєво-термінологічному апараті медійної реальності музичних феноменів новомодерного часу. Ключовим у цьому сенсі є феномен музичного твору в аспекті осмислення його онтології як медіатексту. Явище медіатексту музичного твору розглядається у генетичній взаємопов'язаності з його медіумтекстами. Аналітичною опорою міркувань, викладених у науковій розвідці, є праці українського вченого-музиколога, фундатора української школи музичної інтерпретації Віктора Москаленка. Суттєвим підґрунтям теоретичних узагальнень стали здобутки сучасного філософсько-соціологічного дискурсу, зокрема окремі положення робіт Мішеля Фуко, Мішеля Маффесолі, Жака Лакана, Джорджо Агамбена та ін., власні наукові позиції та матеріали музично-емпіричного досвіду, структурованого на основі музично-виконавської практики видатних музикантів-інтерпретаторів ХХ—ХХІ століть. Застосована у науковій розвідці комплексна наукова методологія, що поєднує методи емпіричних спостережень за композиторською та виконавською практикою музичної діяльності, дискурс-аналізу, компаративістики та музикологічних теоретичних узагальнень поглиблює розуміння механізмів музичної творчості у площині медіаонтології музичного твору, що дозволяє досягнути мети — обґрунтувати смислове наповнення та конкретизувати аналітичний ресурс понять медіатексту та медіумтексту музичного твору. Наукову новизну викладених міркувань обумовлює введення в науковий обіг понять медіатексту та медіумтексту музичного твору. У резюме підсумовуються результати дослідження, вказується на перспективність музикологічного розгляду музичних феноменів в аспекті їх медійної онтології та обґрунтовуються поняття медіатексту та медіумтексту музичного твору. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшої розбудови музичного медіадискурсу та осмислення музичних феноменів з врахуванням їх сучасної ноуменальної медіаспецифіки.

Ключові слова: музичний твір, медіатекст музичного твору, медіумтекст музичного твору, музична творчість.

**Вступ.** Упродовж останніх 100-150 років еволюційні зміни культурно-цивілізаційних парадигм тісно пов'язані з технічним прогресом. Найбільш соціально-орієнтованим здобутком-новацією цього процесу є медіадискурс. На сьогодні, *медіадискурс* — це потужна платформа громадської, політичної, науково-технічної, мистецької реалізації інтелектуального потенціалу і, відповідно, ефективний трамплін до популярності. Навряд чи існує хоча б якась сфера людської діяльності — від

аграрного виробництва до елітарного мистецтва чи космічних досліджень, яка не послуговується його інформаційним ресурсом.

Всюдисущі ЗМІ повсякчас інтенсифікують наше буття, медіатекстуально розширюючи його горизонти, у часовому і просторовому вимірах. Розсування меж культурної комунікації вплинуло на процеси модифікації структур суспільної взаємодії та наклало відбиток на характер і форми мистецьких рефлексій, способи їх втілення, а відтак, на шляхи та напрямки їх наукового осмислення.

І хоча конотація медіа скеровує, насамперед, у бік журналістики, медійно орієнтовані студії є невід'ємною частиною сучасного наукового дискурсу у різних сферах гуманітарного знання.

В літературознавстві, лінгвістиці, кіно, театрі, музичному мистецтві виразово-комунікативний ресурс медіа присутній цілком органічно. Такі терміни як інтермедійність, мультимедійність, медіатекстуальність успішно здійснюють міжгалузеві міграції, обростаючи оновленим змістом.

**Актуальність теми.** Музична комунікація новомодерного часу невіддільна від медійного дискурсу. Адже творення музики, її виконання, аудіо- та відеозаписи, онлайн трансляції, сучасна музична інфраструктура, до якої можна віднести також Ютуб та низку соцмереж, дидактичний музично-освітній процес тощо, є його складовими. Що ж до музичної науки, зокрема її поняттєво-термінологічного корпусу, то номінація медіа наразі не отримала широкого застосування. Йдеться, безперечно, не про формальне використання, а про осмислення певних музичних універсалій, таких як жанр, стиль, музичний твір, музичне стилетворення та інших з урахуванням їх медійної онтології. Зазначені чинники зумовлюють **актуальність** обраної теми. Як зазначає Мішель Фуко: «Де люди звикли дошукуватись джерел, снувати в минуле нескінченну низку попередніх явищ, відновлювати в правах традиції, стежити за еволюційними кривими, окреслювати технології, знову і знову звертатись до метафор життя, — відчувалася дивна нехіть осмислювати відмінність, описувати відхилення та розсіяння, розкладати заспокійливу форму ідентичного. Або, якщо висловитися точніше, складається враження, ніби з цих понять — порогів, змін, незалежних систем, обмежених послідовностей (в тому вигляді, в якому вони реально використовуються істориками) — було неймовірно важко побудувати теорію, вивести загальні висновки і, навіть, вивести всі можливі імплікації. Так, ніби ми боїмося думати про *Інше* в тому часі, в якому оперує наша думка» [Фуко, 2003 с. 20–21].

**Метою** пропонованих міркувань є прагнення обґрунтувати смислове наповнення та конкретизувати аналітичний ресурс понять *медіатексту* та *медіумтексту* музичного твору і, таким чином, сприяти розширенню знань про онтологію музичного твору.

На думку Мішеля Фуко: «Знання — це також поле координації та субординації висловлювань, де поняття виникають, визначаються, застосовуються і перетворюються» [Фуко, 2003, с. 284].

**Методологічне підґрунтя.** Застосована у науковій розвідці комплексна наукова методологія, що поєднує методи емпіричних спостережень за композиторською та виконавською діяльністю, дискурс-аналізу, компаративістики та музикологічних теоретичних узагальнень, поглиблює розуміння механізмів музичної творчості у площині медіаонтології музичного твору.

**Теоретична база.** Обмежена кількість спеціальних музикологічних досліджень, присвячених задекларованій темі, спонукала звернення до широкого спектру ідей сучасної світової гуманітаристики. Аналітичною опорою міркувань, викладених

у науковій розвідці, є праці українського вченого-музиколога, фундатора української школи музичної інтерпретації Віктора Москаленка. Суттєвим підґрунтям теоретичних узагальнень стали здобутки сучасного філософсько-соціологічного дискурсу, зокрема окремі положення робіт Мішеля Фуко, Мішеля Маффесолі, Жака Лакана, Джорджо Агамбена та ін., власні наукові позиції та матеріали музично-емпіричного досвіду, структурованого на основі музично-виконавської практики видатних музикантів-інтерпретаторів ХХ–ХХІ ст. Музичним матеріалом, який перебуває у фокусі теоретичних узагальнень, стали інтерпретації П'ятої симфонії (до мінор) Людвіга ван Бетховена Артура Нікіша, Герберта фон Караяна, Вільгельма Фуртвенглера, Карлоса Клайбера, Герберта Бломбстеда та Володимира Сіренка.

**Наукова новизна.** Запропонований музикологічний підхід дозволив вперше, на рівні наукової аргументації, термінологічної детермінації осмислити поняття *медіатексту* та *медіумтексту* музичного твору. Це відкриває нові можливості для досліджень у сфері онтології музичного твору та процесів музичної творчості загалом.

**Результати дослідження.** Розуміння музичного твору як медіатексту видається природним і органічним. Адже текст музичного твору за своїми параметрами цілком відповідає найбільш узагальненому трактуванню сутності медіатексту як продукту комунікації, що успішно інтегрується у різні медійні структури та різні медійні обставини. Генетично закорінена в процеси музичної комунікації, сфера онтології музичного твору регламентує діапазон медійних структур і медійних обставин сприйняття його як медіатексту. Це впливає з самого визначення тексту музичного твору за Віктором Москаленком: «Під текстом розуміємо здатне до перетворення в інші носії джерело інформації, яким фіксується унікальність твору в системі музичної творчості» [Москаленко, 2012, с. 96]. Вчений виділяє три форми побутування музичного твору у творчій діяльності: його нотний запис, музичне звучання і закріплені пам'яттю слухові уявлення про музичний твір. Ці форми за умови сприйняття їх як джерела інформації про музичний твір трактуються як його текст.

Кожен з різновидів тексту музичного твору можна співвіднести з поняттям медіатексту. Адже *media* з латини означає посередник. До речі, слово текст походить від латинського *tekstus* — зв'язок. Звертають на себе увагу смислові паралелі.

У трансляційному каналі музичної комунікації зв'язок (текст) між ретрансляторами інформації (композитором, виконавцем і слухачем) відбувається за посередництвом (медіа) медіатексту. На першому фрагменті музично-комунікативного ланцюга — композитор-виконавець, цей медіатекст відповідає тексту-коду нотного запису, медіатекст наступного фрагмента — виконавець-слухач, ідентичний другому різновиду музичного тексту — звучанню твору. Третій різновид — зафіксовані пам'яттю слухові уявлення музичного звучання — віднесений В. Москаленком до групи психологічних текстів, наче «огортає» перші два і, у певному сенсі, у кожному з них присутній: «Для композитора музично-слухові уявлення стають опорним фактором і в процесі створення музики, і під час її запису в нотах. Для музиканта-інтерпретатора (зокрема виконавця) слухові уявлення твору є опорним фактором в становленні його інтерпретаційної версії. Вони сприяють розкріпаченню творчої фантазії, допомагають відчути першопочатково ще чужий музичний матеріал “як власний”, тобто неначе створений самим собою» [Москаленко, 2012, с. 99].

І нотний запис, і музичне звучання відповідають персональному виміру реалізації тексту музичного твору. Тож, щодо них, поняття медіатекст доцільніше було би замінити поняттям медіумтексту. Адже і медіа, і медіум перекладаються з латини

однаково як посередник. Проте конотація медіум передбачає момент не абстрактного, а персоналізованого посередництва.

З третім різновидом — слуховими уявленнями звучання музичного твору — не все так однозначно. Безперечно, інтонаційна уява музиканта-творця (композитора) чи співтворця (виконавця, музикознавця, слухача) відповідає індивідуальному виміру психологічного тексту. Проте її *initio*-першоімпульс та подальше розгортання значною мірою зумовлені спектром деперсоналізованих факторів: образом світу сучасної епохи та її інтонаційним тезаурусом, сформованими колективними уявленнями про зміст того чи іншого твору, суспільним запитом на певний тип образного втілення тощо.

Тобто на персональні звукоінтонаційні уявлення щодо звучання музичного твору значний вплив чинить інформаційне поле стосовно цього твору колективного характеру, свого роду інформаційна матриця колективного свідомого (дозволю собі інверсію юнгівського колективного несвідомого). Саме в такому тексті доцільно використовувати поняття *медіатекст*. На важливу роль колективної свідомості у постмодерному суспільстві соціальних мереж і віртуальних спільнот (насамперед музичних і спортивних) вказує сучасний французький філософ і соціолог Мішель Маффесолі, аналізуючи логіку домінування феномена, який Ортега-і-Гассет назвав «імперативом атмосфери». Цей феномен, що унаочнює колективну реальність, «можна вважати естетичним середовищем, де має значення лише безособова, колективна та, навіть, космічна атмосфера» [Маффесолі, 2018, с. 27].

Динаміку «вбирання-продукування» смислів, яка характеризує явище медіатексту музичного твору, чудово ілюструють висловлювання Леопольда Стоковського щодо П'ятої симфонії (до мінор) Людвіга Ван Бетховена: «П'ята Бетховена постійно росте і розвивається. Вона мені нагадує гігантське дерево секвої, яке розростається з кожним століттям все більше і більше» [Москаленко, 2012, с. 114].

У нашому розумінні медіатекст музичного твору — це універсальна інформаційна матриця (колективне свідоме) художнього світу музичного твору, яка акумулює здійснені в інтерпретаціях особистісні сенси та здатна як до інформаційного «вбирання» персональних медіумтекстів та розширення за їх рахунок, так і до продуктивної трансляції свого смислового потенціалу.

На прикладі інформаційного поля, сформованого упродовж двохсот років до вкола П'ятої симфонії (до мінор) Людвіга ван Бетховена, поглянемо як цей процес відбувається.

Відомо, що над цим твором Бетховен працював упродовж 1804-1808 років і присвятив князю Лобковіцу та українському гетьманичу графу Андрію Розумовському, який був близьким другом композитора і матеріально підтримував його. Паралельно тривав процес створення Шостої симфонії (фа мажор) «Пасторальної». Їх прем'єра відбулася в одному концерті 22 грудня 1808 року. Причому в програмі концерту «Пасторальна» була позначена як п'ята, а п'ята як шоста. Диригував прем'єрою сам автор. Концерт тривав понад чотири години (окрім двох симфоній виконувались інші твори Бетховена) і великого успіху у публіки не мав (можливо через розтягнутість в часі), як і не отримав належного резонансу в пресі. Лише через півтора року Ернест Теофіл Амадей Гофман у зв'язку з іншим виконанням опублікував у «Всезагальній німецькій газеті» захоплену рецензію на цей твір.

Властиво початок формування медіатексту П'ятої симфонії Бетховена покладено появою низки медіумтекстів — нотного запису (партитури) симфонії, авторського виконання (звучання твору), рецензій, повторних виконань тощо. Важливими

складовими творення певної традиції розуміння концепції твору стали біографія Бетховена авторства Антона Шіндлера, де той наводить свідчення композитора про головний мотив («так доля стукає в двері») та героїко-романтизоване, у дусі революційного часу, трактування твору Гектором Берліозом.

Перший аудіозапис симфонії, що одночасно був і першим в історії записом симфонічної музики, здійснив у 1913 році Берлінський симфонічний оркестр під орудою Артура Нікіша. Якщо зважати на інформаційну матрицю, вибудовану навколо П'ятої Бетховена до епохи звукозапису, то можна стверджувати, що медіумтекст цього твору співавторства Нікіша — це абсолютно неочікуваний варіант розуміння концепції твору. Інтерпретаторська ініціатива диригента явно скерована в бік пошуку «контрсенсу» виконуваного твору. Поняття контрсенсу інтерпретації тексту вводить в дискурс сучасний французький філософ П'єр Адо [Адо, 2020] для означення важливого напрямку заглиблення в екзистенцію автора. Здається, диригент враховує момент одночасності творення П'ятої і «Пасторальної» симфоній і трактує їх як два генетично споріднені однокореневі канали світобачення Бетховена у той період часу. Герой Бетховена-Нікіша безсумнівний лірик — зони ліричної образності (побічна партія з першої частини і друга частина) подаються дуже випукло. Темпоритм надзвичайно гнучкий, а героїка має оптимістичний характер. Незважаючи на «стук долі в двері» герой Нікіша «не хапає її за горло», а неначе відволікається, задивлений у красу життя. У цьому медіумтексті відчувається виразний відбиток як сучасної диригенту сесійної естетики з її панестетизмом, так і особистий «чар» виконавського мистецтва Нікіша, якого критика називала «магом»<sup>1</sup>.

З цим же Берлінським філармонічним оркестром у 1982 році (очевидно, склад був інший) здійснює запис П'ятої симфонії Бетховена Герберт фон Караян. Слід визнати, що його медіумтекст кардинально відрізняється як від медіумтексту Нікіша, так і від традиційного трактування твору у трагічно-романтичному ключі. Герой Бетховена-Караяна, умовно кажучи, сприймає «стук долі у двері» як виклик і «бере її за горло» залізною хваткою. «Я повинен бути диктатором!» — говорив про себе Караян. Вражає ідеальна досконалість звучання оркестру, стрімка напористість темпу і, водночас, його монолітність, переможно-героїчний пафос кульмінацій. Друга частина (Варіації) симфонії у Караяна — це не милування красою природи як у Нікіша, де м'які заокруглення у фразах сольюючих інструментів звучать дещо гедоністично, це сфера максимального зосередження головного героя перед новим етапом боротьби. У цих варіаціях жодного «шпацірен» на природі, це самозаглиблення у закритому просторі, де ніщо не відволікає.

Епіграфом до свого есею «Справа Караяна» Норман Лебрехт використав висловлювання Йозефа Геббельса (очевидно, конотуючи й інтонаційну домінанту стилю диригента, і його зв'язки з фашистською партією): «Німецьке мистецтво наступного століття буде героїчним, пронизаним сталлюю романтикою, несентиментально практичним» [Lebrecht, 2001, p. 122].

Напевно, цей вислів можна використати як найбільш лаконічну характеристику медіумтексту П'ятої симфонії Бетховена-Караяна. Важко собі уявити, що хворий і психологічно втомлений прогресуючою глухотою Бетховен чув цей твір, написаний невдовзі після Гайлігенштадського заповіту, саме таким. Проте звукова досконалість

<sup>1</sup> П'ята симфонія Бетховена у виконанні А. Нікіша: <https://www.youtube.com/watch?v=VcW3ZSbYPA>

та заражаюча енергія медіумтексту Караяна спонукає сприймати таку інтерпретаційну версію як еталонну<sup>1</sup>.

На особливу увагу заслуговує виконання П'ятої симфонії Бетховена Вільгельмом Фуртвенглером з тим же Берлінським симфонічним у 1954 році. Концепція Фуртвенглера вражаюче монументальна і трагічна. Слухаючи це виконання, здається, що ти є свідком подій апокаліптичного масштабу. Достатньо вільне трактування темпу, дещо заповільнене на початку першої частини симфонії з виділенням на *fff* мотиву долі сприймається як вторгнення в особистий простір героя неблаганного фатуму. У підході до кульмінаційних зон темп прискорюється, а опісля, (неначе зупинка серця!) раптово застигає в темпових і динамічних заціпеніннях. Попри це оркестр звучить дуже масштабно. Створюється ефект моторошних психологічних розломів. У цьому медіумтексті Фуртвенглер більше ніж співавтор композитора, він неначе режисер вибудовує драму особистого і суспільного характеру, яка, враховуючи здійснення запису у 1954 році, асоціюється з великою трагедією Другої світової війни, тектонічними розломами в політиці і особистій долі диригента поствоєнного часу. Трагізм пронизує усі частини твору, навіть переможний фінал. Цей медіумтекст безумовно суголосний часу його створення<sup>2</sup>.

Цей ефект чудово ілюструють слова сучасного італійського філософа Джорджо Агамбена: «Назватись сучасним може лише той, хто не дає часу осліпити себе...кому вдається помітити його внутрішню темряву <...> адже сучасник — той, хто сприймає морок свого часу як щось, що безпосередньо до нього відноситься <...> ой, хто безпосереднім поглядом сприймає світіння темряви, що йде від свого часу» [Агамбен, 2012, с. 51].

У 1974 році запис П'ятої симфонії Бетховена з Віденським симфонічним здійснює Карлос Клайбер, диригент, чия постать огорнута таємницями і духом містицизму. Згідно опитувань, проведених у 2011 році Музичним журналом BBC, Карлос Клайбер був визнаний найкращим диригентом світу. Помер він у 2004 році, а сучасна його творчості критика часто називала диригента справжнім медіумом.

Отож — медіумтекст П'ятої симфонії Бетховена-Клайбера. Вражає те, як у відомому творі можна знайти стільки нового і незвичного. Інтерпретаційна концепція цього медіумтексту нанизана на психологічний стрижень пошуків її ліричним героєм власної екзистенції. Незвично швидкий темп вже з перших тактів асоціюється з тривожним прискоренням серцебиттям. Диригент явно розмежовує дві образні сфери, які розкриваються то у зіткненні, то в об'єктивному співіснуванні. Це — незмінно холодний фатум (струнні *tutti*, або *tutti* всього оркестру) і трепетний, палкий світ ліричного героя (солюючи репліки дерев'яних духових, зокрема гобоя). Звертає на себе увагу деталізоване мікронуансування у звуковій палітрі, персоніфікація голосів партитури твору. Герой Клайбера не бореться з долею, він намагається вижити незважаючи ні на що, подолати життєві виклики і не втратити себе. Вражає психологічна правдивість реалізованої звукової концепції твору. Замість такого звичного для інтерпретацій бетховенських симфонічних полотен «бронзово-лакованого» героїзму — відкрита рана зболеної душі. Здається сам автор щойно відбув сеанс психоаналізу. У зв'язку з медіумтекстом П'ятої симфонії Бетховена-Клайбера згадуються слова Жака

---

<sup>1</sup> П'ята симфонія Бетховена у виконанні Г. Караяна: <https://www.youtube.com/watch?v=vTbqDzi-xwk>

<sup>2</sup> Версія В. Фуртвенглера П'ятої симфонії Бетховена: <https://www.youtube.com/watch?v=s6JDDBg5Ix8>



Лакана: «Завжди краще пробити в мисленні нову діру, аніж слугувати затичкою для тієї, що вже існує» [Бадью, Рудінеско, 2020, с. 99]<sup>1</sup>.

На противагу абсолютно новаторському медіумтексту П'ятої симфонії Бетховена-Клайбера, медіумтекст цього твору співавторства Герберта Бломбстеда, реалізований у 1999 році за участі симфонічного оркестру Гевандхауз (Ляйпциг) можна було б назвати «макетом» загального медіатексту цього твору. Це технічно досконале, високопрофесійне виконання, в основі якого лежить аполонічний архетип розуміння бетховенського симфонізму як пізньокласичного і монументального. Запис здійснено у церкві Святого Ніколая у Ляйпцигу і така «інтер'єрна» презентація апелює до історично поінформованого виконавства, що поціновує історичну достовірність понад індивідуалізоване трактування. У зв'язку з медіумтекстом П'ятої симфонії Бетховена-Бломбстеда можна сказати, що його суголосність основним інтонаційним ідеям медіатексту цього твору у ХХ столітті має, у певному сенсі (зважаючи на час виконання) резюмуючий сенс для попередньої епохи<sup>2</sup>. Доводиться погодитись, перефразовуючи відомий вислів — «з завершенням ХХ століття, завершився час великих диригентів» — завершився час великих індивідуальностей.

Що ж до сучасного періоду, то П'ята симфонія Бетховена належить до найбільш репертуарних творів українських симфонічних оркестрів. Воєнний час, у якому живемо, співзвучний героїчній лінії бетховенського образного світу. Нашу увагу привернула онлайн трансляція концерту Національного симфонічного оркестру України під орудою Володимира Сіренка, який відбувся 14 червня 2023 у Національній філармонії України. Виконувалась П'ята симфонія (до мінор) Людвіга ван Бетховена.

Медіумтекст Володимира Сіренка розгортає перед нами П'яту симфонію як романтично-героїчне звукове полотно. Найбільш лаконічно його наскрізну ідею можна сформулювати як «per aspera ad astra» (через терни до зірок). Після виконання першої та другої частин пролунала тривога і музиканти разом з публікою поспішили в укриття. А вже по завершенню тривоги виконувались третя і четверта частини. Це підсилило загальну драматургію розгортання медіумтексту П'ятої симфонії Бетховена-Сіренка. Перша і друга частини симфонії у трактуванні диригента сприймаються як сфера боротьби героя з ворожим фатумом та певним заспокоєнням у другій частині, а третя і четверта — як шлях до перемоги<sup>3</sup>.

Як бачимо, індивідуальні медіумтексти одного музичного твору виконують подвійну роль. З одного боку, вони є носіями принципово нової інформації про музичний твір, яка вноситься в інформаційну матрицю медіатексту твору, розширює і оновлює її. З іншого, медіумтексти постійно черпають з медіатексту інформацію про музичний твір та його виразові ресурси.

Цей взаємообмін є постійним і, можливо, зараз саме в ці хвилини на планеті Земля творяться нові медіумтексти П'ятої симфонії Бетховена і грандіозна секвоя (за Л. Стоковським) продовжує своє розростання.

**Висновки і перспективи дослідження.** Підсумовуючи викладені міркування, слід зосередити увагу на наступних позиціях:

Музичне мистецтво є невід'ємною складовою сучасного медіадискурсу.

<sup>1</sup> Виконання К. Клайбером П'ятої симфонії Бетховена можна прослухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=WFifaY\\_eZU0](https://www.youtube.com/watch?v=WFifaY_eZU0)

<sup>2</sup> П'ята симфонія Бетховена у виконанні Г. Бломбстеда: <https://www.youtube.com/watch?v=yraRgnJVoyc>

<sup>3</sup> П'ята симфонія Бетховена у виконанні В. Сіренка: <https://www.youtube.com/watch?v=k9MkpuQnCP4>

Усебічне осмислення музичних феноменів (стиль, жанр, музичний твір тощо) неможливе без врахування їх медійної онтології.

Аналітичні здобутки сучасного медіадискурсу адекватно збагачують поняттєво-термінологічний корпус музичної науки.

Результатами проведеного дослідження є дефініції понять медіатексту та медіумтексту музичного твору.

Медіатекст музичного твору — це універсальна інформаційна матриця (колективне свідоме) художнього світу музичного твору, яка акумулює здійснені в інтерпретаціях особистісні сенси та здатна як до інформаційного «вбирання» персональних медіумтекстів та розширення за їх рахунок, так і до продуктивної трансляції свого смислового потенціалу.

Медіумтекст музичного твору — це завжди персональна (чи, за умови колективної творчості, персоналізована) версія тексту музичного твору, що існує в конкретних медійних структурах та обставинах. Медіумтекст музичного твору завжди унікальний, незалежно від того, якою мірою акумулює він колективну суб'єктивність медіатексту цього твору, є першопрочитанням чи реалізується за принципом пошуку контрсенсу.

Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшої розбудови музичного медіадискурсу та осмислення музичних феноменів з врахуванням їх сучасної ноуменальної медіаспецифіки.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агамбен Дж. Что современно? Пер.с. итал. Київ: Дух і літера, 2012. 78 с.
2. Адо П. Філософія як спосіб життя. Пер. з франц. О. Йосипенко. Київ: Новий Акрополь. 2020. 312 с.
3. Бадью А., Рудінеско Е. Жак Лакан: сучасність минулого. Діалог. Пер з франц. П. Швед. Київ: КомуБук, 2020. 116 с.
4. Маффесолі М. Час племен. Занепад індивідуалізму у постмодерному суспільстві. Пер. з франц. В. Плющ. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2018, 262 с.
5. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ. 2012. 272 с.
6. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи. 2003, 326 с.
7. Lebrecht N. The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, USA: Citadel, 2001. 416 p.

#### REFERENCES

1. Agamben, G. (2012). *Chto sovremenno?* [What's modern] Kyiv: Dukh i literatura. 78 p. [in Russian].
2. Ado, P. (2020). *Filosofiiia yak sposib zhyttia* [Philosophy as a way of living]. Kyiv: Novyi Akropol. 312 p. [in Ukrainian].
3. Badiou, A., Rudinesco E. (2020). *Zhak Lakan: suchasnist mynuloho. Dialoh* [Jacques Lacan: the modernity of the past. Dialogue]. Kyiv: Komubuk. 116 p. [in Ukrainian].
4. Maffesoli, M. (2018). *Chas plemen. Zaneпад indyvidualizmu u postmodernomu suspilstvi* [Time of the tribes. Decline of individualism in postmodern society]. Kyiv: Vydavnychiy dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”. 262 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2012). *Lektsyyu po muzykalnoj interpretatsyy* [Lectures on musical inter-

pretation]. Kyiv. 272 p. [in Ukrainian].

6. Foucault, M. (2003) *Arkheolohiia znannia [Archeology of knowledge]*. Kyiv: Osnovy. 326 p. [in Ukrainian].

7. Lebrecht, N. (2001). *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York, USA: Citadel. 416 p. [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](mailto:olya.katrych@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294684>

### THE MEDIA TEXT OF A MUSICAL WORK AND ITS MEDIUM TEXTS

**Relevance of the study** is due to the modern expectations of music science regarding the adequate reflection in its conceptual and terminological apparatus of the media reality of musical phenomena of the modern era. The key in this sense is the phenomenon of a musical work in the aspect of understanding its ontology as a media text. The phenomenon of the media text of a musical work is considered in the genetic interconnection with its medium texts. **Theoretical base.** The analytical basis of the reasoning presented in the scientific research is the work of the Ukrainian scientist-musicologist, the founder of the Ukrainian school of musical interpretation, Viktor Moskalenko. The achievements of the modern philosophical and sociological discourse, in particular, individual provisions of the works of Michel Foucault, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Jorjio Agamben, etc., own scientific positions and materials of musical-empirical experience structured on the basis of musical-performance practice of outstanding musicians became the essential basis of theoretical generalizations. - interpreters of the beginning of the 20th century 21st century The complex scientific **methodology** applied in scientific research, which combines the methods of empirical observations of the compositional and performance practice of musical activity, discourse analysis, comparative studies and musicological theoretical generalizations, deepens the understanding of the mechanisms of musical creativity in the plane of the media ontology of a musical work, which allows achieving **the main objectives** of substantiating the semantic content and concretizing analytical resource of concepts of media text and medium text of a musical work. **The scientific novelty** of the presented considerations is determined by the introduction into scientific circulation and the definitional specification of the concepts of media text and medium text of a musical work. The conclusion summarizes the **results** of the research, points out the **perspective** of the musicological examination of musical phenomena in the aspect of their media ontology, and substantiates the concepts of media text and the medium text of a musical work. The conducted research opens **perspectives** for the further development of musical media discourse and understanding of musical phenomena taking into account their modern noumenal media specificity.

**Keywords:** musical work, media text of a musical work, medium text of a musical work, musical creativity.

УДК 780.647.2.087.1:78.071.1[Цепколенко](477)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294687>

**ЄРГІЄВ І. Д.**

**Єргієв Іван Дмитрович** — народний артист України, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-2010>

[yerkiyev.akk@gmail.com](mailto:yerkiyev.akk@gmail.com)

© Єргієв І. Д., 2023

## **НОВА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ («ТОЙ, ЩО ВИХОДИТЬ З КОЛА» КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО)**

Розкрито інтерпретаційні можливості нової української музики на прикладі творчості відомої композиторки сучасності Кармелли Цепколенко — яскравої представниці та продовжувачки традицій одеської композиторської школи. В центрі дослідження — її твір «Той, що виходить з кола» для баяна соло (1994), замовлений автором статті та виконаний як світова прем'єра у грудні того ж року в Одесі в рамках реалізації довгострокового мистецького проєкту «Український модерн-баян як феномен світового мистецтва».

Аналіз композиції доводить, що світ нової української музики відкриває безліч можливостей для пошуку нових смислів в інтерпретаціях творів пост- і метамодерну. Художній зміст аналізованого опусу, написаного у стилістиці «нової складності» з ознаками «відкритості тексту», завдяки виконавській майстерності постійно змінюється і породжує нові сенси в умовах сучасної комунікації. Виявлено жанрово-стильові, образно-змістовні особливості твору в композиторській, виконавсько-музикознавчій та відеооператорській проєкціях. Розглянуто можливості технічної (електронної) візуальної інтерпретації у пролонгації життя музичного твору в інших медійних іпостасях, враховуючи специфічні ресурси сучасного мультимедійного інформаційного простору, швидкість донесення інформації, дієвість та ефективність популяризації мистецьких та культурних артефактів, посилення їхнього впливу на свідомість та духовність людини сьогодення. Головну роль в цьому процесі відіграє людина-митець, яка творить та інтерпретує в умовах викликів глобального сучасного світу з його конфліктністю, поляризацією та відчуттям фаталізму.

**Ключові слова:** нова музика, творчість Кармелли Цепколенко, медіапростір, мультимедійність, модерн-баян, відеооператорська інтерпретація, виконавець-артист.

**Вступ.** Під час панування метамодерну в культурі людина мистецтва — «людина, що бунтує» (за теоретико-філософськими поглядами Альбера Камю), приречена на *творчість*<sup>1</sup>. Музикант, як людина-творець, знаходиться у постійному пошуку нових звуко-часопросторових (хронотопічних) форм для артефактів музичного мистецтва.

---

<sup>1</sup> За словами А. Камю: «Творчість — найбільш ефективна школа терпіння та ясності. Вона є приголомшливим свідомством *єдиної гідності* людини: завзятого бунту проти своєї долі...» (курсив мій. — І. С.) [Камю, 1990, с. 87].

У світовому часовимірі цей пошук значною мірою детермінований надзвичайними катаклізмами глобального масштабу, що змінюють сталі погляди на світоустрій революційними зсувами у сфері комунікації, інформаційних технологій, що, звісно, призводить до трансформації психіки, основних функцій людської свідомості — сприйняття та мислення, а також і психологічної установки, яка в умовах війни в Україні, коли життя в будь-яку мить може перерватися, є екзистенційною потребою боротьби з фатальністю за допомогою тієї ж творчості. Саме в такому глобальному вимірі й слід сьогодні вивчати феномен людської професійної діяльності — музичний твір.

**Аналіз останніх публікацій.** У сучасній українській музикології сформульоване таким чином дослідницьке завдання раніше не ставилося. Тому корисними й найбільш дотичними до проблематики статті виявилися деякі вітчизняні музикознавчі роботи, як наприклад, монографія Юлії Ніколаєвської «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть» [Ніколаєвська, 2020] та фундаментальна праця Богдана Сюти «Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності» [Сюта, 2006]. Запропонована у статті теоретична позиція базується на окремих положеннях концепції музичної інтерпретації Віктора Москаленка [Москаленко, 1994].

Як музикознавча універсалія «музичний твір» завжди був, є й буде у фокусі уваги музикознавців. Серед існуючих в українській музикології дефініцій музичного твору спираємося на визначення Віктора Москаленка: «**Музичний твір** — це самостійна *інтонаційна концепція*, що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої проявляється в діалектичній спряженості *рухливо-інваріантної основи* і потенційної нескінченності особистісно-відокремлених або колективно-осуспільнених її *інтерпретацій*» (курсив — І. Є.) [Москаленко, 1994, с. 22]. Стає зрозумілим, що виконавська інтерпретація є обов'язковою і невід'ємною складовою поняття «музичний твір». Тому, відповідно, і роль виконавця-артиста («Номо Interpretatus», за теорією Юлії Ніколаєвської) в бутті музичного твору, в його усвідомленому сприйнятті глядачем-слухачем є значною, а подекуди надзначною й вирішальною. Саме сучасний мультимедійний контент забезпечує цю фантастичну нескінченність *інтерпретацій* у різних, так би мовити, іпостасях-«обличчях» у всіх її різновидах, включаючи: виконавсько-музикознавчу [Єргієв, 2022], відеооператорську, медійну (тобто ту, що слугує для передачі конкретному споживачеві інформаційного музичного повідомлення в тому чи іншому вигляді: текст, музика, зображення). Їх виявлення та виокремлення в процесі аналізу твору для баяна соло Кармелли Цепколенко «Той, що виходить з кола» становить **новизну й актуальність** запропонованої наукової розвідки.

**Мета статті** — виявити можливості різновидів інтерпретації нової музики та властивості відеооператорської реалізації твору Кармелли Цепколенко для баяна «Той, що виходить з кола» як музичного артефакту сучасного медіапростору.

**Результати дослідження.** Текстологічний аналіз композиції Кармелли Цепколенко «Той, що виходить з кола» змушує, перш за все, уважно придивитись до самої назви твору. Як відомо, саме слово «коло» є певним сакральним знаком-символом, що уособлює потужну енергію, силу єдності, цілісності, певної замкнутості.

Невипадково в культурах багатьох народів символ кола існує в артефактах літератури, живопису, інструментальної музики, хореографії. Але оскільки англійською назва твору звучить як «Far from the crowd» (що в буквальному перекладі озна-

чає «Далеко від натовпу»), то стає очевидним, що під колом авторка розуміє (*in mente*, лат. «в задумі») замкнуте коло буденності, рутинності, повсякденності.

Іншими словами, маємо справу з програмністю, «зчитаною», так би мовити, з особистості виконавця-митця — замовника цього твору. Справді, «Той, що виходить з кола» позначений певним збігом естетичних установок композиторки та виконавця, з їх яскраво вираженим прагненням до творчого винаходу, відкриття, розкриття змісту *нової духовності* як реалізації власного творчого кредо: «Про вічне — новою музичною мовою!». Можна сказати, що певною мірою твір написаний в жанрі «музичного портрету» баяніста-авангардиста з його амбітними ідеями.

Головна стимулююча *ідея* твору — «спроба особистості “вирватися з кола” стереотипів сприйняття життя, мистецтва, усвідомлення буття, розширити рамки останнього до космічного <...>» [Єргієв, 2008, с. 60], як його філософська предтеча, як концептуальний підхід авторки до композиції дивним чином резонували із професійними устремліннями виконавця-артиста: вивести сонорний образ музичного інструмента (баяна) з кола стереотипних культурно-масових вузько фольклорних уявлень про нього, підняти його до духовних височин, що в свою чергу стало основою виконавської інтерпретаційної концепції. Це підтверджує ставлення самої авторки до філософії в музиці. Відповідаючи на запитання Анни Луніної щодо наявності особистої, суб'єктивної філософії, композиторка зазначила, що «філософія в музиці звичайно ж є, і вона виражається в *концепції* творів, а концепції реалізуються в *сценарії*, який, в свою чергу, пов'язаний <...> з музичним нутром виконавця, для якого пишеться той чи інший твір <...>» (курсив мій. — *І. Є.*) [Луніна, 2015, с. 240]. В той же час спеціалізації «композитор» та «виконавець», їх певні життєві кредо неминуче впливають на певні аспекти втілення головної ідеї; не виключається також і можливе її переосмислення з часом.

Кармелла Цепколенко — представниця другої «авангардної» хвилі в українській музиці, одна із адептів постмодерного композиторського мистецтва. Її творче кредо — абсолютна відкритість для будь-яких експериментів, новацій, нетрадиційних жанрових пошуків. На переконання композиторки, на відміну від 1960-х років, на «новому витку» музика структурується на таких стовпах, як «структуралізм, концептуалізм та мінімалізм — все разом» [Луніна, 2015, с. 235].

Розквіт композиторської творчості Кармелли Цепколенко збігся із часом, коли «експлікації попередніх стильових епох поруч із найновішими досягненнями комп'ютерної музики й мультимедійними експериментами були беззастережно прийняті в лоно постмодерних музичних реалій і фактично стали базисом для постмодерної парадигми європейської музики» [Сюта, 2006, с. 147]. Отримавши у Дармштадті (Німеччина) досвід у написанні новітніх композицій, вона «наблизилась до напрямків європейської Нової музики, вживаючи вільні моделі й постмодерну стилістику» [Сучасні композитори України, 2002, с. 58].

Як зазначає сама композиторка, «творчість — це *самовираження* особистості композитора» (курсив — *І. Є.*) [Луніна, 2015, с. 246]. К. Цепколенко прагне до «створення нових форм для існування нової звукової матерії» [Сучасні композитори України, 2002, с. 58]. Цей процес відзначений естетичними принципами так званої «*нової складності*», в якому «вона поряд з конструюванням форми власних творів виходить за межі індивідуальних можливостей та традиційного сприйняття музики й відтворює нові супер-гігантські простори (фестивалі), існуючі як єдине синтетичне дійство музики, театру, перформансу та візуального мистецтва» [там само]. Як вважає сама композиторка, «в XX та XXI століттях значно розширилося емоційне поле.

Зараз в музиці дуже урізноманітнився спектр градацій драматичної та трагічної емоційної аури» [Луніна, 2015, с. 246]. Саме таким композиторці вбачається світ сучасної музики.

У такій драматичній та трагічній «аурі», вже під час війни, 22 червня 2023 року пройшов Концерт-прелюдія XXVIII Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики», який отримав символічну назву MEMORIUM, з присвятою талановитим українським композиторам, які, на жаль, відійшли в інший світ. Серед них Мирослав Скорик, Богдана Фільц, Юрій Шевченко, Ганна Гаврилець, Олег Польовий, Володимир Птушкін, Олександр Козаренко.

26–27 серпня цього року відбувся XXVIII фестиваль, на якому було представлено твори сучасних українських композиторів (в тому числі й світові прем'єри): Олександра Козаренка, Людмили Самодаєвої, Кармелли Цепколенко, які виконувалися переважно молодими українськими музикантами. Місія фестивалю нової музики в Одесі, за визначенням його фундаторки Кармелли Цепколенко — популяризація нового українського мистецтва та сприяння розвитку української культури в цілому, що набуло під час війни ще більшої актуальності.

Композиторський стиль Кармелли Цепколенко наслідує, зокрема, композиторські технологічні та естетичні принципи представників нововіденської композиторської школи (тепер вже класичної): Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Антона Веберна, а також композиторів «другої хвилі» світового авангарду 1950-х років: Лучано Беріо, Джона Кейджа, Яніса Ксенакіса, Карлхайнца Штокхаузена та ін. Стиль її авторського письма вирізняють експресивність, містичність, наявність рис медитативності, «природна виразність, драматургічність, лінійні (подекуди розширені до акордів та нашарувань) і діалогічні фактури» [Сучасні композитори України, 2002, с. 58], а також використання нових форм — перформансів та створення нових «фестивальних жанрів» («Соло-соліссімо», «Дуель-дует», «Ігри в карти» та ін.).

У проаналізованому творі композиторки «Той, що виходить з кола» є всі ознаки музики «нової складності». При безпосередньому вивченні нотного тексту вони відразу зчитуються з абрисів рукописної авторської нотної графіки, яка, в свою чергу, певною мірою теж відбиває стиль письма композиторки. Серед них:

- а) *атональність*<sup>1</sup> (тобто відсутність тональності як такої);
- б) *мікроінтонаційність*<sup>2</sup> — твір розпочинають два звуки низхідної малої терції, які стають ніби «ембріоном» (лейтінтонацією), своєрідною *ентелехією* всього твору, яку лише умовно можна вважати *quasi* «тональним» центром;
- в) *лінійне формотворення* на мікроінтонаційному рівні;
- г) відсутність *метру* (тактових рис), розмірів — «живий» ритм музичної матерії;
- д) елементи сучасної нотної графіки, що позначають зокрема й нову баянну сонористику, як наприклад: *гра «повітряним струмом» (glissando by air)*, *ефекти percussions, кластерні glissando*, ін.

е) *алеаторика*, що надає численні можливості для *імпровізації* — індивідуальної інтерпретації.

Як відмічає сама Кармелла Цепколенко, у її композиторській творчості «задіяно декілька різних технологій» [Луніна, 2015, с. 239]. Зокрема, це — сонористика,

<sup>1</sup> У 1980–х роках К. Цепколенко «у стилістиці своїх творів підійшла до вільної атональності» [Сучасні композитори України, 2002, с. 58].

<sup>2</sup> Як вказує сама композиторка, «ми все ж таки ніколи не відмовлялися і не відмовляємось від мелодичного модуля — інтонаційних *мікронів* (курсив мій. — І. С.)» [Луніна, 2015, с. 236].

пуантилізм, алеаторика. Але все ж таки «найбільш важливе в процесі створення музики — сюжет, форма, сценарій» [там само]. На останній сторінці нотного тексту є навіть малюнок авторки: стражденне мученицьке «обличчя» людини, що виходить з кола — своєрідна візуалізація головної ідеї твору.

Водночас у цьому певною мірою авангардному творі явно проглядають не втрачені інтонаційно-семантичні та подекуди символічні зв'язки з класичною спадщиною: інтонаційні натяки на музику середньовіччя («Dies Irae»); монодійні сигнали-символи, що створюють певну алузію із композиторським стилем Дмитра Шостаковича; розробковий характер умовної експозиції, елементи симфонічного розвитку, ідейність та змістовність як показники класичної музичної традиції, що органічно поєднані з абстракціонізмом. Все це вказує на інтертекстуальність, яка, за словами Б. Сюті, «нині є неодмінною частиною культурного дискурсу постмодернізму, мистецький твір якого “всотує” в себе елементи всього нагромадженого досвіду» [Сюта, 2006, с. 156]. До того ж він додає, що «прочитувати» його можна «в найзручніший для себе спосіб» і співвідносити його «з будь-якими іншими текстами» [там само]. Розглядаючи принципи формотворення та певні алузії в деяких творах Кармелли Цепколенко, зокрема її «Дуель-Дует №1» для труби та туби, а також і «Дуель-дует № 6» для двох альтів, дослідник вважає, що ми «маємо справу тут із так званою автоінтертекстуальністю» [там само]. Таким чином виявляється, що музика у стилістиці «нової складності» не є «аномалією», яка нібито раптово з'являється на порожньому місці, і консерваторами-«традиціоналістами» (за Ц. Когоутеком) сприймається як правило «в штики», а навпаки — є результатом еволюційного розвитку музичної думки, стилів, жанрів, форм.

Переходячи до аналізу виконавської аудіо-інтерпретації, треба зазначити, що цей баянний твір став першим у творчій скарбничці авторки, але виявився не першим опусом в стилістиці нової музики в репертуарі автора цієї статті<sup>1</sup>. Цікава історія спіткала сам аудіо-запис музичного твору. Процес звукозапису дійсно вийшов за коло можливостей як одного з найкращих звукорежисерів України Аркадія Віхарєва, так і самого виконавця. Запис був здійснений в Одеському національному театрі опери та балету в ніч на Різдво з шостого на сьоме січня 1995 року. Лютувала неймовірна буря, через що прийшлося робити велику кількість дублів до пів третьої ночі. Втім, на художній цілісності та процесуальності втілення виконавської концепції це аж ніяк не позначилося завдяки професійній майстерності звукорежисера.

При прослуховуванні компакт-диску<sup>2</sup> чуємо нові сонористичні засоби виразності (як композиторські, так і виконавські), які до того ще не використовувалися в українській баянній практиці. Інтерпретація як реалізація концепції виконавця будується на процесуальній смисловій модифікації основної лейтінтонації («мікрона») — низхідної малої терції: від її початкового слабкого, кволого характеру звучання до

---

<sup>1</sup> У 1994 році в «творчому портфелі» автора статті були твори Оле Шмідта (Данія), Курта Шваєна (Німеччина), Богдана Прєча (Польща), інших сучасних авторів. До такого накопичення репертуару стимулювала активна участь у міжнародних конкурсах, де ці твори значилися серед обов'язкових. Виконання саме такої програми для композиторки змінило її уявлення щодо звукообразу та потенційних можливостей «амплуа» баяна, змусило відмовитися від власного категоричного висловлювання: «Для баяна не писатиму ніколи!»

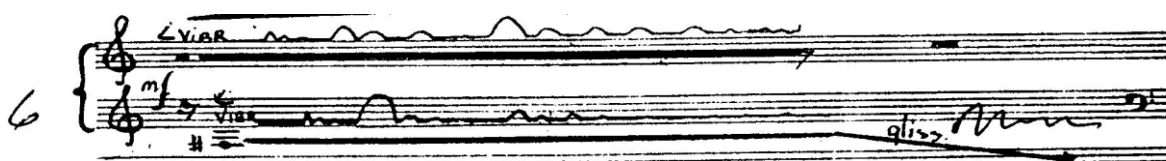
<sup>2</sup> «Одвертості таїни». Мультимедійна база даних українських композиторок: композитори, твори, виконавці. Компакт-диск: «Той, що виходить з кола» для баяна. Виконує Іван Єргієв, баян (Україна). URL: <https://www.anm.odessa.ua> (дата звернення 28.11.2023).



гармонічного злиття та сильного вольового прориву в інший вимір в кінці композиції разом з поступовим наростанням бурхливого дисонуючого протесту завдяки використанню новітніх колористичних сонорних винаходів. Підставою для цих виконавських рішень слугують зокрема й так звані інференції як «класи когнітивних операцій, в ході яких <...> виконавцям, позбавленим безпосереднього доступу до процесів породження музичних текстів у свідомості композитора (часто — виконавця, що виступає як співавтор твору), доводиться “домислювати” й “докомпоновувати” за нього» [Сюта, 2006, с. 63]. Як приклади наведемо: нетемпероване *glissando* у партії лівої руки у поєднанні (в редакції автора статті) з баянним *frullato* (приклад 1) та *Solo percussions* лівою рукою без цілеспрямованого ведення міху як нове тлумачення біфункціональності лівої руки виконавця (приклад 2):

Приклад 1

Кармелла Цепколенко. «Far from the crowd»



Приклад 2

Кармелла Цепколенко. «Far from the crowd»



Виконавець-баяніст має оперувати лівою рукою як ударник-перкусіоніст, а міх баяна при цьому рухається завдяки силі свого тяжіння. Таким чином, автором статті було винайдено новий прийом (засіб виконавсько-художньої виразності) — *повна перкусія лівою рукою*. Вся ця специфічна сонорика на кшталт нових *quasi* «електронних звучань» використана виконавцем як певне втілення його ж інференцій. Це робить нову баянну музику оригінальною, особливою, специфічною, непридатною для перекладень на інші інструменти, зокрема фортепіано. Завдяки своїм виразовим можливостям вона відкриває слухачам глибинну іманентну сутність баяна як академічного музичного інструмента— духовного знаряддя виконавця-особистості. Яскраве виконання цього новаторського твору автором статті навело відому журналістку Уту Кільтер та відеооператора Віктора Маляренка на думку про створення першого в Україні баянного відеокліпу — «**Баян в авангарді**»<sup>1</sup>.

Візуальне споглядання та вивчення кліпу-артефакту Віктора Маляренка демонструє його особисте відношення до розвитку ідеї кола та його обертань: окуляри, крізь які проглядає або буттєва реальність, або щось ілюзорне, ірреальне; баянні кнопки та баянний міх, який, рухаючись, «дихає»; «зелена» лінія у формі осцилог-

<sup>1</sup> Єргієв І. Д. Український модерн-баян Івана Єргієва. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CnVz7WfhjdW> (дата звернення 28.11.2023).

рами, що проходить крізь весь відеокліп, ніби відбиваючи «пульс життя», який у версії оператора в кінці зупиняється. Тобто головний образ твору — бунтар, який, відстоюючи свої творчі принципи буття (справедливість, розум, істину) та вибудовуючи духовну трансценденцію, виривається з кола, втрачає неймовірні життєві сили та гине.

Іншим проявом впливу авторської творчої синергії є картина народного художника України Юлія Гальперіна «Авангардист» (1996) (Мал. 1).

Мал. 1

Ю. Гальперін. Авангардист



Тут ми теж візуально споглядаємо символи кола у вигляді земної кулі та сяючої аури Світу. Художник ніби вгадав кредо музиканта-максималіста, яке ним було сформульоване в 15-річному віці: «Мрію обійняти баяном усю земну кулю!». З дозволу Юлія Гальперіна ця картина була розміщена автором статті на обкладинці монографії «Український модерн-баян — феномен світового мистецтва» [5].

**Висновки та перспективи дослідження.** Аналіз композиції «Той, що виходить з кола» («Far from the Crowd») Кармелли Цепколенко доводить, що нова музика доби метамодерну — це безмежний світ, що відкриває безліч можливостей для винаходів виконавцями-творцями нових смислів в інтерпретаціях, що звучать у сучасному часопросторі.

Апелюючи до понять «відкритість», «розімкненість тексту», «деконструкція», «концептуалізм», різновидів інтерпретацій (аудіальна, візуальна), інференцій, інте-

нцій виконавського постнеокласичного мистецтва [Єргієв, 2016], сьогодні, під час війни, людина-творець веде інтенсивний пошук рятівного екзистенційного виходу із апокаліптичного кола оточуючого світу на межі своїх можливостей. У цьому контексті виникає переконання, що ідея твору «Той, що виходить з кола» набуває ще більшої актуальності. Вона співпадає з головною творчою інтенцією автора статті: виконавець-митець — це особистість, яка живе й дихає творчістю, демонструє володіння артистичною психотехнікою сценічного перетворення-перевтілення і намагається прорвати коло ретроградних консервативних обмежень, відновлюючи вертикаль духовної трансцендентності, порушену людством. В глобальному вимірі це спроба вижити в умовах антиморального духовного паноптикуму, в індивідуальному — знайти вихід із замкнутого абсурдного кола буття завдяки мистецькій творчості.

Отже, символізм проаналізованого твору, як і можливо твори інших талановитих українських авторів нової музики, розкриває свою потенційну багатозначність в оновленому бутті музики через особистісну риторику артиста. Завдяки їй складаються умови для нових медійних рішень-презентацій, нових форм подачі музичних творів, зокрема й відеооператорської інтерпретації. Остання, за рахунок використання різноманітних візуальних технік, посилює естетично-катартичний вплив на аудиторію.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Єргієв І. Д. Акордеонна творчість композиторки Кармелли Цепколенко. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 26 : Музичне виконавство. Кн. 9. С. 173–184.
2. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 450 с.
3. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). «Музичне мистецтво і культура». Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2022. Том 1 (№35). С. 94–105.
4. Єргієв І. Д. Український модерн-баян Івана Єргієва. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CnVz7WfhjdW> (дата звернення 28.11.2023).
5. Єргієв І. Д. Український модерн-баян — феномен світового мистецтва : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2008. 168 с.
6. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. Москва : Политиздат, 1990. 415 с.
7. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
8. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
9. «Одвертості таїни». Мультимедійна база даних українських композиторок: композитори, твори, виконавці. Компакт-диск: «Той, що виходить з кола» для баяна. Виконує Іван Єргієв, баян (Україна). URL: <https://www.anm.odessa.ua> (дата звернення 28.11.2023).
10. Сучасні композитори України. Довідник сучасних композиторів України. Одеса: Асоціація нової музики, 2002. Вип. 1. 111 с.
11. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

## REFERENCES

1. Iergiiev, I. D. (2003). Akkordeonna tvorchist kompositorky Karmelly Tsepkoenko [Accordion creativity of the composer Karmella Tsepkoenko]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 26. Kiev, pp. 173–184 [in Ukrainian].
2. Iergiiev, I. D. (2016). *Artystychnyy universum muzykanta-instrumentalista kintsya XX — pochatku XXI stolittya* [The artistic universe of the musician-instrumentalist of the late 20th — early 21st centuries]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 450 p. [in Ukrainian].
3. Iergiiev, I. D. (2022). Vykonavsko-muzykoznavcha interpretatsiya yak khudozhniy fenomen suchasnoyi hermenevtyky (narys na osnovi analizu vlasnoho artystychno-muzykoznavchoho dosvidu) [Performance-musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics (an essay based on the analysis of one's own artistic-musicological experience)]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoyi* [Musical art and culture]. Scientific Bulletin of ONMA named after A. V. Nezhdanova]. Volume 1 (№ 35). pp. 94–105. [in Ukrainian].
4. Iergiiev, I. D. Ukrayinskyi modern-bayan Ivana Iergiieva [Ukrainian modern-bayan of Ivan Iergiiev]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CnVz7Wfhjdw> (accessed: 28.11.2023).
5. Iergiiev, I. D. (2008). *Ukrayins'kyi modern-bayan — fenomen svitovoho mystetstva : monohrafiya* [Ukrainian modern-bayan — a phenomenon of world art : monograph]. Odesa : Printing house, 168 p. [in Ukrainian].
6. Kamiu, A. (1990). *Buntuyushchiy chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo: Per. s fr.* [Rebellious man. Filosofiya. Politika. Iskusstvo: Trans. from French]. Moscow : Politizdat, 415 p. [in Russian].
7. Nikolayevska, Y. V. (2020). *Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX–pochatku XXI stolit: monohrafiya* [Homo interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries : monograph]. Kharkiv: Fact. 576 p.
8. Moskalenko, V. G. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii (k probleme analiza)* [Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis)]. Kyiv: State Conservatory named after. P. I. Tchaikovsky, 157 p. [in Russian].
9. «Odvertosti tayiny». Multymediyna baza danykh ukrayinskykh kompozytorok: kompozytory, tvory, vykonavtsi. CD: 35. «Toy, shcho vykhodyt' z kola» dlya bayana: Vykonuye Ivan Yerhiyev, bayan (Ukrayina) [«Candours of mystery». Multimedia Database of Ukrainian Woman Composers. CD: 35. “Far from the Crowd” for accordion: Performed Ivan Yergiyev, accordion (Ukraine)]. URL: <https://www.anm.odessa.ua> (accessed: 28.11.2023).
10. Suchasni kompozytory Ukrayiny (2002): Dovidnyk suchasnykh kompozytoriv Ukrayiny [Directory of modern composers of Ukraine]. Issue 1. Odesa : New Music Association, 111 p.
11. Suta, B. (2006). *Muzychna tvorchist 1970–1990 rokiv: parametry khudozhnoyi tsilisnosti* [Musical creativity of the 1970s–1990s: parameters of artistic integrity]. Kyiv: Gramota, 256 p.

**IVAN YERGIIEV**

**Iergiiev Ivan** — People's Artist of Ukraine, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova (Odesa, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8623-2010>

[yergiyev.akk@gmail.com](mailto:yergiyev.akk@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294687>

**NEW UKRAINIAN MUSIC IN THE MODERN MEDIA SPACE  
(«FAR FROM THE CROWD» BY KARMELLA TSEPKOLENKO)**

**Relevance of the study** is connected with the need for studying properties of the phenomenon "musical work" in its various hypostases-interpretations, the multiplicity of which is produced by the reality of the modern world cultural space, in particular such a phenomenon as multimedia. An art person creates art in conditions of powerful, communicative transformations of the world and has to take into account these circumstances, as well as at the same time the possibilities of the modern media space. It forces us to study the phenomenon of human professional activity-creativity — a musical work as interpreted in various existing forms in the dimension of modern space-time.

**The main objective of the study** is to explore the possibilities of different interpretations of the world of new music, as well as the properties of video-cameraman interpretation (as a variety of technical interpretation) of a musical artefact — Karmela Tsepkoenko's work for bayan «Far from the Crowd», written in the style of new music, intended for retransmission in the modern media space.

**Results.** Analysis of the composition «Far from the Crowd» proves that the world of new music is boundless and opens many possibilities for performers-creators to invent new meanings in interpretations. Symbolism, which is inherent in the analysed work written in the style of "new complexity", has the opportunity to reveal its potential ambiguity in the renewed being of music during the performance of the musician-personality through the personal rhetoric of the artist thanks to their creative performance skill, to update the discourse and sound-space every time, and therefore to influence the artists of the media field, to create conditions for new media solutions-presentations, new forms of musical works presentation, including video-cameraman interpretation. The latter, taking into account the clip specificity of the perception and thinking of the modern consumer of cultural artefacts, is distinguished by the use of various visual techniques, the brightness of the enhanced aesthetic and cathartic effect on the consciousness and spirituality of the mass audience thanks to modern media communications.

**Keywords:** artist-performer, video-cameraman interpretation, modern bayan, new music, media space, multimedia.

УДК 78.091(086.8):78.071.1](477)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294690>

**СТРОНЬКО Б. Ю**

**Стронько Борислав Юрійович** — кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

[stronkob@gmail.com](mailto:stronkob@gmail.com)

© Стронько Б. Ю., 2023

## **КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ВІДЕОРЯД ДО ВЛАСНОГО ТВОРУ: ЧАСОВІ ПАРАЛЕЛІ, ПУНКТИРИ, ПЕРПЕНДИКУЛЯРИ**

Розглянуто основні часові співвідношення між аудіо- та відеоскладовими у презентаціях власних творів українських композиторів (на прикладі музики Ю. Іщенка та С. Луньова). Використано методи порівняльного аналізу, аналогії. Проаналізовано візуальні втілення на YouTube «Акварелей», «Маленької партити» для скрипки та арфи, Третьої сонати для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка; творів POST та «Panta Rhei» С. Луньова. Вказано основні можливості у підборі відеоряду: однобарвний фон, сталі зображення, серія зображень; реколоризація сталого зображення; динамічне зображення (анімація або відеозйомка, монтаж); нотна графіка, включно із художньо стилізованою; наявність замкнених візуальних циклів. Визначено, що для Ю. Іщенка властивий рішучий пріоритет музичної складової; візуальний компонент підкріплює сталість загального образу твору або його великої частини. Щодо автоілюстрацій С. Луньова на YouTube більш показовою вбачається ситуація співіснування та взаємодії звукових та візуальних процесів *неоднакової інтенсивності*. У його «Panta Rhei» виявлено присутність й тривале накладання різних візуальних шарів, на кшталт поліфонії.

Окреслено такі основні співвідношення, як часовий перпендикуляр, часовий пунктир, часова паралель. Їм відповідають: одне сталі зображення, два та більше сталих зображень, згідно до структури твору, одночасна лінія/лінії візуального розвитку. Використано поняття медіаполіфонії як контрапункту слухових та візуальних складових. Виявлені аналогії між прийомами музичного мислення та засобами самоілюстрації. Попри різницю способів самоілюстрації, зазначено переважання суто музичної, власне композиторської логіки поєднання складових для зору та для слуху.

**Ключові слова:** часовий перпендикуляр, часовий пунктир, часова паралель медіаполіфонія, самоілюстрація.

**Вступ.** Актуальність обраної теми обумовлена потребою в осмисленні нового контексту презентації музичних творів — їх розміщення у YouTube. Окрім вже звичних (побутового, обрядового, концертного, телевізійного) середовищ звучання музики, з'явилися інтернет-спільноти та канали. YouTube — найбільш відома з інформаційних платформ для показу творчості сучасного музиканта. Технічна доступність цього мегапроекту як для глядача, слухача, так і для автора, допомагає вийти на більш велику аудиторію, ніж зазвичай. Фактично, це нова й особлива форма музич-

ного спілкування, що за лічені роки отримала планетарний масштаб<sup>1</sup>. Сформувалися певні правила та принципи розміщення музики на YouTube. Відео-складова подання творів на YouTube може мати досить істотний вплив на сприйняття музики, її контексту, підтексту, навіть часової структури. Феномен такої значущості потребує вивчення та класифікації.

Виділимо з цього поля *явище композиторської самоілюстрації* як особливий момент творчості: знаходження оптимальних зорових відповідників власним звуковим світам; пошук засобів донесення власного задуму не тільки музичними ресурсами або словесними поясненнями, а й за допомогою додавання ще однієї координати образного світу. Проте навіть обмеження теми «музика на YouTube» лише *явищем композиторської самоілюстрації* — занадто широкий масив дослідження в рамках окремої статті. Тому є сенс зосередитися на характерних втіленнях основних часових тенденцій у створенні композиторського відеоряду до власного твору.

**Аналіз публікацій** у темі, яка сама по собі існує історично нещодавно, є достатньо проблематичним. Вивчення зазначеного феномену лише започатковується. Специфіка дослідження обумовила численність посилань на YouTube як джерело даних. Проте співіснування візуальних та аудіальних компонентів у кіномистецтві має віддалену спорідненість з обраною темою, як контрастний фон та поле для порівнянь. Дослідниця Н. Янковська відзначає, що «специфічна в кінематографічному плані музика» (В. Тіль) є наслідком композиторського мислення, яке зорієнтоване не музично-іманентно, а аудіовізуально й медіа-адекватно» [Янковська, 2017, с. 30]. Підсумовуючі досвід вивчення кіномузики, Поліна Харченко виокремлює «основні функції музики в кіно: керування емоціями; активізація мистецької комунікації; створення інтертекстуальності в межах твору; побудова “фонового” супроводу основної сюжетної лінії; об’єднання інших складових структури екранного твору, зокрема тих чи інших частин сюжетної лінії» [Харченко, 2020, с. 193]. Конкретизовано, що наразі у кіно функціонують такі «базові моделі взаємодії музики з сюжетом: ілюстративна, контрастна, синхронна, комунікативна, структуротворча» [там само]. Як бачимо, базова роль сюжету акцентована й тут, хоча *структуротворча* функція музики у фільмі вже підвищує її статус до активного.

Крім того, з’являються дослідження про технологічний та естетичний бік існування музики на YouTube, зокрема «The YouTube Revolution in Music — Observations on the effects of YouTube Technology on the World of Music» дослідника Надава Хабера (Nadav Haber). У згаданому матеріалі автор відстежує вплив виникнення друку, радіо, телебачення та, зрештою, самого YouTube на існування людини. Згадано соціальні (доступність) та географічні (універсальність) чинники. Проте тему взаємодії аудіо з відео лише намічено — як зміну у психології масового сприйняття музики, бо музика у YouTube потребує бодай мінімального сигналу для зору — не тільки для слуху [Haber, 2020]. Особливу якість присутності музики на YouTube відзначає португальська дослідниця Жоана Фрейтас (Joana Freitas). Виділяючи два основні підходи — *музикальність на YouTube* та *YouTube-ність музики* («musicality of YouTube and the YouTubeness of music») [Freitas, 2023, р. 16], — вона відмічає музику як основну мотивацію для специфічних медіапроектів у зазначеному середовищі [там само, р. 17]. Композиторські рефлексії щодо творчості у сучасному медіапросторі є у ін-

---

<sup>1</sup> Токовенко О. (2019). YouTube — світова сцена для музикантів. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/youtube-dlya-muzikantiv.html> (дата звернення: 24.10.2023)

терв'ю композитора Сергія Пілютікова<sup>1</sup>, який вважає візуальне доповнення до музичного твору бажаним для полегшення сприйняття непрофесіоналом, хоча загалом «музика каже сама за себе»<sup>2</sup>. У статті Олени Шемякіної [Шемякіна, 2018, с. 126-131] проводиться системне розрізнення між *музичним відеокліпом* як складеним фільмом, скріпленим невеликим музичним твором, та *музичним відеопроєктом*, який не обмежений малою музичною формою та є естетично більш вагомим жанром. Зазначається різний спосіб комунікації зі слухачем-глядачем [там само, с. 129], а також *статичний або динамічний характер відео-складової* [там само, с. 131].

Проте не вдалося знайти джерела, де було б чітко поставлено *проблему базових темпоральних принципів співвіднесення аудіо та відео*. Тому **метою** статті стало визначення основних часових принципів взаємодії слухових та візуальних компонентів у проєктах YouTube, оскільки час є буттєвим носієм співіснування зазначених інформаційних потоків. **Наукова новизна** статті обумовлена її темою, дотичною до нових форм побутування музики та її вбудованості у повсякденне життя. Ситуація з авторською автоілюстрацією на YouTube зворотна щодо кіномузики, де спочатку виникає відео, а потім до нього пишуть та/або долучають аудіо. Підбір *відеоряду до музики*, навпаки, робить музику первинною у цьому поєднанні. Попри те, часто спостерігаються ті ж типи взаємодії зорових та слухових вражень, що й відомі з теорії кіномузики (образний паралелізм або контраст; більша чи менша синхронізованість). Новий виклик потребує нових підходів, отже й їх осмислення.

**Методологічним підґрунтям**, насамперед, є *порівняльний аналіз*; проте своєрідним є його використання не тільки стосовно творів різних авторів, але, головним чином, відносно часових особливостей розгортання зорових та слухових подій. З цього випливає феноменологічне — у руслі пізнього М. Гайдеггера — подання *події* як фактора людської присутності у світі та присутності «зовнішніх» явищ у горизонті існування людини [Heidegger, 2006]. Тому використано *аналіз подієвості* у темпоральному контексті — спільному для зорових та слухових подій. Для кращого розуміння принципів їх взаємодії залучено *метод аналогії*.

**Результати дослідження.** Оскільки тема «музика на YouTube» відкриває широкі обрії для роздумів та досліджень, доцільніше зосередитися на характерних для *різних* підходів зразках медіапроєктів на YouTube. Українська музика на YouTube представлена у всьому різноманітті напрямів та жанрів. Тому поставлено більш вузьку задачу — відстежити основні часові принципи взаємодії того, що призначено для слуху із тим, що призначено для зору. Обрання для аналізу творів двох авторів — Юрія Іщенка та Святослава Луньова — є доцільним, оскільки обидва:

- є видатними композиторами;
- усвідомлено поставилися до відеоряду власних творів, істотно вплинувши на нього;
- чутливі до проблем музичної драматургії та семантики, що зосереджує увагу на співвідношенні часової логіки відео- та аудіо-компонентів.

Виявлені у відеопроєктах цих двох митців на YouTube принципи взаємодії музики із візуальними подіями є також показовими й щодо інших українських композиторів.

---

<sup>1</sup> Територія погляду. Вип. 48. Сергій Пілютіков. Ч.1 Музика у сучасній медіакультурі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pqkzZ1PBQRk>

<sup>2</sup> Вислів процитовано на часі 7'33" з програми: Територія погляду. Вип. 48. Сергій Пілютіков. Ч.1 Музика у сучасній медіакультурі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pqkzZ1PBQRk>



Засвоєння багатовікових традицій музичного мислення у обох авторів поєднано зі схильністю до інновацій, хоча й з різними наголосами та вподобаннями: щодо Ю. Іщенка це пошук нових композиційно-драматургічних вирішень на класичній основі, як її творче перевтілення. У випадку з С. І. Луньовим це також активне засвоєння нових електронних технологій, свідомі рефлексії стосовно взаємодії музики та «поза-музики» — тобто, тексту та зображення. Відмітимо також семантичну навантаженість музики обох композиторів, що спричиняє вагомість аналогій між музикою та відео-складовою. Перш ніж порівнювати підходи зазначених авторів до відеопроєктів у YouTube, варто зазначити загальний обсяг можливостей, з якого тут може вибирати композитор. Сама по собі роль відео у поданні музичного твору на YouTube являє собою таку низку можливостей:

- наявність хоча б якогось зображення до музики — це вимога YouTube; отже, композитор теоретично може обмежити себе однокольоровим фоном, як мінімальним вирішенням. Навіть у такому випадку колір може бути носієм образного змісту, через традиційні або суб'єктивні асоціації;
- відображення загального образу твору — дещо більш складний підхід, оскільки, хоча й містить одне зображення на весь музичний твір, але форма зображення може бути абстрактною чи конкретною, мати власну складну композицію; може вказувати на семантику музики як буквально, так й узагальнено-символічно. Попри сталість картинки, глядач її може засвоювати поступово, вдивляючись у деталі. Розгортання музики може вносити корективи у сприйняття зображення;
- підваріантом попереднього підходу може бути мінімальна та/або надзвичайно поступова зміна зображення — зміщення кольорової гами щодо спектру, яскравості, чіткості — розмитості — масштабування — деформації;
- більш детальна ілюстрація зміни образів у творі;
- пояснення форми твору візуальною стадіалізацією (фактично паралельна драматургія). Темп та інтенсивність розвитку зорової і слухової складових можуть не співпадати;
- проміжною можливістю (стосовно статичного та динамічного зображення) є періодично-змінні, зациклені візуальні процеси, за принципом формату GIF або графічні процеси у межах однорідного стану (див., наприклад, YouTube-презентації Псалму 50 В. Польової<sup>1</sup> або «Бурре» С. Пілютікова<sup>2</sup>);
- доповнення музичного твору складовою, яка додає нову сенсову координату (тобто відео може бути не тільки візуальним акомпанементом-фоном, але й візуальним контрапунктом до музики<sup>3</sup>). Музика та зображення можуть бути різновекторними щодо образного наповнення (ця можливість, як і попередня, вже давно використовується у кіномузиці).

Особливим випадком є візуалізація у вигляді наведення нотного тексту (video-score), яка частіше має інформативне, ніж художнє значення (хоча й містить можливість стилізованого показу нотного тексту саме як декоративного елемента)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Польова В. Псалм 50: для солістів та мішаного хору. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xL00w0u6TEE> (дата звернення: 24.10.2023)

<sup>2</sup> Пілютіков С. Бурре: для віолончелі соло. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pqkzZ1PBQRk> (дата звернення: 24.10.2023)

<sup>3</sup> Там само

<sup>4</sup> Див., напр., візуалізацію у режимі Piano roll: Бах Й.С. Мистецтво фуґи: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OMtjlaDEMdi&t=24s>

Візуалізація ж звукового спектру, особливо за умови вибору кольорової гами, цілком здатна стати саме додатковою координатою художнього твору.

Отже, візуалізації власних музичних творів мають діапазон можливостей від мінімального ілюстрування до повноцінного, детально продуманого аудіовізуального об'єкту. Попри видимість рішучої переваги другого підходу перед першим, мінімальне ілюстрування здатне також призводити до естетично повноцінних результатів, як буде показано надалі.

З огляду на мету статті, доцільно почати з відео, які презентують на YouTube музику Юрія Яковича Іщенка — майстра музичної драматургії, знавця різних традицій музичного мислення та шляхів їх синтезу, тонкого поціновувача живопису та образів природи. Ці якості (якими, звісно, не обмежується внутрішній та художній світ Ю. Іщенка) вплинули на принципи поєднання аудіо- та відеокomпонентів на його YouTube-каналі. Ю. Іщенко належить до покоління композиторів, для яких електронні засоби фіксації та презентації музичних задумів стали принципово новою можливістю останніх десятиліть, тобто, незвичним викликом. Попри те, що сам Юрій Якович не монтував відеоролики, він активно формував запит на ілюстрації. Його особисте втручання полягало у наступному:

- відбір зображень через пошук у Google, за чітко зазначеною тематикою;
- уточнення, як слід редагувати зображення (кольорова палітра, яскравість, обрізка);
- не раз процес накладання зображень на відео відбувався у його присутності. Тоді його роль у створенні відеоряду ставала визначальною.

Знайомство із презентаціями творів Ю. Іщенка на YouTube виявляє безумовний пріоритет музичної складової над візуальною. Перегляд його YouTube-каналу<sup>1</sup>, як і особистий досвід створення частини його контенту, свідчить про мінімалістичні, хоча й принципові вимоги композитора щодо якості його медіаконтенту. За великим рахунком, композитора цікавило розміщення створеної музики у сучасному інформаційному середовищі *як у ще одній, поряд із традиційними, сфері показу власної творчості*. Тим не менш, якість та естетична цілісність такого показу була предметом турботи.

У випадках наявності відеозапису виконання композитору було достатньо саме відповідного файлу та титрів або портретів авторів текстів (як у романсах на вірші поетів Розстріляного Відродження). Фактично, це те, що міг би побачити слухач у концерті, тому роль YouTube у подібних випадках зводиться до ефекту присутності на публічному виконанні твору. Проте значна кількість аудіозаписів у особистому архіві Ю. Іщенка містить багато зразків високохудожнього виконання. Їх подання у публічний доступ є бажаним шляхом до слухача. При цьому правила YouTube потребують зображення. Як багато інших композиторів, Юрій Якович обрав принцип «картинної ілюстрації до твору». Проблему тут становить суміщення *статичної природи картинного зображення із плинною природою музики*. У випадку творчості Іщенка на таку ситуацію накладається інтенсивний динамізм його музичного мислення. Отже, вектор часу у музиці насичений подіями; водночас у полі зору є:

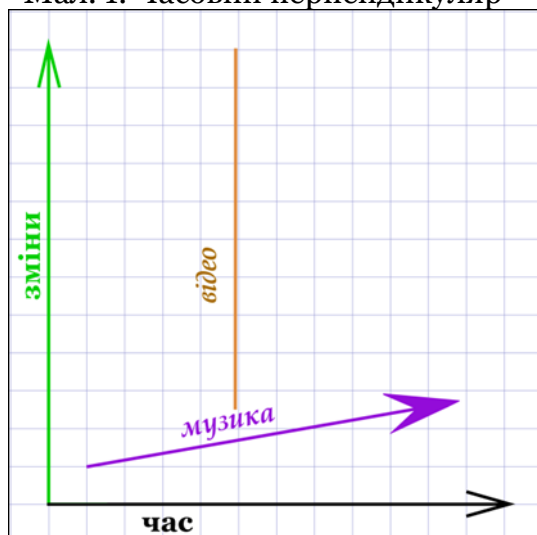
- або одна стала подія (зображення) як мить — перпендикуляр до перебігу колізій у музиці (Мал. 1);
- або дві та більше сталих подій почергово. Через їх сталість у візуальній сфері немає суцільної лінії розвитку, проте є аналог пунктиру (Мал. 2).

---

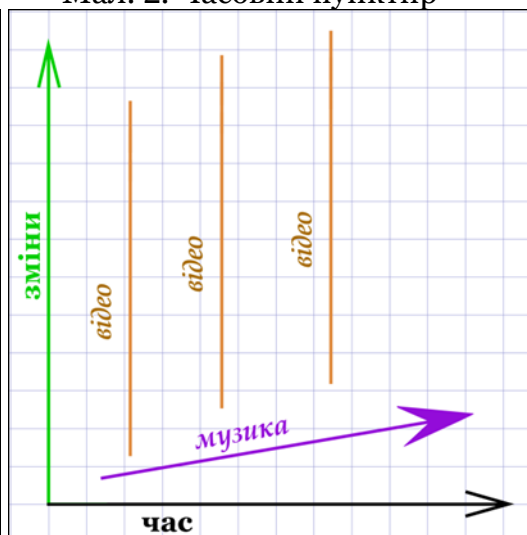
<sup>1</sup> YouTube-канал Ю. Іщенка: <https://www.youtube.com/@YuriYakIshch/videos>

Відповідно, це стратегії «візуального перпендикуляру» та «візуального пунктиру» щодо репрезентації творів на YouTube. Звісно, вони присутні у показі творчості не тільки Юрія Іщенка на YouTube (подібне бачимо на YouTube-каналах, присвячених творчості В. Сильвестрова, В. Польової, О. Войтенка, Ю. Бабенка та багатьох інших авторів). Співучасть автора статті у створенні відеокомпоненту до багатьох творів Ю. Іщенка допомагає розкрити принципи становлення такого медіаконтенту зсередини процесу.

Мал. 1. Часовий перпендикуляр



Мал. 2. Часовий пунктир



Отже, презентації більшості творів Ю. Іщенка на YouTube притаманний контраст між активною (зазвичай) драматургією творів — несталістю у часі, численних колізій — та стабільністю візуальних образів протягом твору або його великої частини (приклади: Шоста фортепіанна соната<sup>1</sup>, симфонічна містерія «Благовіщення»<sup>2</sup>). У подібних численних випадках музичний та візуальний компоненти використовують різні властивості часу (так звані «виміри», за пізнім М. Гайдеггером) [Heidegger, 1962]. Стала картина є втіленням здатності подій співіснувати у одному інтегральному образі, що поєднує різночасові явища у одну мета-подію. Колізії ж розвитку музичної думки реалізують здатність часу розподіляти події по різних статусах існування — «існуванню зараз», «вже-не-існуванню», «ще-не-існуванню». Обидва полюси необхідні для повноцінного сприйняття музики. *Статичне зображення підкріплює здатність реципієнта інтегрувати різночасові події у сумарний Образ Цілого.*

У деяких відео-втіленнях творів Ю. Іщенка на YouTube наявні й більш складні варіанти медіаполіфонії<sup>3</sup>. Саме у цих випадках втручання композитора у візуальну складову було більш ініціативним. Це, зокрема, «Маленька партита» для скрипки та арфи<sup>4</sup>. Граціозно-іронічний твір з необароковими алюзіями та цитатами з творчості Й.С. Баха потребував візуального відповідника. Юрій Якович попросив ілюструвати твір картинками з мультфільму «Бременські музиканти» як лагідно-гумористичним

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=uUEaAw\\_HrsI](https://www.youtube.com/watch?v=uUEaAw_HrsI)

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wNXX2kq8vE>

<sup>3</sup> Так можна назвати поєднання у часі потоків звукових та зорових подій.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AwJV4-8ERHU>

рядом зображень. Надалі процес створення відео виявив готовність композитора до нестандартних, у чомусь — незапланованих вирішень. Оскільки статичні зображення з мультфільму стосувалися радше рок-музикантів, ніж барокових образів, довелося звернутися до власне анімації. Ю. Іщенко дав згоду на залучення «зациклеваних» фрагментів мультфільму для показу окремих номерів сюїти. Попри деяку неузгодженість «циклів зображень» із реальним плином музики, це створює присмак абсурду у гуморі п'єс. Виникла *поліфонія періодичностей* між візуальним та слуховим компонентами ролика. Рух зображень позбавлений векторної спрямованості, що цілком відповідає часовому мисленню у бароковій музиці, де вирування музичної думки відбувається у межах одного стану-афекту. Динаміка всередині сталості та перехресний ритм у взаємодії двох каналів сприйняття відповідають естетиці «Маленької партити».

Повну та свідому гармонію *візуального пунктиру* із музичним задумом демонструють «Акварелі» для скрипки та фортепіано<sup>1</sup>: назва циклу вказує на множини образів-замальовок, отже, зоровий компонент є бажаним. Циклу притаманна вишуканість тембрової палітри скрипки, використання незвичних прийомів гри та їх поєднання, наприклад, *pizzicato* з рікошетом та витонченого фонізму фортепіано. Це також підвищило вимогливість Ю. Іщенка до якості візуального аналога п'єс. Кожну з ілюстрацій — образів природи — обирав автор. Поєднання відеоряду з музикою втілює підхід «зупинись, миттєвість, ти прекрасна». Надання статичної ілюстрації для кожного номеру циклу якнайкраще відповідає картинності п'єс та зміні окремих станів без взаємодії між ними<sup>2</sup>.

Проте більшість творів Ю. Іщенка характеризуються напруженими драматичними колізіями. Серед них — Третя соната для скрипки та фортепіано<sup>3</sup>. Цей твір з наскрізною драматургією проілюстрований лише двома фото. На основному з них — покинута хата. Але з хронометражу 14'14", під час переходу до кульмінаційної зони зі знаменним розспівом, попереднє зображення ніби розтинається хрестом та замінюється зображенням зруйнованої церкви. Отже, зміна картин ілюструє лише головний драматургічний злам. Цей задум належить самому композитору й діє надзвичайно ефективно. Музика поступово прояснює сенс картини з покинутою хатою; перехід до зображення зруйнованої церкви поглиблює драматизм до духовно-символічного виміру. Отже, зображення у сонаті й позначає, й розмежовує сенсові зони. Гнітюча статика картини підсилює динамізм музики за принципом різниці потенціалів, створюючи енергетичну напругу. У цьому ж відео проявилася й увага композитора до «входження у миттєвість», а саме турбота про узгодження найкращої тривалості переходу між зображеннями як продуманий «процес відходу від процесу» у відео-складовій. Закінчення відеоряду до Третьої скрипкової сонати, на прохання Ю. Іщенка — це перехід зображення у чорний фон, який розтягнуто майже на хвилину. Отже, це *виразний прийом*, адже у контексті цілого чорний фон втрачає нейтральність.

Підсумовуючи «стратегію пунктиру» у відеорядах до творів Іщенка, зауважимо: її *достатність* для автора музики, як і достатність ще більш скромної стратегії *перпендикуляру*, обумовлена рішучим пріоритетом музики. Значення зображення для нього — повністю допоміжне. Завдання візуальної ілюстрації — показати образ цілого, не відволікаючи уваги слухача від процесу розгортання музичної думки.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=S9bVp-J3DwU>

<sup>2</sup> На YouTube-каналі композитора є й візуально інша версія «Акварелей» — лише з одним статичним зображенням на весь цикл. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T09m39jvWf0>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GBIVINbqV-s>

Щодо стратегії авторської самоілюстрації, показовим є порівняння композитора старшого покоління з яскравим представником одного з наступних поколінь — Святославом Луньовим. Шлях останнього до показу власної творчості на YouTube склався інакше: через досвід написання кіномузики та оволодіння тонкощами аудіо- та відеомонтажу. Здатність повністю та детально створити аудіовізуальний проект власноруч надає С. Луньову великі можливості втілити задум не тільки музичними засобами. За приклад нами обрано його два розгорнутих аудіовізуальних проекти, яким притаманна переважно стратегія «часової паралелі» або «діагоналі»<sup>1</sup>.

Перший з них названо «POST»<sup>2</sup> створений у 2022 році як особисте послання композитора з приводу повномасштабної агресії Росії проти України. У анотації до відео автор наводить різними мовами фразу «я звинувачую». 21-хвилинна композиція заснована на монтажі фрагментів власного симфонічного твору С. Луньова «Pantha rhei» із додаванням електронних ефектів, звуків війни та, наостанок, голосів природи. Динаміка звукової складової містить:

- поступове додавання до обробленого оркестрового звучання звукових ефектів на другому плані, з п'ятої хвилини; драматургічне *crescendo* до 18-ї хвилини 21-хвилинного твору; з цього часу — залучення пташиних звуків та розвантаження фактури;

- позалюдський масштаб драматургічних процесів — уповільнений темп змін, як у об'єктивного, «негуманізованого» явища;

Основу динаміки візуальної складової складають зображення піраміди черепів з картини «Апофеоз війни» В. Верещагіна, з додаванням зацикленого ефекту «зациклення». Потім відбувається поступове наближення зловісної картини (згідно до драматургічного *crescendo* в музиці). На останніх хвилинах має місце колоризація чорно-біло-сірої гама — майже синхронно із залученням пташиних звуків у музику. Отже, відеоскладова ролику POST є майже паралельною щодо процесу розгортання власне музики. «Майже» — важлива обмовка, оскільки від п'ятої до вісімнадцятої хвилини 21-хвилинного твору інтенсивність змін у аудіо вища, ніж у відео (Мал. 4). Лише на останніх хвилинах візуальні зміни прискорюються. Тобто, зір та слух відчують «асиметричну паралельність» відповідних процесів, аналогом співвідношення яких була б радше *діагональ* або *парабола*, ніж паралельна *пряма*. Отже, *паралельність звукових та візуальних процесів у контексті статті трактується не у буквальному геометричному сенсі (Мал. 3), а у більш широкому — як співіснування різних ліній розвитку (Мал. 4).*

Іншим показовим медіапроектom С. Луньова є «Panta Rhei», на основі однойменного симфонічного твору<sup>3</sup>. Згідно до перекладу назви — «Все тече», за висловом Геракліта, твір має філософське підґрунтя — ідею плинності всього суцього; отже, *ідея процесуальності є принциповою для твору*. Музична складова містить численні інтерполяції та трансформації вихідного звукового матеріалу (все не просто *тече*, а *впливає* з попереднього).

Постійним компонентом візуального ряду є голова дзенського монаха, зануреного у медитацію. На фоні контуру голови показано різні природні процеси: хвилі,

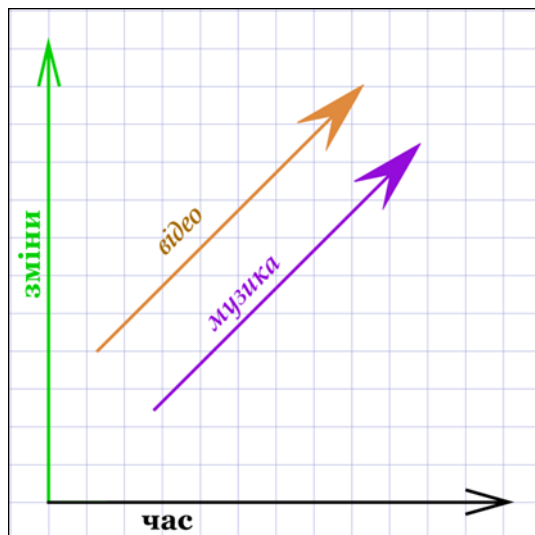
<sup>1</sup> Тим не менш, й на його YouTube-каналі трапляються ілюстрації твору одним зображенням, як-то «Liberate me», URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zg7pgScYknM>

<sup>2</sup> Луньов С. POST. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HUf4hqghGN4>

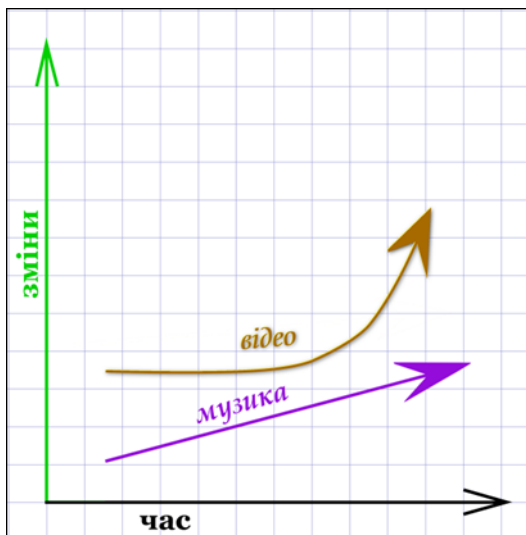
<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O5BUyv7kWOc>

піщаний вітер, виверження, рухливі хмари, згодом — птахи. З часу 12'19" — відбувається накладання вже трьох відео-складових: голова монаха, магма, вогняні стовпи.

Мал. 3. Часова паралель,  
з рівною інтенсивністю процесів



Мал. 4. Часова паралель,  
з нерівною інтенсивністю процесів



Не маючи за мету розлогий коментар деталей твору, відмітимо основні, принципові моменти:

- більшість змін у музичній фактурі як носії драматургічних колізій ретельно синхронізовано із змінами у відеоряді (див., наприклад, за хронометражем відео, такі хвилини та секунди: 16'48", 18'40", 18'57", 21'00");

- суттєві якісні зміни, у т.ч. розділів 40-хвилинної «утопії для оркестру» проілюстровано змінами візуальної тематики, наприклад, переходом до гірських пейзажів на 16'48", до космічних візій на 22'49", до живої природи від 29'14". З 35'03" — у фактурно-динамічному профілі звучання відчувається розрядка, згодом панує діатоніка (свого роду просвітлена кода). У відео-складовій відбувається наступне: стихія прозорого повітря ніби розчиняє рух у собі. Різноманітна плинність знов з'являється, але сприймається безконфліктно. З останньої хвилини твору (39') наводиться образ блакитної планети та віддалення від неї у космосі. Отже, для С. Луньова є важливим розмічати композиційні розділи істотними змінами типів відеозмісту.

Цей опис свідчить не тільки про паралельність (у широкому сенсі) візуальних процесів щодо звукових, але й про багатоплановість сенсового та сенсорного простору твору. Адже практично незмінна зорова складова — голова монаха, на яку накладаються плинні зображення, є чинником *візуальної поліфонії*. Більше того, її стабільність створює другий план відчуття часу — простір сталої присутності, постійність Свідчення про непостійне. Згідно з нашою термінологією, можна зазначити поєднання стратегії часової паралелі із стратегією часового перпендикуляру.

**Висновки та перспективи дослідження.** Обрані для статті приклади авторської самоілюстрації композиторських задумів на YouTube є показовими та різноплановими. Їх порівняння призводить до наступних висновків.

1. У музики є власний віртуальний простір, який не співпадає із простором візуальної складової.
2. Тим не менш звучання та зображення суміщаються у реальному фізичному просторі.
3. Найважливішим фактором їх поєднання є час. Відео- та аудіо-складові можуть спиратися або на однакові прояви часу, або на різні:
  - а) або процесуальність обох складових чи статика обох складових;
  - б) або статичне відео під час процесуального аудіо (теоретично може бути навпаки, але надто нетипово, враховуючи часову природу музики).
4. Ситуація паралельних процесів містить низку можливостей:
  - а) однакова швидкість процесів;
  - б) різна швидкість процесів (як у POST-і С. Луньова).
5. Ситуація статичного відео також містить можливості:
  - а) візуально монолітного твору;
  - б) поділу твору на сенсові зони або структурні блоки («Акварелі» та «Партита» Ю. Іщенка) — це можна назвати стратегію *часового пунктиру* або *множинного вирування* (останнє має під собою наявність замкнених візуальних циклів).
6. Можливість поєднання динамічної та статичної стратегій взаємодії відео з аудіо:
  - а) візуальна модуляція від статички — через «розморожування кадру» — аж до візуального процесу;
  - б) зворотній тип візуальної модуляції — «застигання» зорового образу, паралельного до виникнення статички у звучанні або попри динамізм звучання;
  - в) накладання статичної візуальної складової на динамічну, як у «Panta Rhei» С. Луньова; отже, йдеться про *можливість «візуальної поліфонії»* як накладання двох та більше відеофрагментів з можливістю бачити кожний з них.
7. Часова логіка відеоряду у принципі є такою ж, як часова логіка музики — статичне зображення накладається на музику як органний пункт на більш рухливі голоси; окрім звукової поліфонії можлива й візуальна; періодичні візуальні процеси аналогічні фігураціям супроводу.
8. Подієво-інформативна насиченість поєднання музики з відео знайома нам з кіномузики та може захоплювати увагу як конкурент психофізичної реальності. Відеоролик як композиторська ілюстрація до задуму містить схожу можливість, але *на основі музичної часової логіки*. Тим самим він радше не симулякр реальності, як традиційне кіно з музикою, а альтернативна реальність, яка розгортається переважно за музичними принципами. Відмітимо, що у таких несхожих медіапроектах, як «Акварелі» Ю. Іщенка та «Panta Rhei» С. Луньова зміни, відповідно, статичних або рухливих зображень не тільки ілюструють звучання, але й розмічають частини *музичного* цілого для сприйняття глядача/слухача.

Отже, композиторська візуальна самоілюстрація є розповсюдженням логіки музичного мислення на відеоряд.

Можливими **перспективами** для практичного використання та теоретичного вивчення можуть бути: закономірності медіаполіфонії; синхронізованість та/або десинхронізація її складових; перехід від слухових (музичних) засобів впливу на сприймача твору до зорових як сенсорна модуляція (можливим є й зворотній процес). У більш загальному плані — це процес подальшого залучення візуальних складових у іманентні закономірності музичного мислення.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Харченко П. Принципи функціональної класифікації музики в кіно. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Том 16 (1), С. 179–188.
2. Шемякіна О. Про деякі особливості авторства у музичному відео-проекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 126-134.
3. Янковська Н. *Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики*. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2017. 199 с
4. Freitas J. Foreword — ‘Like, Share and Subscribe’: Finding the Music in YouTube’s History. 2028. URL: [https://www.academia.edu/103121788/Foreword\\_Like\\_Share\\_and\\_Subscribe\\_Finding\\_the\\_Music\\_in\\_YouTube\\_s\\_History?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/103121788/Foreword_Like_Share_and_Subscribe_Finding_the_Music_in_YouTube_s_History?email_work_card=view-paper) (Accessed: 24.10.2023)
5. Haber N. The YouTube Revolution in Music — Observations on the effects of YouTube Technology on the World of Music. 2020 URL: [https://www.academia.edu/34195391/The\\_YouTube\\_Revolution\\_in\\_Music\\_-\\_Observations\\_on\\_the\\_effects\\_of\\_YouTube\\_Technology\\_on\\_the\\_World\\_of\\_Music](https://www.academia.edu/34195391/The_YouTube_Revolution_in_Music_-_Observations_on_the_effects_of_YouTube_Technology_on_the_World_of_Music) (Accessed: 24.10.2023)
6. Heidegger M. *Zeit und Sein*. Berlin : De Gruyter, 2006. 458 s.

### REFERENCES

1. Kharchenko, P. (2020). Pryncypy funkcionalnoi klasyfikatsii muzyky v kino [Principles of functional classification of music in cinema]. In: *Khudozhnia kultura. Aktualni problem [Art culture. Topical issues]*. Vol. 16 (1), pp. 179–188. [in English]
2. Shemiakina, O. (2018). Pro deiaki osoblyvosti avtorstva e muzychnomu video-proekti [About some features of authorship in musical video-project]. In: *Naukoviy visnik Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv. Issue 123. pp. 126–134. [in Ukrainian].
3. Yankovska, N. (2017). *Tvorchist Volodymyra Hronskoho v konteksti tradyicii ukrainskoi kinomuzyky. [Volodymyr Hronski's creativity in the context of Uktainian film music traditions]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv Lysenko Music Academy. Lviv, 199 p. [in Ukrainian].*
4. Freitas, J. Foreword — ‘Like, Share and Subscribe’: Finding the Music in YouTube’s History. 2028. URL: [https://www.academia.edu/103121788/Foreword\\_Like\\_Share\\_and\\_Subscribe\\_Finding\\_the\\_Music\\_in\\_YouTube\\_s\\_History?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/103121788/Foreword_Like_Share_and_Subscribe_Finding_the_Music_in_YouTube_s_History?email_work_card=view-paper) (Accessed: 24.10.2023) [in English].
5. Haber, N. (2020). The YouTube Revolution in Music — Observations on the effects of YouTube Technology on the World of Music. URL: [https://www.academia.edu/34195391/The\\_YouTube\\_Revolution\\_in\\_Music\\_-\\_Observations\\_on\\_the\\_effects\\_of\\_YouTube\\_Technology\\_on\\_the\\_World\\_of\\_Music](https://www.academia.edu/34195391/The_YouTube_Revolution_in_Music_-_Observations_on_the_effects_of_YouTube_Technology_on_the_World_of_Music) (Accessed: 24.10.2023) [in English].
6. Heidegger M. (2006). *Zeit und Sein*. Berlin : De Gruyter, 458 s. [in German]

### BORYSLAV STRONKO

**Stronko, Boryslav** — candidate of art studies, associate professor of the of Theory and History of Music Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

[stronkob@gmail.com](mailto:stronkob@gmail.com)



DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294690>

### **COMPOSER'S VIDEO FOR HIS OWN WORK: TIME PARALLELS, DOTTED LINES, PERPENDICULARS**

**Relevance of the study** is related to the problem of composers' self-illustrations in the YouTube presentations. The novelty of this topic is conditioned by new practice to illustrate music in YouTube. Graphic representation of music leads to the problem of correspondence between music and video. We selected only two Ukrainian composers to compare: Yuri Ishchenko and Sviatoslav Luniov.

**The main objective of the study** is the determination of main principles of similarity or dissimilarity of time structures in music and images. **The methodology** is based on methods of comparison and analogy in the context of phenomenological approach to the Event in the Being Time (by late Heidegger). How the study was done: time structures of selected compositions were compared, through analogies, with the illustrating graphic events as phenomena of existential time. Thereby a number of similarities and dissimilarities were detected.

Composer Y. Ishchenko preferred to illustrate his music by static images. Such a situation is a paradoxical because of the dynamic essence of his music. It establishes the problem of co-existent two time situations: in the first of them there is an integral and quasi-timeless image of music; but in the other situation there is a running stream of music structures. This approach becomes very and very fruitful because Music is able to use both the continuity, integrity of musical image as well as fluid sound events. The Y. Ishchenko's "Watercolors" for violin and piano are illustrated by several images; this approach makes it possible to mark different parts of total design (i.e. different movements or stages). Another solution one can hear and see in his "Small partita" for violin and harp. I helped him to accompany this design with fragments of animation about baroque époque. There are several GIFs - the periodically repeating images, which creates a cross-rhythm constellation with music. The significant crossfade is present in the video by Ishchenko's 3rd Violin sonata: ruined house through cross-like gap transforms in an abandoned church. The final fade of it lasts a minute. Thus, the minimal graphic processes are extremely expressive. S. Luniov mastered advanced skills in electronic music and its visual presentation. In his video "POST" he combines fragments of his own *Panta Rhei* for orchestra with sounds of the war. The intensity of the music development is essentially higher than that of graphic illustration, but at the end of the project the situation is opposite. In the video accompanying his *Panta Rhei* for orchestra S. Luniov synchronized main events and stages of the sound score with more intensive changes of the video stream and its thematic.

**Findings and conclusions.** For the composer Y. Ishchenko, the graphic self-illustration on YouTube was mostly the outer necessity. He often limited his projects with static images for the total score or its main parts. Thus, he reinforced the integrity pole of events with the graphic ingredient of YouTube projects. Thereby, the dramaturgic tense of his compositions is concentrated in music. Such an approach was called time perpendicular strategy or time dotted line strategy. For the composer S. Luniov, the graphic self-illustration on YouTube is mostly the parallel stream of events. However, the tempo and intensity of visual and sound streams can be unequal. Such an approach is called time parallel strategy. **Significance of the study** follows from its conclusions, leading to more skillful and exact solutions within composers' self-illustration, i.e. in clarifying the semantic and structure design in music.

**Keywords:** composers self-illustration, time perpendicular strategy, time dotted line strategy, time parallel strategy.

## ВАРДАНЯН О. І.

**Варданян Ольга Іванівна** — кандидат мистецтвознавства, незалежний дослідник (Київ, Україна).

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

[olgavard2003@yahoo.com](mailto:olgavard2003@yahoo.com)

© Варданян О. І., 2023

### НОВІ КОМУНІКАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Розглянуто специфіку комунікаційних стратегій сучасних виконавців у контексті медіатизації культурного середовища. Паралельно з кризою «старіння аудиторії» класичної музики у концертних залах, загрозою її поступового вимирання, яку відмічають дослідники та виконавці, в останні два роки спостерігається тенденція збільшення прослуховувань класичної музики на цифрових платформах. За результатами аналізу шведської музично-технологічної компанії Epidemic Sound, яка спеціалізується на роялті-фрі саундтреках, виявлено, що використання класичної музики в аудіовізуальному контенті на цифровій платформі YouTube у 2022 році зросло на понад 90%. Це зробило класичну музику найшвидше зростаючим жанром на цій платформі. Метою статті є розкриття механізмів комунікації, які стимулюють збільшення популярності класичної музики на цифрових платформах. Інструментом аналізу обрано поняття «комунікативної стратегії», що є одним з базових у менеджменті та комунікативістиці. Позначено вагому роль візуалізації музики як важливого засобу розширення аудиторії, що пов'язане, з одного боку, з розширенням технологічних можливостей медіакомунікацій, а з іншого — із переважанням рівня «кліпового мислення» серед молоді (так званих поколінь Z та Alfa). За результатами аналізу публічних акаунтів професійних виконавців класичної музики, що мають тисячі чи навіть сотні тисяч підписників на цифрових платформах YouTube та Instagram, виявлено та узагальнено принципи комунікації сучасних виконавців класичної музики з аудиторією. Процес формування індустрії класичної музики, так само як і необхідність популяризації українського музичного академічного мистецтва за кордоном актуалізують проблематику, що досліджується.

**Ключові слова:** комунікаційна стратегія, медіатизація культурного простору, музичне виконавство, аудиторія класичної музики, музичний менеджмент, віртуальний культурний простір, культурний продукт, візуалізація музики.

**Вступ.** На думку музикознавиці Анни Гадецької, проблема класичної музики в Україні — саме в комунікації, тобто у тому, «як академічне середовище спілкується із широким колом “аматорів”» [Шупик, 2020]. У тріаді «композитор — виконавець — слухач» саме третя ланка — слухач — в українському музикознавстві є найменш дослідженою. Натомість у західних академічних музичних індустріях, побудованих у відповідності до законів ринкової економіки, слухач досліджується насамперед як споживач культурного продукту. З метою вивчення аудиторії проводяться соціологічні розвідки, розроблюються механізми залучення нових поколінь до відвідування

концертних залів та оперних театрів<sup>1</sup>. В залежності від результатів цих розвідок вибудовуються певні комунікаційні стратегії. З початком медіатизації інформаційного простору спосіб спілкування між виконавцями та публікою зазнав значних змін. Трансформацію цифрових засобів масових комунікацій було прискорено у часи пандемії.

За даними дослідження шведської музично-технологічної компанії Epidemic Sound, що надає роялті-фрі саундтреки, використання класичної музики під час створення аудіовізуального контенту на цифровій платформі YouTube у 2022-у році зросло більш ніж на 90%, зробивши класичну музику найшвидше зростаючим жанром на цій платформі [Epidemic Sound, 2022]. Оскільки така тенденція спостерігається в усьому світі — в Європі, Латинській Америці, на Близькому Сході, в Африці та США, генеральний директор компанії Epidemic Sound Оскар Хьоглунд (Oscar Höglund) вважає, що рух може набути глобального значення, створюючи нові можливості для виконавців класичної музики, відкриваючи класичну музику новій аудиторії [там само].

Ситуація, коли, з одного боку, йдеться про кризу скорочення аудиторії класичної музики, а з іншого, з'являються протилежні тенденції, що свідчать про збільшення її популярності, **актуалізує** дослідження механізмів комунікації виконавців класичної музики з аудиторією за допомогою цифрових засобів. Свідченням актуальності проблематики є поява у західних країнах спеціальних агенцій, що займаються промоцією виконавців класичної музики саме за допомогою засобів соціальних медіа.

**Аналіз публікацій.** Пострадянське українське музикознавство було зосереджено переважно на дослідженні музичних засобів комунікації, залишаючись в межах тріади «композитор — твір — виконавець». Проте процес формування академічної музичної індустрії вимагає також дослідження аудиторії. На необхідності відповідних розвідок та пошуку доцільних засобів комунікації з аудиторією наголошують представники нового покоління музичних менеджерів у сфері академічної музики — Анна Гадецька [Шупик, 2020], Ольга Лозинська [Лозинська, 2022], Іван Остапович [Антонова, Островський, 2021], Анна Ставиченко [Хорішко, 2021]. Однак ці тези поки не стали основою ґрунтовної наукової дискусії у нашій країні. За результатами аналізу англomовної наукової літератури за обраною проблематикою спостерігається збільшення уваги дослідників до питання комунікації виконавців класичної музики з публікою за допомогою соціальних медіа. Однак ці дослідження виконуються здебільшого спеціалістами з медіатехнологій та комунікацій, тож стосуються насамперед поведінкових стратегій та не враховують музично-художню складову. Прикладом такого дослідження є стаття Мааріт Яаккола (Maarit Jaakkola) [Jaakkola, 2023], дослідниці з Гетеборзького університету у Швеції, в якій проаналізовано поведінкові стратегії власників 269-ти відкритих Instagram-акаунтів як професійних музикантів, так і аматорів (включаючи акаунти дітей). Методологічно важливою є література з арт-менеджменту — роботи Г. Гагоорта (Gier Hagoort) [Гагоорт, 2008], К. Тейлор [Тейлор, 2021].

**Мета статті** — позначити тенденції, встановити принципи та механізми, завдяки яким останнім часом відбувається зростання популярності класичної музики на цифрових платформах. **Наукова новизна** дослідження полягає у розвитку напряму дослідження комунікаційних процесів виконавців класичної музики з аудиторією, зокрема на соціальних медіаплатформах, таких як YouTube та Instagram, а та-

<sup>1</sup>Більш докладно про це див. у статті Варданян О. І. «Українська хвиля» у контексті музичного життя сучасної Швейцарії» [Варданян, 2022].

кож у тому, що ці комунікаційні механізми розглянуто крізь призму поняттєво-категоріального апарату теорії менеджменту.

**Методологічне підґрунтя.** Поняття комунікаційної стратегії використовується у бізнес-середовищі та у комунікативістиці. Проте формування в Україні музичного менеджменту у сфері академічного мистецтва породжує необхідність опанування поняттєво-категоріального апарату теорії менеджменту музикознавцями. За допомогою поняття «комунікаційної стратегії», що походить зі сфери стратегічного менеджменту, проаналізовано тенденції, які спостерігаються у процесі трансформації способів комунікації виконавців класичної музики з аудиторією у контексті еволюції медіатехнологій. У дослідженні використано також емпіричні (збір даних, спостереження), загально-наукові (аналіз) та теоретичні (узагальнення, систематизація) методи.

**Результати дослідження.** Стратегія (дав.-гр. *στρατηγία* — мистецтво полководця) — поняття, що походить з військової науки у Давній Греції, у наш час широко використовується у різних сферах життя та у загальному розумінні означає довгостроковий план досягнення цілей. Комунікаційна стратегія — одне з базових понять теорії менеджменту, яке трактується як «система координат, мета якої — побудувати ефективний обмін інформацією із цільовими сегментами аудиторії для вирішення бізнесових і маркетингових завдань, зокрема збільшення лояльності, просування бренду компанії та отримання зворотного зв'язку [Берещак, 2023, с. 15]<sup>1</sup>. Етапи розробки комунікаційної стратегії складаються з:

- 1) аналізу (збір та обробка даних про аудиторію);
- 2) позиціонування бренду<sup>2</sup>, яке вимагає створення портрету ідеального споживача (глядача/слухача), з урахуванням демографічних та соціальних характеристик, географічного розташування, роду діяльності, захоплення, цінностей, мотивації та інших важливих чинників;
- 3) сегментування аудиторії;
- 4) вибору каналу взаємодії з аудиторією;
- 5) розробки певних форматів комунікації.

Сучасні віртуальні медіаплатформи, соціальні мережі перетворилися на важливий канал реалізації комунікаційних стратегій. YouTube та Instagram у сьогоденні вигляді — соціальні мережі для обміну фото та відеоконтентом, що входять до п'ятірки найбільш популярних соціальних медіа. На жовтень 2023-го року за даними компанії «Statista» YouTube має близько двох з половиною мільярдів відвідувачів на місяць, Instagram — більше двох мільярдів [Dixon, 2023]. Надзвичайно широке охоплення різновікової аудиторії разом з інтегрованими інструментами аналітики, алгоритмами просування та можливістю зворотного зв'язку — надзвичайний ресурс, який за наявності грамотної комунікаційної стратегії перетворюється на потужний

---

<sup>1</sup> У сучасному науковому дискурсі одночасно співіснують поняття «комунікаційної стратегії» «комунікативної стратегії» та «стратегії комунікацій». Схожі зовні, вони мають різні відтінки. Поняття «стратегії комунікацій» використовується головним чином у державному управлінні та секторі безпеки, поняття «комунікативної стратегії» — у лінгвістиці та психології спілкування. У музикознавчій дискурсі поняття «комунікативної стратегії» було уведено у дисертаційній роботі Ю. Ніколаєвської, за визначенням якої «комунікативні стратегії — це множинність способів реалізації інтерпретувального мислення і створення простору спілкування Homo Interpretatus» [Ніколаєвська, 2020, с. 257]. Поняття «комунікаційної стратегії» традиційно використовується у бізнес-плануванні та комунікаціях.

<sup>2</sup> У випадку просування музичного контенту брендом є виконавець або композитор.

засіб взаємодії з цільовою аудиторією, поєднуючи функції каналу комунікації та аналітичного інструменту, що дозволяє вивчати потреби аудиторії, формувати відповідний контент у доцільному форматі та забезпечувати зворотній зв'язок завдяки можливостям коментування.

**Аудіовізуальний контент.** Отже, найбільш популярним форматом медіа-аплатформ з моменту появи стала форма коротких вертикальних відео: *Shorts* на YouTube, та *Reels* на Instagram. Формат відео довжиною у 15, 30 або 60 секунд відповідає запитам нових поколінь — поколінь Z (ті, що народжені після 1990-го року) та Alfa (народжені після 2010-го року). Вони зростають під впливом кліпової культури, що характеризується мозаїчністю і фрагментарністю образу, його яскравістю і короткочасністю, швидкою зміною образів, розрізненістю, уривчастістю інформації. Такі відеокліпи мають бути здатними миттєво заволодіти увагою глядача/слухача.

Загалом увесь аудіовізуальний контент можна поділити на той, у якому музика є головною складовою (фрагменти виступів або записів, процесу занять), та той, у якому музика виконує функцію фону. У випадку з короткими відео перші виступають у якості тизерів, трейлерів<sup>1</sup> майбутніх концертів або аудіорелізів. Паралельно з удосконаленням камер на мобільних телефонах та карантинною ізоляцією 2020-го року досить популярним став формат невеликих відеокліпів, знятих з близького ракурсу, найчастіше просто з рівня клавіатури, якщо це фортепіано. Вони ніби розчиняють межу між глядачем-слухачем та виконавцем, створюючи ілюзію інтерактивного спілкування, партисипативності. Виконавець начебто впускає слухача-глядача у свою оселю, допускає не тільки до концертного виконання, з певною урочистою атмосферою, але і до робочого процесу.

Другі — ті, у яких класична музика є фоном різножанрового відеоконтенту, що підсилює атмосферу. Цей аудіовізуальний продукт перетворюється на провідник у світ академічного музичного мистецтва частини аудиторії, яка загалом нею не цікавиться<sup>2</sup>. Розробники контенту мають змогу користуватися вже підготовленими плейлістами (списками відтворення), поділеними на жанри, та обирати з них саме ті, що найбільше відповідають їхньому концепту. На думку авторки відеоконтенту із 764000 підписників Сесілії Бломдаль (Cecilia Blomdahl), «у класичній музиці міститься великий спектр емоцій. Вона може бути як меланхолійною, так і радісною, залежно від відеоряду» [Epidemic Sound, 2022]. Характерною рисою фонові музики є кінематографічність. Така музика сприймається як саундтрек до фільму, продукує візуальні образи під час прослуховування.

Що стосується «повнометражних» аудіовізуальних продуктів, тут так само спостерігається тенденція до збільшення ролі візуалізації. Сьогодні багатьом недостатньо лише слухати музику. Потреба у доповненні аудіообразу «картинкою» змінює музичний простір. З'являються ресурси, що надають можливість долучатися до спектаклів та концертів провідних колективів та виконавців з будь-якої точки земної кулі за допомогою інтернету. Першим таким революційним ресурсом став Цифровий концертний зал Берлінської філармонії. Пізніше з'явилися *Medici TV*, *STAGE+* від *Detusche Grammophone* та інші. Провідні сучасні концертні інституції майже

<sup>1</sup> Тизер (англ. *teaser* — «дражнилка») — коротке рекламне повідомлення, в якому зберігається інтрига, підігріваючи інтерес аудиторії до майбутнього продукту. Трейлер — короткий відеоролик, який складається з найбільш видовищних уривків майбутнього аудіо- або аудіовізуального продукту.

<sup>2</sup> До появи інтернету аналогічну функцію виконували твори кіномистецтва або театру.

обов'язково мають на власному інтернет-сайті розділ Digital, що дозволяє дистанційно долучатися до концертних заходів або знайомитися з архівними записами.

З початком пандемії медіапростір став чи не єдиною можливістю ділитися творчістю. Оскільки у перші місяці епідемії було незрозуміло, наскільки довго концертні зали залишатимуться закритими, артисти та концертні організації шукали нові можливості поширення творчості, підтверджуючи зайвий раз, що артисту життєво необхідна публіка, без якої він не може існувати.

В залежності від жанру музичного твору візуальні образи можуть бути більш конкретними або більш абстрактними. Окрім запису концертів, оперних та балетних постанов, дедалі частіше набувають поширення аудіовізуальні проекти, побудовані на перетині музики, архітектури, живопису. Візуалізація музики у живому виконанні породжує необхідність створення відповідних концертних залів. Один з перших комплексів, побудованих саме для реалізації аудіовізуальних проектів, — концертний зал, точніше сучасна лабораторія аудіовізуального мистецтва New World Center, відкрита у 2011 році у Маямі (США, Флорида).

Візуалізація музики — спосіб розкриття змісту музичного твору за допомогою візуальних образів. Формування відеоряду залежить від того, чи це програмна музика, чи інструментальна, так само як і від цілей, які ставить перед собою автор аудіовізуального продукту та засобів, якими він користується. З усього різноманіття засобів візуалізації виокремимо декілька.

*Візуалізація музики технічними засобами.* Американський композитор, піаніст, інженер та винахідник Стефен Маліновські (Stephen Malinowski)<sup>1</sup> ще у далекі 1980-і роки захотів, аби люди змогли «побачити музику». Реалізацію цієї ідеї він розпочав з паперових ілюстрацій Бранденбурзького концерту Й.С. Баха, з часом розробивши своє власне програмне забезпечення для редагування та виконання аудіовізуальних проектів. "The Music Animation Machine" С. Маліновські прокручує ноти на екрані комп'ютера у вигляді кольорових смуг, що загоряються, коли звучить відповідна нота. YouTube канал С. Маліновські має більше двохсот тисяч підписників, а відома Арія Баха, проілюстрована за допомогою його програмного забезпечення, — більше десяти мільйонів переглядів. Значна частина теперішньої роботи митця присвячена розширенню його візуальної мови для представлення різних якостей музики більш виразно, ніж це було можливо в оригінальному форматі.

С. Маліновські став піонером технологій візуалізації музики. Проте сьогодні у кіберпросторі наявна значна кількість графічних програм, призначених для реалізації вказаних завдань. Найчастіше вони використовуються віджеями для візуалізації електронної музики і набагато рідше — для ілюстрації класичної. Цей напрямок отримав значне поширення і може бути цікавим при створенні аудіовізуальних проектів.

*Візуалізація музики за допомогою засобів пластичних мистецтв.* Іншим прикладом візуалізації музики є створена у співтворчості Лондонського симфонічного оркестру, візуального художника Тобіаса Греммера (Tobias Gremmler), спеціалістів з технології цифрового запису рухів Vicon Systems та команди Школи креативних технологій Портсмутського університету «Інноваційна концепція візуальної ідентичності Лондонського симфонічного оркестру»<sup>2</sup>. У даному випадку рух перетворюється на музику, музика стає зображенням. Художник створив динамічні візуальні об-

---

<sup>1</sup> YouTube канал С. Маліновського Music Animation Machine: URL: <https://www.youtube.com/user/smalin>

<sup>2</sup>Відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=SV0iXV06rDo&t=21s>

рази, породжені рухами диригента Саймона Реттла (Simon Rattle) та музикою, яку він виконує, методом захоплення та подальшої візуальної інтерпретації руху, який часто використовується для створення спецефектів у фільмах і музичних кліпах.

*Створення аудіовізуальної продукції з сюжетною лінією.* Ще один напрямок візуалізації музики, який набуває актуальності, — невеликі музичні фільми, створені за допомогою засобів ігрового кінематографу (сюжету, акторів та декорацій), головними героями яких є виконавці. Сюжетна лінія доповнює музичну та виступає як провідник сенсів. Приклади такої продукції знаходимо у виконавській творчості ісландського піаніста Вікінгура Олафссона (Vikingur Ólafsson)<sup>1</sup>, російсько-американського піаніста Даніїла Трифонова (Daniil Trifonov)<sup>2</sup> та німецько-японської піаністки Еліс Сари Отт (Alice Sara Ott)<sup>3</sup>. Порівняння кількості переглядів цих міні-фільмів та тих самих творів у виконанні тих самих піаністів, але без сюжетного ряду свідчить про значно більше охоплення аудиторією сюжетних відео. Приміром, відеоролик з записом того самого твору (другої частини Органної сонати Й. С. Баха) Вікінгуром Олафссоном у версії з сюжетною лінією набрав більше 3,2 мільйона переглядів, у той час як запис з концерту — лише близько 140 тисяч. Така різниця у кількості є свідченням того, що наявність сюжетної лінії приваблює значно ширше коло аудиторії.

*Репертуар.* Ще один дієвий інструмент розширення аудиторії — програма. Так, наприклад, відомий китайський піаніст Лан Лан (Lang Lang) поряд із записом Гольдберга варіацій Й. С. Баха випустив альбом «The Disney Book» — музику з мультфільмів Уолта Діснея. Французький піаніст Александр Таро (Alexandre Tharaud) поряд із творами Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, К. Дебюсі та Г. Малера записує музику з кінофільмів — творів Мішеля Леграна (Michel Legrand), Джона Вільямса (John Williams), Філіппа Сарда (Philippe Sarde) та Енніо Морріконе (Ennio Morricone). 26-річна Естер Абрамі (Esther Abrami) — віртуозна скрипалька, що має більше 300 тисяч підписників в Instagram, поряд з хрестоматійними скрипковими творами записує альбом «Cinéma» з відомими саундтреками.

Наведені приклади відображають сталу тенденцію до вибудови нових стратегій розширення цільової аудиторії через залучення до вже наявного кола шанувальників класики нових сегментів аудиторії — у наведених прикладах, поціновувачів кіно (А. Таро та Е. Абрамі) або дітей (Лан Лан). Виконавець перетворюється на інфлюенсера — того, хто своєю харизмою притягує нові і нові сегменти слухачів. Симпатія до виконавця стає приводом познайомитися з іншими, академічними напрямами його виконавської творчості. Така стратегія, окрім комерційної, вирішує ще і освітні та просвітницькі завдання.

**Висновки і перспективи дослідження.** У сучасному контексті кількість підписників у соцмережах та перегляди контенту часто служать показниками успішності виконавців чи рівня артистів та викладачів. Така кореляція має як позитивні, так і негативні сторони, вимагаючи збалансованих рішень, які «актуалізуватимуть академічну музику, не знижуючи закладених у ній смислів» [Шупик, 2020], виконува-

<sup>1</sup>Й. С. Бах. Органна соната No 4, BWV 528: II. Andante [Adagio] (транскрипція А. Страдаля) у виконанні Вікінгура Олафссона: <https://www.youtube.com/watch?v=h3-rNMhIyuQ>

<sup>2</sup>Ф. Шопен. «Fantaisie-Impromptu» cis-moll, Op. 66 у виконанні Д. Трифонова: <https://www.youtube.com/watch?v=Gy5UHK4EeM8>

<sup>3</sup>Е. Гріг. «Навесні» з «Ліричних п'єс» (зошит III) у виконанні Еліс Сари Отт: <https://www.youtube.com/watch?v=YYORFMwujal>

тимуть поряд із комерційними також освітні цілі. Дослідження аудиторії, використання медіазасобів у контексті академічної музичної традиції набуває важливого значення.

Наведений вище аналіз комунікаційних стратегій сучасних виконавців за допомогою віртуальних медіаплатформ та медіазасобів показує, що соціальні медіа стали потужним інструментом для успішної реалізації комунікаційних стратегій сучасних виконавців класичної музики, головною з яких є залучення нової аудиторії. Порівняння стратегій виконавців старших поколінь, таких як Марта Аргеріх, Андраш Шифф, Іво Погореліч, та представників покоління Y (так званих міленіалів, тих, що народилися у період між 1981 та 1999 роками) свідчить про значущі зміни в музичному виконавстві. Причини цього полягають у тому, що попередня генерація виконавців вже має власну публіку, у той час як представникам нової генерації необхідно її «завоювати».

Дослідження вказує на революційні зміни у каналах комунікації виконавців з аудиторією, викликані розвитком технологій та еволюцією психології сприйняття нових генерацій. Візуалізація музики технічними засобами, за допомогою синтезу із засобами пластичних мистецтв та кінематографічними засобами набагато краще сприймається представниками нової генерації.

Важливим у стратегії розширення сегменту аудиторії класичної музики є також розуміння репертуарних уподобань потенційних слухачів. Поєднання популярних музичних творів з більш складними та менш поширеними — компроміс, який дозволяє дійти до представників нового покоління слухачів та залучити його у коло поціновувачів академічної музичної традиції.

Розуміння тенденцій у зміні комунікаційних підходів, що призвели до позитивних змін в індустрії класичної музики, має важливе значення як для формування індустрії класичної музики в Україні, так і для розробки стратегії виведення української класичної музики на світовій музичний ринок. Саме тому подальша розробка проблематики, що досліджується та включення результатів досліджень в навчальний процес вищих навчальних закладів академічного спрямування видається перспективним.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонова М., Островський О. Іван Остапович і Тарас Демко про успішний культурний менеджмент в Україні. *The Claquers*. 2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/6673> (дата звернення: 24.10.2023).
2. Берещак В. *Комунікаційна стратегія у бізнесі. Як досягти максимуму в спілкуванні з аудиторією*. Київ : Yakaboo Publishing, 2023. 200 с.
3. Варданян О. І. «Українська хвиля» у контексті музичного життя сучасної Швейцарії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 135 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 38–47. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270997>
4. Гагоорт, Г. *Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль*. / пер. з англ. Б. Шумиловича. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
5. Лозинська О. Візія, місія і сенси сучасного менеджменту класичної музики в Україні: на прикладі фестивалю LvivMozArt та формації NOVAOPERA. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 56, № 2. С. 43–49.



6. Ніколаєвська Ю. В. *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть: монографія*. Харків : Факт, 2020. 576 С.
7. Тейлор К. *Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури*. Київ : ArtHuss, 2021. 226 с.
8. Хорішко Т. Анна Ставиченко: «Культура й музика — це частина присутності будь-якої країни на світовій мапі. І на цьому не можна економити». *Український тиждень*. 2021. URL: <https://tyzhden.ua/anna-stavychenko-kultura-j-muzyka-tse-chastyna-prysutnosti-bud-iaкої-krainy-na-svitovij-mapi-i-na-tsomu-ne-mozhna-ekonomuty/> (дата звернення: 25.10.2023).
9. Шупик А. Анна Гадецька: «Проблема класичної музики в нашій країні — комунікація». *Культурний Проект*. 2020. URL: <https://culturalproject.org/journal/tpost/kikbblood1-anna-gadetska-problema-klasichno-muziki> (дата звернення: 25.10.2023).
10. Dixon S. J. Global social networks ranked by number of users 2023. Statista. 2023 URL: <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users> (accessed: 30.10.2023).
11. Epidemic Sound’s Sound of the Internet Report 2022 Reveals The Top Music Trends Among Content Creators. *Epidemic Sound*. 2022. URL: <https://corporate.epidemicsound.com/press-and-media/press-releases/2022/epidemic-sounds-sound-of-the-internet-report-2022-reveals-the-top-music-trends-among-content-creators> (accessed: 30.10.2023)
12. Maarit Jaakkola. Digital performance at the side stage: the communicative practices of classical musicians and music hobbyists on Instagram. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 2023, pp. 296–308. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2023.2234109>

## REFERENCES

1. Antonova M., Ostrovskiy O. (2021) Ivan Ostapovych i Taras Demko pro uspishnyi kulturnyi menedzhment v Ukraini [Ivan Ostapovych and Taras Demko on the successful cultural management in Ukraine]. In: *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/6673> (accessed: 24.10.2023) [in Ukrainian].
2. Bereshchak V. (2023). *Komunikatsiina stratehiia u biznesi. Yak dosiahty maksimumu v spilkuvani z audytoriiu. [Communication strategy in the business. How to maximize communication with the audience.]* Kyiv : Yakaboo Publishing. 200 p. [in Ukrainian]
3. Vardanyan, O., (2022). “Ukrainian wave” in the context of music life in modern Switzerland. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]: Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti. [Interpretative aspects of music creativity]. Vol. 135, pp. 38–47. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270997> [in Ukrainian]*
4. Hagoort, G. (2008). *Menedzhment mystetstva. Pidpriemnytskyi styl. [Art Management: Entrepreneurial style]*/ transl. B. Shumylovych. Lviv : Litopys, 360 p. [in Ukrainian]
5. Lozynska, O. (2022). Viziia, misiia i sensy suchasnoho menedzhmentu klasychnoi muzyky v Ukraini: na prykladi festyvaliu LvivMozArt ta formatsii NOVAOPERA [Vision, mission and meanings of modern classical music management in Ukraine (on the example of the LvivMozArt Festival and the NOVAOPERA Formation)]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. [Topical Issues in the Humanities: Intercollegiate Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University]. V. 56, № 2. pp. 43–49. [in Ukrainian].*

6. Nikolaievska Yu. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX–pochatku XXI stolit: monohrafiia*. [Homo Interpretatus in the Musical Art of the XX–early XXI Centuries: a monograph]. Kharkiv : Fakt, 2020. 576 p. [in Ukrainian].

7. Teilor K. (2021). *Mystetstvo pid kliuch. Menedzhment i marketynh kultury*. [Turnkey art. Cultural management and marketing]. Kyiv : ArtHuss, 226 p. [in Ukrainian].

8. Khorishko T. (2021). Anna Stavychenko: «Kultura y muzyka — tse chastyna prysutnosti bud-yakoi krainy na svitovii mapi. I na tsomu ne mozhna ekonomyty» [Culture and music are a part of any Country's presence on the world map. And this is something that cannot be cheapened.] In: *Ukrainskyi tyzhden* [The Ukrainian Week]. URL: <https://tyzhden.ua/anna-stavychenko-kultura-j> (accessed: 25.10.2023) [in Ukrainian].

9. Shupyk A. (2020). Anna Hadetska: «Problema klasychnoi muzyky v nashii kraini — komunikatsiia» [The problem of classical music in our Country is communication]. In: *Kulturnyi Proekt* [Cultural Project]. URL: <https://culturalproject.org/journal/tpost/kikbblodd1-anna-gadetska-problema-klasichno-muziki> (accessed: 25.10.2023). [in Ukrainian].

10. Dixon S. J. (2023). Global social networks ranked by number of users 2023. In: *Statista*. URL: <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users> (accessed: 30.10.2023) [in English].

11. Epidemic Sound's Sound of the Internet Report 2022 Reveals The Top Music Trends Among Content Creators. In: *Epidemic Sound*. (2022). URL: <https://corporate.epidemicsound.com/press-and-media/press-releases/2022/epidemic-sounds-sound-of-the-internet-report-2022-reveals-the-top-music-trends-among-content-creators> (accessed: 30.10.2023) [in English].

12. Jaakkola. M. (2023). Digital performance at the side stage: the communicative practices of classical musicians and music hobbyists on Instagram. In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. pp. 296–308. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2023.2234109> [in English].

## OLGA VARDANYAN

**Vardanyan, Olga** — Candidate of Study of Art, independent researcher (Kyiv, Ukraine)

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

[olgavard2003@yahoo.com](mailto:olgavard2003@yahoo.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294691>

### NEW COMMUNICATION STRATEGIES OF MODERN CLASSICAL ARTISTS

**Relevance of the study:** Along with the crisis of the "aging audience" of classical music in concert halls, which is noted by researchers and performers, in the last two years there has been a tendency to increase listening to classical music on digital platforms. The fact that, on the one hand, we are talking about the crisis of classical music audience reduction and, on the other hand, there are opposite trends indicating an increase in its popularity, actualizes the study of the communication mechanisms of classical music performers with the audience through digital tools.

**Main objective of the study:** To identify the trends, principles and mechanisms that have led to the recent increase in the popularity of classical music, particularly through digital tools on social media platforms such as YouTube and Instagram.

**Methodology:** Using the concept of "communication strategy" from the field of strategic management, we analyze the trends observed in the process of transformation of the way classical

music performers communicate with the audience in the context of the evolution of media technologies. The study also used empirical (data collection, observation), general scientific (analysis) and theoretical (generalization, systematization) methods.

**Results and conclusions.** Modern media platforms have become a great resource for the promotion of a cultural product. They offer opportunities to reach a multi-billion audience composed of different segments, analytical tools and feedback. The mediatization of cultural space and changes in the perception psychology of perception of cultural products among new generations require new strategies of communication of classical music performers with the audience. The answer lies in the tendency to create audiovisual content that can be broadly divided into those in which classical music is the central object and those in which it is the background. Reels and Shorts, short videos that use classical music as a background, have become a means of expanding audiences by attracting listeners who were not previously interested in classical music. Audiovisual content featuring classical music is evolving from the traditional concert video to the visualization of music through electronic means, plastic arts (photography, painting) and the creation of videos with a storyline (cinematography). An important trend contributing to the growth of classical music audiences is the combination of classical repertoire with more popular film or cartoon music.

The study of communication channels and methods of modern classical music performers with the audience is important in connection with the development of the classical music industry in Ukraine and the development of a strategy for the promotion of Ukrainian classical music products in the world market of music production.

**Keywords:** communication strategy, mediatization of cultural space, musical performance, classical music audience, music management, digital cultural space, cultural product, classical music video.

УДК 78.082.1:78.071.1[Станкович]:781.68«2017»«2023»](477)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294694>

**Д'ЯЧКОВА О. А.**

**Д'ячкова Олена Анатоліївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0002-1131-0552

anylen@ukr.net

© Д'ячкова О.А., 2023

**«МОДИФІКАЦІЯ ПРИМАР»:  
СИМФОНІЄТА ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА  
У ДИРИГЕНТСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ  
2017 ТА 2023 РОКІВ**

Розкрита специфіка змін музичної семантики у диригентських інтерпретаціях твору Євгена Станковича «Симфонієта» 2017 та 2023 років. Розглянуто питання переосмислення стильових маркерів музики відповідно до провідних тем медійного контексту різних років. Встановлено зв'язок означених полістилістичних явищ із творчістю Арво Пярта та Валентина Сильвестрова. Окреслено поступову еволюцію образного змісту «Симфонієти»: від «ходи Юності» (1970-ті) до «оплакування загиблих» (2023). Доведено ліричну спрямованість семантики «Симфонієти», зв'язок композиторської техніки та персоносфери з життєвим досвідом композитора та його мистецькими вподобаннями. Охарактеризовано особливості прочитання твору Володимиром Сіренком (2017) та Ділявером Османом (2023). Досліджено найбільш рухливі інтерпретаційні зони тексту «Симфонієти», що зазнали семантичної трансформації — йдеться про колаж прелюдії Й. С. Баха, орієнтир на стиль С. Прокоф'єва та алузію Г. Малера. Взята до уваги соціальна рефлексія на політичні події, що сформувала певний фон та мала вплив на оновлене сприйняття твору слухачською аудиторією. Доведено, що в різні роки стиль С. Прокоф'єва пов'язувався як з позитивними, так і з негативними реаліями культури та соціуму. В інтерпретації В. Сіренка репрезентовано «ретроспективний» погляд на твір Є. Станковича. Логіка музичної драматургії вибудовується диригентом з урахуванням цілісного уявлення про творчість композитора. У наданій виконавській версії підсилені драматичні аспекти твору, публіцистичний пафос музичного висловлювання, панівний трагізм змісту, що пов'язаний з ідеєю руйнації ідеалів. В інтерпретації «Симфонієти» Д. Османа посилюється стильовий колорит європейської симфонічної класики — інтонаційні апеляції до творів К. Дебюссі, Ф. Пуленка, І. Стравінського. Як результат аналізу окреслено новий, прогностичний аспект семантики твору Є. Станковича.

**Ключові слова:** творчість Євгена Станковича, симфонієта, інтерпретація, творчість Володимира Сіренка, полістилістика, українська музика під час війни.

**Вступ.** «Симфонієта» (1971) Євгена Станковича — твір, ретельно досліджений в українському музикознавстві. З «Симфонієтою» пов'язано чимало символічних подій як в житті її автора, так і в українській музичній культурі в цілому. Євген Станкович показав твір при вступі до Спілки композиторів України [Зинькевич, Станко-

вич, 2012, с. 103]<sup>1</sup>. Саме з ним ім'я автора увійшло і затвердилось у медійному просторі [Зинькевич, 1973, с. 3]. З часом композиція набула певної символізації, а цікавість до неї з боку виконавців позначена ювілейними роками. У 2017-му «Симфонієта» виконувалася до 75-річчя Є. Станковича [Станкович, Сіренко, 2017], в 2023-му — до 80-річчя композитора [Станкович, Осман, 2023].

В українській музичній культурі «Симфонієта» опинилася на передових позиціях важливих художніх процесів. Як це доведено Сергієм Шипом [Шип, 1989, с. 86], стилізація широко представлена в українській музиці 1960-х років, проте та сама «*гра зі стилями*», що передбачає ефекти спонтанності, несподіваності, контрастних зіставлень, художньо-аргументованої демонстрації стильових та інтонаційно-тематичних меж, дивних модифікацій добре знайомих інтонаційних сюжетів, у «Симфонієті» Є. Станковича була новою для свого часу<sup>2</sup>. На думку Олени Зинькевич, в Україні твір став одним із перших, де власна художня концепція формується в умовах «гри стилями»: «Іншостильові включення (що запрограмовані в авторському підзаголовку — *In modo collage*) проявляються у різних формах: тут і цитата (Бетховен) і алюзія (Малер) і колаж (Бах) і, так би мовити тотальна стилізація, що охоплює усі частини і всі рівні драматургії (Прокоф'єв)» [Зинькевич, 2002, с. 19].

Сьогодні численні «іншомовні» маркери у творі Є. Станковича утворили рухливу образну систему твору. Її мобільність знаходиться у прямій залежності від популярності, «шлягеризованості» задіяних музичних джерел. Чим більш відомим є джерело, тим більш непередбачуваним сьогодні може бути його сприйняття та інтерпретація. Твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, Г. Малера, стиль С. Прокоф'єва, задіяні в «Симфонієті», мають свій автономний шлях у мистецтві — насамперед, у виконавській практиці. Сьогодні їх соціально-культурна рецепція у медіапросторі суттєво оновила.

**Мета статті** — розкрити авторські інтенції звернення до полістилістичних джерел при роботі Є. Станковича над «Симфонієтою» та дослідити зміни семантичної емфазі в диригентських інтерпретаціях твору залежно від медіаконтексту у 2017 та 2023 роках.

**Наукова новизна** публікації зумовлена предметом дослідження та підходом до образної системи твору як рухливої та нестабільної у часі.

**Методологічне підґрунтя** дослідження зумовлено комплексним висвітленням теми. У роботі використано методи контекстуального аналізу та компаративіс-

---

<sup>1</sup> Відкриття музики Є. Станковича відбулось у 1973 році — на молодіжному пленумі, де виконувалася Симфонієта (1971) та триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано (1972) [Зинькевич, 2002, с. 14].

<sup>2</sup> Процеси поширення полістилістики за радянських часів докладно описані в музикознавстві [Чигарева, 2005; Schmelz, 2021]. У цих роботах наводиться доволі багато прикладів в музиці 60-70-х років. Поміж важливих подій — доповідь Альфреда Шнітке на VII міжнародному музичному конгресі «Полістилістичні тенденції ув сучасній музиці» (1971) та П'ятнадцята симфонія Дмитра Шостаковича. Загалом згадані дослідниками музичні приклади полістилістики можна поділити на дві різнокількісні групи. Номінально більш численну групу складають твори, у яких відбувається зіткнення атонального матеріалу з цитатами ладотональної музичної природи (за класифікацією К. Штокгаузена/Є. Чигаревої — колаж). У композиціях менш чисельної групи — переплетення полістилістичних компонентів відбувається без відчутного розмежування (за К. Штокгаузенем/Є. Чигаревою — симбіотичний тип полістилістики). «Симфонієта» Станковича цікава саме тим, що полістилістичні події відбуваються тут у вимірах ладового мислення, утворюється ефект симбіозу.

тики. Аналіз виконавських інтерпретацій здійснено з опорою на теорію інтерпретації В. Москаленка.

**Аналіз літератури та результати дослідження.** Коли йдеться про «Симфоніету» Є. Станковича, привертає до себе увагу парадокс — з одного боку, твір з часом все інтенсивніше перетворюється на особистісний символ композитора, з іншого боку — полістилістика у творчості Є. Станковича не стала панівним напрямом. Виникають запитання: чому композитор звернувся до полістилістики? Чим вмотивовано його вибір матеріалу для колажу (Й. С. Бах), алюзії (Г. Малер), стилізації (С. Прокоф'єв) у творі? З урахуванням еволюції тем у творчості Є. Станковича в бік трагічних сторінок історії України (від 1990-х років), постає наступне запитання: чи змінилося з часом соціальне сприйняття семантичних посилок в «Симфоніеті», особливо в умовах нового медійного контексту 2017 та 2023 років? Отже, результати розвідок пропонується розглянути за трьома тематичними напрямками: 1) віддзеркалення життєвих вражень композитора в «Симфоніеті»; 2) особливості полістилістичних посилок твору в контексті 1970-х; 3) особливості інтерпретації твору у 2017 та 2023 роках.

#### **Результати дослідження.**

**Віддзеркалення життєвих вражень композитора в «Симфоніеті».** Дебют Є. Станковича з музикою *in modo collage* навряд чи був випадковістю. Поміж зовнішніх мотивів — очевидна гаряча зацікавленість музичним життям. Полістилістична техніка і «персоносфера» «Симфоніети» вмотивовані усім контекстом часу та особистими смаками самого композитора.

З точки зору внутрішньої мотивації до експериментів зі стилем та чужим словом важливою є постійна присутність у житті композитора ситуацій із «поліоб'єктністю» та «полімовністю». Ці ситуації стосувалися вербальної сфери, слухового досвіду, музичного контексту. У розповідях про себе композитор описує свій рідний край як перехрестя різних мовно-національних та культурних традицій. За словами Є. Станковича, «історично склалося так, що Закарпаття у різні роки входило до складу Угорщини, Чехословаччини. Коротше, в Закарпатті проживало багато національностей, які між собою спілкувалися, як правило, на місцевому діалекті, основу якого складав (і складає) діалект українців із вкрапленням угорських, чеських, німецьких, польських, румунських слів. Практично всі місцеві жителі знали добре українську та російську мови, і кожен дорослий (за часів мого дитинства) знав кілька мов. Ось і мої дідусь, бабуся та мати добре знали кілька мов (дід знав шість чи сім) і вільно читали на них» [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 18].

Ранній слуховий досвід композитора також проявлявся у полістилістичному «форматі»: «Добре пам'ятаю, як у дев'ять-десять років слухав по радіо класичну музику <...> В Сваляві по радіо можна було слухати різні передачі (у тому числі музичні) із багатьох країн Європи: Угорщини, Чехії, Румунії, Німеччини, Польщі та інші. <...> Радіо (точніше, музичні програми, які мені вдавалося зловити) були моїми “вихователями” і єдиним зв'язком із зовнішнім світом» [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 14–15].

Ситуації полістилістичного досвіду, за згадками Є. Станковича, постійно виникали й на заняттях в класі Б. Лятошинського, який при зверненні, наприклад, до сонат Л. Беховена «одразу проводив паралелі щодо конструкції, методів розвитку, архітектоніки до творчості інших композиторів — О. Скрибіна, Б. Бартока, Д. Шостаковича, І. Стравинського» [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 46].

Пізніше у спогадах Є. Станковича з'явилося цікаве порівняння композитора із губкою або комп'ютером, який вбирає до себе усе, що його оточує. А що буде на ви-

ході — залежить від таланту [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 130–131]. З цієї точки зору «Симфоніета» втягнула в себе найсвіжіші враження, що їх міг отримати композитор у 1960–1970-ті роки. Твори С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Г. Малера в ті роки тільки з'являлися на концертних майданчиках України<sup>1</sup>. Музика Й. С. Баха почала виконуватися в новому форматі історично-інформованого виконавства. Молоді композитори у новому музичному світі намагалися відшукати «своє».

Як результат, ранній період творчості Є. Станковича має унікальні властивості єдиного макротексту. На цю рису творчості композитора уперше звернув увагу В. Москаленко. Дослідник наголошує на певній інтонаційно-смісловій єдності стильового розмаїття в «Симфоніеті» та звертає увагу на можливість цього твору «бути вмонтованим» у логіку більш широкого контексту творів Є. Станковича, написаних на той час. В. Москаленко відмічає, що композитор у «Симфоніеті» «намагається прочитати різноманітні у стильовому відношенні інтонації з певної єдиної точки зору, підпорядкувати їх загальному інтонаційному знаменнику» [Москаленко, 1982, с. 101]. У висновках нарису музикознавець виявляє певну музичну драматургію у послідовності творів, які оточують «Симфоніету»: «Концерт для віолончелі з оркестром, «Симфоніета», *Simfonia Larga* і Третя симфонія («Я стверджуюсь»), як свідчить сам композитор, є ключовими етапами його творчості. Цікаво, що у тій самій хронологічній послідовності ці твори можуть бути представлені як 4-частинний симфонічний цикл із жанровою другою частиною, уповільненою третьою та вокально-симфонічним фіналом. У певному сенсі ця симфонія з її програмним спрямуванням може сприйматися як творчий автопортрет самого композитора. Проте це не портрет стилю в цілому» [Москаленко, 1982, с. 112].

Сам композитор визнавав, що в його музиці є повторення, які він не контролює: «Виявляється, що я дуже часто повторююсь. Мені здається, що я кожного разу пишу нове, але потім чую — це звідти і звідти, із різних творів, різних років <...> Одне й те саме» [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 176]. Тут йдеться не лише про впізнавані композитором індивідуальні маркери стилю, а й про своєрідну авторську тотожність будь-якому фрагменту свого висловлювання, що вирізняє тексти ліричного спрямування.

**Особливості полістилістичних посилань в «Симфоніеті» у контексті 1970-х.** У контексті доби семантична сфера «Симфоніети» найбільш тісно пов'язана із подіями 1968 і 1970 років. 1968-й дослідники взагалі вважають важливою датою у сфері полістилістики. [Чигарева, 2005, с. 434]. У цей рік була написана Симфонія Лучано Беріо (друга редакція — 1969) для оркестру та восьми співочих голосів — твір, що вважається показовим з точки зору використання полістилістичної техніки. З'явилася ціла низка кінострічок, в яких принцип полістилістики був присутній і у візуальному ряді, і в музиці: «2001 Одісея» (режисер Стенлі Кубрік, музика Д. Лігеті, Й. Штрауса, Р. Штрауса), «Вечір на Івана Купала» (режисер Ю. Ілленко, музика Л. Грабовського), мультиплікаційний фільм Андрія Хржановського «Скляна гармоніка» з музикою А. Шнітке. Стрічка була представлена в день вводу російських військ у Прагу. Комісія побачила у цьому факті більш ніж збіг, і плівку на довгі часи заборонили для публічного показу.

<sup>1</sup> Так, Віталій Годзяцький згадує, «У 1960-му ми почули “Весну священну” Стравінського. Хоча вона була написана в 1913 році, ми були настільки ізольовані, що почули її вперше» [Андрусік, Годзяцький, 2017]. На сайті Національного симфонічного оркестру України зазначено, що перше виконання «Весни священної» в Києві відбулося під орудою Володимира Кожухаря (роки роботи в оркестрі 1968–1973) [Національний симфонічний, Web page].

У 1968 році у прокат вийшла кінострічка «Мертвий сезон» (режисер Савва Куліш) про діяльність радянської розвідки у період «холодної війни». Автором музики до фільму був один із лідерів авангарду 1960-х Андрій Волконський. На той час він вже багато виступав як виконавець старовинної музики, отже, музична концепція фільму базувалась на тембрі клавесину. Музична драматургія передбачала поступовий перехід від стилізації старовинних майстрів до атонального, майже додекафонного звучання. Партію клавесина у фільмі виконував сам Андрій Волконський, а оркестром диригував Ігор Блажков.

Відлуння медіального контексту, у який потрапила «Симфоніета», знаходимо у роботі В. Москаленка 1982 року. «Обережний» наратив музикознавця стосується спостережень щодо полістилістики твору. Його можна тлумачити у подвійному ключі — як натяк на важливі, але заборонені реалії, які начебто заперечуються автором слів: «Не випадково Є. Станкович орієнтується не на принцип колажу, що вирізняється доволі різким дисонуванням стильових джерел» [Москаленко, 1982, с. 100]. Водночас автор одним із перших в українському музикознавстві звертає увагу на важливість в «Симфоніеті» техніки монтажу, яка притаманна полістилістиці: в цьому творі «відчутні традиції, що походять від *кінематографічної драматургії* С. С. Прокоф'єва, разом із властивими для неї різкими зіставленнями контрастних тем-афоризмів, що є звичними для слухового досвіду мас» [Москаленко, 1982, с. 100, *курсив мій*, — О.Д.].

Поміж композиторів, творчість яких могла би бути певним орієнтиром для Є. Станковича, був Арво Пярт. На той момент він активно розробляв методи роботи зі стилем Й. С. Баха в умовах авангардної техніки: у 1964 році з'явилися його «Колаж на тему В-А-С-Н» для гобоя, струнного оркестру, клавесина і фортепіано, «Маленький концерт на В-А-С-Н» для труби, струнного оркестра, клавесина і фортепіано. Ця лінія була продовжена у Концерті для віолончелі з оркестром «Pro at contra» (1966), Симфонії № 2 (1966); у 1968 році з'явився твір «Credo» для фортепіано, хору та оркестру.

Експерименти А. Пярта з бахівськими колажами у контексті свого часу викликали велике незадоволення з боку контролюючих мистецтво інституцій. За словами самого композитора, Й. С. Бах для радянських чиновників був надто релігійним. Використання релігійних текстів у «Credo» врешті решт викликало низку репресій. Після виконання твору, який ані диригент (Нееме Ярві), ані композитор перед тим не показали в Спілці композиторів, у Політбюро Естонії вибухнув великий скандал. «Деяких працівників Естонської філармонії було звільнено. Дехто залишився тільки тому, що його не було ким замінити. Пярта позбавили офіційних замовлень, композитор був вимушений у заробітках покладатись тільки на написання музики до фільмів» [Lubow, 2010].

У «Credo» А. Пярта цитується перша прелюдія *до мажор* з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. В «Симфоніеті» Є. Станковича з'являється цитата другої прелюдії *до мінор* з першого тому «Добре темперованого клавіру». Навряд чи це було збігом — можна припустити, що у такий спосіб Є. Станкович у творі оголошував себе *наступним* після А. Пярта.

У 1970 році (за рік до вступу Є. Станковича до спілки), із Спілки композиторів України виключили В. Сильвестрова. Гіпотетично через відтворення стилю С. Прокоф'єва Є. Станкович начебто пригадує ситуацію із випускним твором В. Сильвестрова в стилістиці С. Прокоф'єва — «Класичною увертюрою» (1964). Отже, стилізація в «Симфоніеті» могла з'явитися не стільки заради «обережності», скільки як певний виклик оточенню, який у ті часи (на щастя) ніхто не зрозумів.



Відчуття «Симфоніети» як твору, що у медійному контексті має статус *виклику*, обумовило тему статті О. Зінькевич «“Дражнити гусей” по-прокоф’євськи (симфонічні дебюти Валентина Сильвестрова і Євгена Станковича)». На прикладі «Класичної увертюри» В. Сильвестрова (1964) та «Симфоніети» Є. Станковича дослідниця розглядає, як «традиція С. Прокоф’єва увійшла в генетичну формулу українського симфонізму» [Зінькевич, 2012, с. 35] Авторка пише про медіаційну гру з відсталим ретроградним соціумом, яка інтерпретується як «мистецтво конспіративного обходу цензури», «езопівська техніка зовнішнього маскування», «своєрідна езопівська дуля режимові» [там само, с. 37].

Разом з тим, у зверненні до стилістики С. Прокоф’єва у Є. Станковича були й інші, менш «войовничі» підстави. Із С. Прокоф’євим міг асоціюватись *образ класу композиції*, пов’язаний з Б. Лятошинським та його вчителем Р. Глієром. Для Є. Станковича було важливо, що С. Прокоф’єв вчився у Р. Глієра [Зінькевич, Станкович, 2012, с. 55].

Інші учні класу Б. Лятошинського — авангардисти В. Годзяцький, Л. Грабовський та В. Сильвестров також із великим пієтетом ставилися до творчості С. Прокоф’єва. Наприклад, Віталій Годзяцький згадував: «Пам’ятаю, як наприкінці п’ятдесятих років у київському оперному театрі ставили оперу Прокоф’єва “Війна та мир”. Незважаючи на удавану недоступність цієї музики, на незвичні й складні інтонації вокальних партій, опера Прокоф’єва буквально зачарувала нас. Ми з Сильвестром, Володимиром Губою та співачкою Майєю Велеханович перетворились на заплікх прихильників Прокоф’єва» [Годзяцький, 2012, с. 302].

Леонід Грабовський згадував, як відкрив С. Прокоф’єва завдяки лекціям в Київській консерваторії: «В той час робилося максимум можливого в межах того, що могло бути допущено, на що могли дивитися крізь пальці. Наприклад, я не можу не згадати неймовірно змістовні лекції покійної вже професорки Київської консерваторії Надії Олександрівни Горюхіної про характер і побудову мелодики Прокоф’єва на прикладі його П’ятої симфонії. Це справило дуже сильне враження. Зовсім новий тип мелодики, порівняно з романтичним типом. Вона це дуже вміло і точно проаналізувала <...> Пам’ятаю, що власне тоді я сам почав більше компонувати в дусі Прокоф’єва. Скажімо, моя Соната для скрипки соло 1959 року <...> написана цілком у дусі Прокоф’єва» [Грабовський, Щетинський, 2017, с. 25].

У медіаконтексті — майже в усіх роботах О. Зінькевич, присвячених «Симфоніеті», зберігається асоціативний паралелізм «С. Прокоф’єв — Юність»<sup>1</sup>. Уперше цей образ з’явився в рецензії 1973 року: «Тричастинна Симфоніета змушує говорити про молодого композитора як здібного симфоніста. Скромний за масштабом твір приваблює образно-змістовною та емоційною глибиною. І перша частина, з її опором динаміки руху та яскравого ліричного мелосу, і друга, з найширшим розливом лірики, і токатний початок третьої — все це різні грані одного образу: *юності*, що йде по життю впевнено та переможно, із властивою їй гарячістю, навіть азартом» [Зінькевич, 1973, с. 3. *Курсив мій*, — О.Д.]. У 2023 році: «Відкриваючи симфонічний ряд у творчості Є. Станковича, Симфоніета приваблює яскравою образністю, прекрасним відчуттям форми. <...> Головний її персонаж — Юність» [Зінькевич, 2023, с. 138–139].

<sup>1</sup> Можна припустити, що такий паралелізм має також автобіографічне підґрунтя і з’являється в роботах як своєрідний авторський підпис музикознавця.

Образ Юності у медійному контексті виступає певною ланкою між поколінням 1960-х років та Є. Станковичем. Свою передмову до «Книги листів» І. Блажкова О. Зінькевич завершує словами: «В далекому 1959 році, вимальовуючи Стравінському картину гонінь усього живого та нового в музиці, щойно закінчивши консерваторію, Блажков з почуттям наголошував: «Шановний Ігоре Федоровичу, мені дуже болісно писати все це, проте я вірю, вже через 10–15 років все це залишиться далеко позаду. І зробимо це ми — молодь!» [Блажков, 2019, с. 16]. Отже, через образ Юності в роботах О. Зінькевич відбулося семантичне «приєднання» Є. Станковича до київського кола композиторів-реформаторів 1960-х років.

Після успішного публічного дебюту Є. Станковича техніка полістилістики увійшла в його творчий арсенал разом з іншими технічними засобами. Так, про роботу композитора за стильовими моделями йдеться у дослідженнях О. Зінькевич (Є. Станкович — І. Стравинський) [Зінькевич, 2017], І. Коновалової (Є. Станкович — М. Леонтович) [Коновалова, 2011]. Ю. Грібіненко наводить приклади використання Є. Станковичем «чужого слова» як цитат і алюзій. Крім «Симфоніети» музикознавиця згадує балет «Ніч перед Різдом» (1990), у якому, за її словами, присутні музичні посилання на «колядки «Щедрик» та «Радуйся, земле», ряд відомих танцювальних композицій (циганочка, фокстрот «Розамунда», пасадобль, «Ріо-Ріта»), а також «Лебідь» К. Сен-Санса та популярні радянські пісні («Не кочегари ми», «Два кольори»)» [Грібіненко, 2021, с. 89]. Перелік може бути продовжений.

Отже, у творах Є. Станковича (в іншому форматі, але з тією ж самою метою, що і в творчості В. Сильвестрова) «постійно відбувається оновлення музичної пам'яті, тобто повтор-та поновлення тих музичних ідей, без яких неможливо уявити собі ціннісний комплекс музичної культури» [Грибіненко, 2020, с. 123].

**Особливості інтерпретації твору у 2017, 2023 роках.** Починаючи з 1990-х, Євген Станкович звертається до тем, пов'язаних із трагічними сторінками історії України. «Панахида за померлими з голоду», Кадіш-Реквієм «Бабин Яр» (1991), «Чорна елегія» (1991). У 2014-му з'явилися «Страсті за Тарасом». Напередодні повномасштабного вторгнення 2022 року до прем'єри готувалась опера «Страшна помста» (за М. Гоголем), прем'єра відбулась вже за часи війни. Широкий резонанс отримала прем'єра у Львові сценічного дійства «Псалми війни» у 2023 році.

У медіапросторі творчість композитора почала ототожнюватись із *національною свідомістю*, активною громадянською позицією. Так Тетяна Новицька у 2022 році писала: «“Панахида за померлими з голоду” Євгена Станковича майже кінематографічно відображає найбільшу національну трагедію в українській історії ХХ століття. Це музика, що змушує стигнути кров у епізодах агресивної ворожої навали, а скорботні мелодії від імені вбитих викликають сльози. Музика жалю, відчаю, жаху смерті, а разом з тим — піднесеної молитви і віри. Музики мертвих, живих і ненароджених. Нині, під час російсько-української війни, коли той самий ворог, що й століття тому, мордує українців у катівнях, *ця музика національної трагедії* ще більше актуалізується» [Новицька, 2022. *Курсив мій*, — О. Д.]. Наталія Мендюк писала про прем'єру опери «Страшна помста»: «Містична гоголівська історія про страшну розплату за жахливі злодіяння, що віддзеркалює події сьогодення, неодмінно *резонуватиме із почуттями та переживаннями кожного українця*» [Мендюк, 2022. *Курсив мій*, — О. Д.].

В анонсі львівської прем'єри «Псалмів війни» у виданні «Zbruč» читаємо: «Цей твір покликаний об'єднати нас у боротьбі проти спільного ворога та вшанувати пам'ять загиблих героїв і цинічно вбитих жертв. “Псалми війни” продовжують особли-

ву лінію у творчості сучасного композитора Євгена Станковича, *що втілює в музиці пам'ятні історичні моменти в житті нашої країни*. Його вокально-симфонічні твори “Бабин Яр” для тенора, баса, хору та оркестру на слова Д. Павличка, “Панахида за померлими з голоду” для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру *закарбували в мистецтві найтрагічніші сторінки нашої історії*. “Псалми війни” посідають серед них особливе місце, адже вони буквально *“наживо” фіксують наше сьогодні»* [Псалми війни, 2023. *Курсив мій*, — О. Д.].

Зважаючи на медійний контекст, «Симфоніета» із 1970-х років, з домінантною сферою стилізації С. Прокоф'єва, у 2023 році мала піти в забуття: виникли занадто великі протиріччя між очікуваннями слухачів, їх політичною волею та символами російського мистецтва (з якими із початком війни почали пов'язувати ім'я С. Прокоф'єва)<sup>1</sup>. Проте твір виявився затребуваним і в наступні роки: після Революції гідності — у 2017-му та після початку війни — у 2023-му.

2017 рік пов'язаний зі спалахом інтересу до «Симфоніети» з боку виконавців. Як вже зазначалося, у вересні 2017-го «Симфоніета» прозвучала на ювілейному концерті Євгена Станковича у виконанні Національного симфонічного оркестру України під орудою Володимира Сіренка. За словами диригента, вибір «Симфоніети» був пов'язаний із подальшими планами. Оркестр готувався до роботи на Третьюму міжнародному конкурсі диригентів імені Стефана Турчака. В. Сіренко та Є. Станкович входили до складу журі, а «Симфоніета» була обов'язковим твором третього туру конкурсних змагань.

Виконання «Симфоніети» у вересні 2017 року майже одразу з'явилося у медійному просторі — мережі YouTube. Для майбутніх учасників конкурсу диригентів це був шанс познайомитись із звучанням твору та дослідити специфіку його виконання українськими музикантами.

Інтерпретація «Симфоніети» В. Сіренком у багатьох відношеннях була взірцевою. Насамперед, відчувався величезний досвід багаторічного спілкування диригента з композитором. Серед творчих проєктів В. Сіренка — виконання всіх симфоній Г. Малера, постійна участь в роботі фестивалів сучасної музики «Київ Музик Фест» та «Прем'єри сезону», виконання творів учителів Є. Станковича (Б. Лятошинського, М. Скорика) та його старших і молодших сучасників (В. Сильвестрова, І. Щербакова, В. Польової, С. Луньова). Усе це сформувало у диригента величезний інтонаційний «словник» української музики ХХ–ХХІ століть, що стало досконалим інструментом інтерпретацій як відомих, так і невідомих творів.

До початку роботи над «Симфоніетою» під орудою В. Сіренка відбулися світові прем'єри цілої низки творів Є. Станковича [Національний симфонічний]. Поміж них прем'єри Концерту № 2 для скрипки з оркестром (22.09.2006), Концерту для флейти з оркестром (01.10.2008), «Поеми» для симфонічного оркестру (24.09.2011), Концерту для скрипки з оркестром № 3 (19.09.2015). До 2017 року диригент підготував та провів два ювілейних концерти Є. Станковича — у 2007 році до 65-річчя, у 2012 до 70-річчя. До репертуарного списку В. Сіренка потрапили твори композитора найрізноманітнішої тематики та жанрів: фольк-опера «Коли цвіте папороть», Третя сим-

<sup>1</sup> В описі складних процесів громадського ставлення до культури країни-агресора під час війни найбільші ризики виникають у встановленні прямолінійних прив'язок між музикою, виконавською практикою та політикою. Тому одразу зауважимо, що далі в описі інтерпретацій мова йтиметься про *художній вибір музикантів*, який найчастіше обумовлюється їх досвідом, баченням логіки та розумінням закономірностей у мистецтві, ніж прагматикою заборон або імперативних рішень.

фонія на вірші П. Г. Тичини «Я стверджуюсь», «Страсті за Тарасом», «Панахида за померлими з голоду», жанрові композиції для симфонічного оркестру — «Ханука», Сюїта з балету «Ніч перед Різдрвом», Новела для кларнета і струнних» та ін. Таким чином, до роботи над «Симфонією» диригент підступив із величезним бекграундом музики Є. Станковича.

Особливості прочитання В. Сіренком «Симфонієти» пов'язані із вирішенням балансу «своє–чуже» в стильових моделях твору, і насамперед балансом між «стильовими іграми» С. Прокоф'єва та музичним висловлюванням самого Є. Станковича. Там, де було можливо відмовитись від стилістики Прокоф'єва, це відбулося. Наприклад, «розлогий прокоф'євський» тематизм, описаний О. Зінкевич, в інтерпретації В. Сіренка перетворився на фрескові епізоди, що пронизані ліричною сферою музичного світу Є. Станковича. Диригент підкреслив риторичні аспекти музики і все, що може бути пов'язано з образами людського голосу, публічного звернення, ораторських ексламацій. Особлива увага приділялась солюючим інструментам як «голосам» певних персонажів.

Прокоф'євська сфера в інтерпретації В. Сіренка виявилася пов'язаною зі сферою недоброї казковості, різноманітними темами, що малюють фантастичні образи (на особливу увагу заслугове розмаїття форм фантастичних маршів і ходи). Поступово з цієї сфери формуються агресивні монолітні вертикалі, що сприймаються, особливо у фіналі, як військовий марш на фоні оркестрових речитацій-запитань. Кульмінація прочитання В. Сіренка — трагедійне соло тромбона. За рахунок максимальної деталізації в артикуляції воно перетворюється на сольну стриману промову оратора — коментатора трагічних подій.

Загострення контрасту в драматургії твору, акцент на «інтонаціях запитання», зловісно-гротескний колорит епізодів *tutti* перетворили «Симфонієту» у виконанні В. Сіренка на твір про сучасні реалії. Інтерпретація фіналу — гра світла і тіні, «три крапки» в кінці твору як очікування майбутніх трагічних подій в реальному світі.

У квітні 2023 року «Симфонієта» прозвучала в концерті, присвяченому 80-річчю Є. Станковича. Концерт було перенесено з 2022 року у зв'язку із початком повномасштабної війни. Твір виконував студентський оркестр Національної музичної академії України під орудою Ділявера Османа<sup>1</sup>. В нових умовах диригенту вдалося запропонувати оновлену концепцію твору. Насамперед в інтерпретаційній стратегії Д. Османа «примара» С. Прокоф'єва ще зменшилась. Замість неї на арену вийшов І. Стравінський (до опери «*The Rake's Progress*» відсилає оркестрова артикуляція на початку другого розділу «Симфонієти»). Крім моделей І. Стравінського диригент використав орієнтири на стилістику музики К. Дебюссі, Ф. Пуленка, А. Онеггера, К. Орфа. У фактурі «Симфонієти» посилюються позиції цитати прелюдії Й. С. Баха. Змінився також характер соло тромбону — замість жанрової моделі сольної промови диригент використовує модель похоронного маршу. Підтримка соло оркестром перетворило цей епізод на висловлення не індивідуальної, а суспільної емоції. Фатальні акорди в фіналі набули характеру звукообразжальної батальної сцени. Акцент на мажорному фінальному акорді у арфі перетворив звучання на оптимістичний символ. Замість змін світла-тіні (як це відбувалося у прочитанні В. Сіренка) виникає людяна інтонація зітхання.

Отже, можемо констатувати тісний зв'язок мистецтва та політики у наші дні, активну трансформацію музичного змісту під впливом медійного контексту.

---

<sup>1</sup> Сценічне ім'я українського диригента Ділявера Османова.

**Висновки та перспективи дослідження.** «Симфоніета» Є. Станковича — твір, сформований в системі художньо-естетичних, концептуальних та семантичних антитез. Тут публічна демонстративність (цитата другої прелюдії до мінор Й. С. Баха «після» цитування прелюдії до мажор у творі А. Пярта, стилізація в дусі С. Прокоф'єва за аналогією до прокоф'євської «Класичної увертюри» В. Сильвестрова) поєдналася із прихованим ліричним символізмом (полістилістика культурного простору Сваляви, полілінгвістичність родини, полістилістична атмосфера занятя з Б. Лятошинським). Маркери прогресивного висловлювання 1970-х (зокрема полістилістична орієнтація на творчість російських композиторів) у 2023 році перетворилися на знаки біди. Твір, побудований на «грі зі стилями» та іронічній містифікації, у концертних виконаннях 2017 та 2023 років розкрив свій «прогностичний» потенціал (передчуття трагедії після безхмарного життя), проявив здатність виступити як текст «музичної документалістики» (образи баталій, агресії, підступної навали, похоронного маршу). Образ Юності з вербальних наративів «Симфоніети» та медіаконтексту 1970-х з часом не змінився, оскільки був пов'язаний зі сторінками життя самого Є. Станковича (дебют, вступ до Спілки композиторів України, публікація твору). «Чуже слово» розпалося на мікроінтонаційні сегменти й розпоширилося по багатьох творах Є. Станковича. Впродовж десятиліть «Симфоніета» продемонструвала неймовірну образно-семантичну мобільність та гнучкість. Сьогодні цей твір сприймається як семантичний «трансформер». Він може надати диригентові безліч можливостей через невеликі зміни в інтонаціях, «проростити» нову музичну концепцію. Подальші дослідження цього твору, скоріше за все, будуть розгортатись у полі інтертекстуальних зв'язків — як із текстами інших композиторів, так і в зоні творчості самого Є. Станковича.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрусик С. Композитор Виталий Годзяцкий: В 1960-х мы искали физиков — только они нас и понимали. *Українська правда*. 30 березня 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/> (дата звернення: 12.12.2023)
2. Блажков И. И. Книга писем: в 3-х т.: Т. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 2019. 504 с.
3. Годзяцкий В. А. Рядом с другом. *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым*. А.Вайсбанд, К.Сигов. Киев: Дух і Літера, 2012. 408 с.
4. Грабовський Л., Щетинський О. *Лінії — Перехрестя — Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали* / укл. О.Щетинський. Харків: Акта, 2017. 778 с.
5. Грибиненко Ю.А. Авторская модель полистилистики в творчестве В. Сильвестрова (на примере его сонаты для скрипки и фортепиано «Post Scriptum»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Вип. 31. Кн. 1. Одеса: Гельветика, 2020. С. 120–131. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-10>
6. Грибиненко Ю. О. Специфіка втілення інтертекстуальності в сучасній композиторській поезії (на прикладі творчості Євгена Станковича). *Proceedings of the International scientific and practical conference: Cultural studies and art: European development direction*. July 16–17, Riga, Latvia: «Baltija Publishing». 2021. С. 87–90. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-22>
7. Зінкевич О. С. «Дражнити гусей» по-прокоф'євськи (симфонічні дебюти Валентина Сильвестрова і Євгена Станковича). *Часопис Національної музичної академії України іме-*

ні П.І. Чайковського. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2012. № 4(17). С. 35–42.

8. Зінькевич О. С. *Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.

9. Зінькевич Е. С. Украинская симфония: маркеры национальной идентичности. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2021. № 4. С. 97 - 106. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_97

10. Зінькевич Е. С. Музыка молодых. *Музыкальная жизнь*. 1973. № 15. С. 2–3.

11. Зінькевич Е. С. ...По стезям гения. *Зінькевич Е. С. Mudus Musicale: Тексты и контексты*. Избранные статьи. Киев: ТОВ «Задруга», 2017. С. 289–298

12. Зінькевич Е. С. *Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича*. Ужгород: Лира, 2002. 208 с.

13. Зінькевич Е. С. Станкович Е.Ф. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зінькевич. Нежин: ЧП Лысенко М. М., 2012. 312 с.

14. Колосович А. Стиль ранніх симфонічних творів Євгена Станковича (на прикладі «Симфоніети»). *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Вип. 37. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. С. 116–132.

15. Коновалова І. Ю. Композиторська інтерпретація в ракурсі постмодерну (на матеріалі хорової творчості Є. Станковича). *Культура України*. Збірка наукових праць. Харків: Харківська державна академія культури, 2011. Вип. 34: С. 242–250.

16. Мендюк Н. Євген Станкович про історію написання опери «Страшна помста». *The Claquers*, 10.11.22. URL: [https://theclaquers.com/posts/10288?fbclid=IwAR1sAtDES2ZieV7k9wesmNtKKtRlEo\\_75TUpVygYZGN30ISGKK8wyDZsDyY](https://theclaquers.com/posts/10288?fbclid=IwAR1sAtDES2ZieV7k9wesmNtKKtRlEo_75TUpVygYZGN30ISGKK8wyDZsDyY) (дата звернення: 12.12.2023).

17. Москаленко В. Г. Евгений Станкович. *Музыкальная культура братских республик СССР: сборник статей*. Киев: Музична Україна, 1982. Вып. 1. С. 97–112.

18. III Міжнародний конкурс диригентів імені Стефана Турчака. Сайт конкурсу. URL: <https://turchak.art.co.ua/en/home/> (дата звернення: 12.12.2023)

19. Національний симфонічний оркестр України. Сайт. URL: <https://nsou.com.ua/> (дата звернення: 12.12.2023).

20. Новицька Т. «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича. Національна трагедія в музиці. *The Claquers*, 26.11.2022. URL: [https://theclaquers.com/posts/10397?fbclid=IwAR1TLQo-pImrn7BWQDIqdWP42S4nmLuPuY6FrDL-3Ed\\_0Q7WVxneYhgybP4](https://theclaquers.com/posts/10397?fbclid=IwAR1TLQo-pImrn7BWQDIqdWP42S4nmLuPuY6FrDL-3Ed_0Q7WVxneYhgybP4) (дата звернення: 12.12.2023).

21. Псалми війни. *Збруч*. 11.10.2023 URL: <https://zbruc.eu/node/116661> (дата звернення: 12.12.2023).

22. Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции — беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: Дух і Літера, 2010. 368 с.

23. Станкович Є. Ф. «Симфоніета». Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України, диригент Володимир Сіренко. Записи виконання: Колонний зал імені М. В. Лисенка, Національна філармонія України, 20.09.2017, Київ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WjgBZgdBbNE> (дата звернення: 12.12.2023)

24. Станкович Є. Ф. «Симфоніета». Студентський симфонічний оркестр НМАУ імені П. І. Чайковського, диригент Ділявер Осман. Запис виконання: Великий зал імені Василя Сліпака, Національна музична академія України імені П. Чайковського 24.04.2023. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_XqriaQOEo](https://www.youtube.com/watch?v=y_XqriaQOEo) (дата звернення: 12.12.2023)

25. Чигарева Е.И. Полистилистика. *Теория современной композиции: учебное пособие* /редкол. В.С. Ценова (отв. ред.). Москва: Музыка, 2005. С. 431–449.
26. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. Київ: Музична Україна, 1989. С. 86–104.
27. Lubow A. The Sound of Spirit. *The New York Times Magazine*. 15 October, 2010. Available at: <https://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?pagewanted=all> (accessed: 12.12.2023)
28. Schmelz Peter J. *Sonic Overload. Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov and Polystylism in the Late USSR*. New York: Oxford University Press, 2021. 408 p. DOI: 10.1093/oso/9780197541258.001.0001

## REFERENCES

1. Andrusik, S. (2017). Kompozitor Vitalii Godzyatskii: V 1960-kh my iskali fizikov — tol'ko oni nas i ponimali. [Composer Vitaly Hodziatsky: In the 1960s we were looking for physicists - they were the only ones who understood us.] In: *Ukrainska Pravda*, 30 March 2017. Available at: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/03/30/223452/>. (accessed: 12.12.2023) [in Russian].
2. Blaschkow, I. (2019). *Kniga pisem [The Book of Letters]*. Vol. 1. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2019. 504 p. [in Russian].
3. Hodziatsky, V. (2012). Ryadom s drugom. [Being with the Friend]. In: *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym [Meeting Valentin Silvestrov]*. Compiled by Alla Vaisband, Konstantin Sigov. Kyiv: Dukh i Litera, 408 p. [in Russian].
4. Hrabosky, L., Shchetynsky A. (2017). *Linii — Perekhrestia — Aktsenty. Kompozytor Leonid Hrabovskyi. Besidy, statti, materialy*. [Lines — Crossing — Accents. Composer Leonid Hrabovsky. Conversations, Articles, Documents.] Compiled by Alexander Schetynsky. Kharkiv: Acta, 778 p. [in Ukrainian].
5. Hribinenko, Y. (2020). Avtorskaia model polystylystyky v tvorchestve V. Sylvestrova (na prymerе eho sonaty dlia skrypky y fortepyano «Post Scriptum»). [The author's model of polystylistics in the work of V. Silvestrov (through the example of his sonata for violin and piano «Post Scriptum»)]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura [Music Art and Culture]*. *The Scientific Bulletin*. Issue 31. Vol. 1. Odesa: Helvetica, pp. 120–131. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-10> [in Russian].
6. Hribinenko, Y. (2021). Spetsyfika vtillennia intertekstualnosti v suchasni kompozytorskii poetytsi (na prykladi tvorchosti Yevhena Stankovycha). [The specifics of the embodiment of intertextuality in modern compositional poetics (through the example of Yevhen Stankovych's works)]. In: *International scientific and practical conference: Cultural studies and art: European development direction: conference proceedings*. July 16–17, Riga, Latvia: «Baltija Publishing», pp. 87–90. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-22> [in Ukrainian].
7. Zinkevych, E. (2012). “Drazhnyty husei” po-prokofievsky (symfonicni debiuty Valentyna Sylvestrova i Yevhena Stankovycha). [“Tease the Geese” Like Prokofiev (Symphonic Debuts by Valentin Silvestrov and Yevhen Stankovych)] In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv. № 4 (17). pp. 35–42. [in Ukrainian].
8. Zinkevych, E. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv. Henetyko-typolohichnyi aspekt. [Ukrainian Symphony of the 1970s–1980s. Genetic and typological aspect.]* Kyiv: The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Nizhyn: Lysenko M. M., 224 p. [in Ukrainian].

9. Zinkevych, E. (2021). Ukraynskaia symfonia: markery natsyonalnoi ydentychnosti. [Ukrainian symphony: markers of the national identity.] In: *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*. [South-Russian Musical Anthology.] Rostov. № 4. pp. 97–106. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_97 [in Russian].
10. Zinkevych, E. (1973). Muzyka molodykh. [Music of the young]. In: *Muzykal'naya zhizn'*. [Music life]. № 15. pp. 2–3. [in Russian].
11. Zinkevych, E. (2017). ...Po stezham geniya. [...By the genius way]. In; *Zinkevych O. Mudus Musicale: Teksty i konteksty. Izbrannye stat'i*. [Zinkevych O. Mudus Musicale: Texts and contexts. Selected articles.] Kyiv: “Zadruga”, pp. 289–298. [in Russian].
12. Zinkevych, E. (2002). Simfonicheskie giperboly. O muzyke Evgeniya Stankovicha. [Symphonic hyperboles. About the music of Yevhen Stankovych.] Uzhhorod: Lira, 208 p. [in Russian].
13. Zinkevych, E., Stankovych Y. (2012). O nastoyashchem, o bylom razmyshlyaet Evgenii Stankovich v besedakh s Elenoi Zin'kevich. [Yevhen Stankovych reflects about the present and the past times in conversations with Elena Zinkevych.] Nizhyn: Lysenko M. M., 312 p. [in Russian].
14. Kolosovych, A. (2011). Styl rannikh symfonichnykh tvoriv Yevhena Stankovycha (na prykladi «Sinfonietta»). [The style of Yevhen Stankovych's early symphonic works (through the example of «Sinfonietta»).] In: *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology] Issue. 37. Kyiv: The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, pp. 116–132. [in Ukrainian].
15. Konovalova, I. (2011). Kompozytorska interpretatsiia v rakursi postmodernu (na materialy khorovoi tvorchosti Y. Stankovycha). [Composer's interpretation in the perspective of postmodernism (through the example of the Y. Stankovych's choir works)] In: *Kultura Ukrainy*. [Culture of Ukraine] Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 2011. Issue. 34: pp. 242–250. [in Ukrainian].
16. Mendiuk, N. (2022). Yevhen Stankovych pro istoriiu napysання opery «Strashna pomsta». [Yevhen Stankovych on the history of writing the opera “The Terrible Revenge”.] In: *The Claquers*, 10.11.22. Available at: [https://theclaquers.com/posts/10288?fbclid=IwAR1sAtDES2ZieV7k9wesmNtKKtRIEo\\_75TUpVygYZGN30ISGKK8wyDZsDyY](https://theclaquers.com/posts/10288?fbclid=IwAR1sAtDES2ZieV7k9wesmNtKKtRIEo_75TUpVygYZGN30ISGKK8wyDZsDyY) (accessed: 12.12.2023) [in Ukrainian].
17. Moskalenko, V. (1982) Evhenyi Stankovych. [Yevhen Stankovych] In: *Muzykal'naya kul'tura bratskikh respublik SSSR: sbornik statei*. [Musical culture of the fraternal republics of the USSR: collection of articles.] Kyiv: Muzychna Ukraina. Issue 1. pp. 97–112. [in Russian].
18. The 3d International Stefan Turchak conductor's competition. 26.11.2017–1.12.2017. Web page. Available at: <https://turchak.art.co.ua/en/home/> (accessed:12.12.2023) [in Ukrainian, English].
19. National Symphony Orchestra of Ukraine. Web page. Available at: <https://nsou.com.ua/en> (accessed: 12.12.2023) [in Ukrainian, English].
20. Novytska, T. (2022). «Panakhya za pomerlymy z holodu» Yevhena Stankovycha. Natsionalna trahediia v muzytsi. [«Panahya (Requiem) for those who died in Holodomor» by Yevhen Stankovych. National tragedy in music.] In: *The Claquers*, 26.11.2022. Available at: [https://theclaquers.com/posts/10397?fbclid=IwAR1TLQo-pImrn7BWQDIqdWP42S4nmLuPuY6FrDL-3Ed\\_0Q7WVxneYhgybP4](https://theclaquers.com/posts/10397?fbclid=IwAR1TLQo-pImrn7BWQDIqdWP42S4nmLuPuY6FrDL-3Ed_0Q7WVxneYhgybP4) (accessed: 12.12.2023) [in Ukrainian].
21. Psalmy viiny. [Psalms of the war] In: *Zbruc'*. 11.10.2023. Available at: <https://zbruc.eu/node/116661> (accessed: 12.12.2023) [in Ukrainian].
22. Silvestrov, V. (2010). «Dozhdat'sya muzyki». *Lektsii — besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym*. [«Waiting for the music». Lectures - conversations. Based



on materials from meetings organized by Sergey Pilutikov]. Kyiv: Dukh i Litera, 2010. 368 p. [in Russian].

23. Stankovych, Y., Sirenko, V. (2017). «Symfonieta» [«Sinphonietta»]. National Symphony Orchestra of Ukraine, conductor — Volodymyr Sirenko. Performed: Concert Hall named after M. Lysenko, National Philharmonic of Ukraine, 20.09.2017, Kyiv. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WjgBZgdBbNE> (accessed: 12.12.2023).

24. Stankovych, Y., Osman, D. (2023). «Symfonieta» [«Sinphonietta»]. The student symphony orchestra of The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Conductor — Dilyaver Osman. Performed 24.04.2023, Vasyl Slipak Concert Hall of The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_XqpiaQOEo](https://www.youtube.com/watch?v=y_XqpiaQOEo) (accessed 12.12.2023).

25. Chigareva, E. (1989). Polistilistika. [Polistilistics]. In: *Teoriya sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie. [Theory of modern composition: textbook.]* Moscow: Muzyka, pp. 431–449 [in Russian].

26. Schyp, S. (1989). Stilizatsiya kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyi priem v sovremennoi ukrainskoi muzyke. [Stylization as an artistic and expressive means in modern Ukrainian music.] In: *Problemy muzykal'noi kul'tury. [Problems of musical culture.]* Issue 2. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 86 — 104. [in Russian].

27. Lubow, A. (2010). The Sound of Spirit. The New York Times Magazine. 15 October, 2010. Available at: <https://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?pagewanted=all> (accessed: 12.12.2023) [in English].

28. Schmelz, P. J. (2021). *Sonic Overload. Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov and Polystylism in the Late USSR*. New York: Oxford University Press. 408 p. DOI: 10.1093/oso/9780197541258.001.0001 [in English].

## OLENA DYACHKOVA

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

ORCID: 0000-0002-1131-0552

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294694>

### «MODIFICATION OF GHOSTS»: CONDUCTORS INTERPRETATIONS OF YEVEN STANKOVYCH'S SINFONIETTA IN 2017 AND 2023

**The relevance of the study.** «Sinfonieta» (1971) stands as one of the pioneering polystylistic compositions in Ukraine. This work marked the artistic debut of Yevhen Stankovych, a prominent figure in contemporary Ukrainian music, and earned him recognition. «Sinfonieta» incorporates fragments from various musical styles and compositions, each evolving independently in performance practice. It is the style and works of J. S. Bach, G. Mahler, S. Prokofiev, and I. Stravinsky. Listeners in the 1970s, 2017, and 2023 have interpreted these musical polystylistic references in diverse ways. The dynamic evolution of performing interpretations and listening perceptions of «Sinfonieta» has unfolded against the active interplay of political propaganda and musical life. The performing interpretations of "Sinfonieta" today align with the broader context of the heated discussions about Russian heritage in Ukrainian culture.

**The main objective of the study.** The purpose of the article is to reveal the author's (composer's) intentions for the composing of the «Sinfonieta» *in modo collage* and to study the changes

of semantic emphasis in the music meaning sphere in the conductor's interpretations of this work depending on the social and media contexts in 2017 and 2023. **The methodology.** The work uses the methods of contextual analysis and comparative studies. The research on performance interpretations of music is based on the theory of interpretation by V. G. Moskalenko.

**Results and conclusions.** The type of «play with other composers' styles» in «Sinfonietta» was new, even in the context of the widespread use of stylization in Ukrainian music in the 60s and 70s. Within the text of «Sinfonietta,» the inclusion of a quote from the Second Prelude in C minor from the first volume of «The Well-Tempered Clavier» by I. S. Bach and the emulation of S. Prokofiev's style carried profound symbolic significance. It is plausible to interpret the *c-moll* Prelude quote as a response to Arvo Pärt's «Credo» (1968), which incorporated a quote from the *C-dur* Prelude in the first volume of the Well-Tempered Clavier — considering the political persecution faced by Arvo Pärt and the Estonian Philharmonic workers after the premiere of «Credo». Y. Stankovych's inclusion of the prelude quote took on the nature of a social challenge — a gesture of solidarity with his Estonian counterpart.

S. Prokofiev's stylistic influence on Ukrainian musical culture during the 60s and 70s manifested itself through socially oriented, "classical" compositions by members of the «Kyiv avant-garde» group, notably V. Silvestrov. The expulsion of V. Silvestrov from the Union of Composers of Ukraine in 1970 triggered an artistic response in 1971 in «Sinfonietta» by Y. Stankovych. When Y. Stankovych presented the piece upon joining the Union of Composers, its provocative nature was evident but closed for the conservative musicians. Additional motivations for stylizing in the spirit of S. Prokofiev within the «Sinfonietta» are rooted in Y. Stankovych's musical preferences. His interpretation of the «composer's school» concept is especially significant. The fact that S. Prokofiev studied under R. Gliere held considerable value for Y. Stankovych. Notably, the 20th-century Ukrainian music classics Levko Revutsky and Borys Lyatoshynsky were also students of Reinhold Gliere. B. Lyatoshynsky mentored Y. Stankovych. In essence, the emphasis on the works of I. S. Bach, G. Mahler, S. Prokofiev, and I. Stravinsky in the «Sinfonietta» directed the listeners of the 1970s toward music that, according to the prevailing Soviet ideological standards of that era, was slated for silencing, ignoring, and, ultimately, destruction. Yet, the compositions of these composers held immense importance for Y. Stankovych. The composer valued their «freedom of spirit» and exceptional artistic professionalism.

In the 1990s, Y. Stankovych delved into themes associated with the concept of national memory, evident in works such as «'Panahyda' for those who died of hunger,» [Requiem for Holodomor victims], Kaddish-Requiem «Babyn Yar» (1991), and «Black Elegy» (1991). Subsequently, the composer's work began to symbolize the image of national consciousness. A «vulnerability zone» appeared in the semantic field of «Sinfonietta,» with the name of S. Prokofiev, which after 2014 was associated with the symbols of Russian art.

An updated semantic vision of the «Sinfonietta's» conception distinguishes the interpretation of the Ukrainian conductor Volodymyr Sirenko. The features of this performance version [Stankovych, Sirenko, 2017] connected with strengthening elements of the Y. Stankovych author's style. The conductor pays attention to the composer's timbre dramaturgy, vocalization of instrumental lines, rhetoric of solo episodes, «public speech» musical images, and rhetorical exclamations. Prokofiev's sphere in the interpretation of V. Sirenko was related to the field of musical fairy tale intonational groups and had an aggressive emotional load. The culmination of V. Sirenko's interpretations is a tragic trombone solo. Due to the maximum detail in the articulation, it turns into a solo restrained speech of the crying hero - as a witness of tragic events.

Dilyaver Osman's interpretation [Stankovych, Osman, 2023] distinguishes the finding of new intonation parallels between the work «Sinfonietta» by I. Stravinsky, K. Debussy, F. Poulenc,

K. Orff. The texture of the «Sinfonietta» strengthened the position of the quote from the prelude by I. S. Bach. The nature of the trombone solo has changed — instead of the genre model of a solo speech, the conductor uses the model of a choral funeral march.

**Conclusions and perspectives of the study.** «Sinfonietta» by Y. Stankovych is a work that has demonstrated incredible musical images and semantic mobility during its 50 years of existence. In contemporary interpretations, it is a semantic and stylistic «transformer» capable of forming a new concept of music from small changes in intonations. The «playing with styles» demonstrated its potential as a musical «documentary narrative about the war.» Further studies of this work will likely unfold in the field of intertextual connections, both with the texts of other composers and in the inner area of the music of Y. Stankovych.

**Keywords:** works of Yevhen Stankovych, sinfonietta, musical interpretation, art of the conductor Volodymyr Sirenko, polystylistics, Ukrainian music during the wartimes.

# КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ

---

УДК 784:78.071.1Мійо](44):78.072](045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294788>

**ЖАРКОВА В. Б.**

**Жаркова Валерія Борисівна** — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0002-3706-3481

zharkova\_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2023

## ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ДАРІЮСА МІЙО «СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКІ МАШИНИ»: ЕПАТАЖ ЧИ СПОВІДЬ?

Досліджено дискусійні аспекти розуміння художньої концепції вокального циклу Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машина» (*Machines Agricoles*, op. 56, 1919). Окреслено, що в більшості робіт вокальний цикл Мійо постає як зразок жарту митця, вокального курйозу, «дадаїстської провокації». Визначено необхідність дослідити композицію циклу як неповторний смисловий континуум і унікальний феномен, що був обумовлений емоційними та інтелектуальними потоками духовного життя Даріюса Мійо.

Доведено доцільність окреслення контекстних шарів, що утворюють музичний текст «*Machines Agricoles*», і визначення їх як глобального, експліцитного, дискурсивного та імпліцитного контекстів. Наголошено, що вкоріненість твору у глобальний контекст національної культури композитор сам проявляє у підзаголовку циклу «Шість пасторалей для голосу і семи інструментів». Підкреслено, що звернення до пасторалі як традиційної сфери національної культури було закономірним результатом пошуку духовних опор після Першої світової війни і дозволяє розглядати концепцію твору як втілення нового єднання людини і природи. З'ясовано, що художньо-естетичні настанови Мійо в результаті спілкування з композиторами «Шістки» (експліцитний контекст) потребують нових оцінок. Наголошено, що принципи зв'язку усіх складових всередині музичного тексту «*Machines Agricoles*» (дискурсивний контекст) проявляють «священне ставлення» Мійо до принципів композиторського ремесла і прагнення до бездоганної проробки усіх елементів композиції. Підкреслено, що через прозорість і «простоту» усіх структур, що організують рух «за своїми орбітами», але вписуються у ціле, проступає нерозривне єднання мікро- і макрорівнів циклу, як свідчення нової моделі світоустрою, що була так затребувана у післявоєнній Європі. Проакцентовано, що епістолярна спадщина Мійо, його автобіографічні тексти (імпліцитний контекст) висвітлюють глибину особистості митця, його філософський склад мислення, а також проявляють високий тонус переживання ним гуманітарної катастрофи.

Як результат аналізу доведено, що, переживши жахіття Першої світової війни, Мійо шукав власні шляхи творчої реалізації і його цикл в цьому комунікативному просторі постає як феномен сповіді.

**Ключові слова:** французька музика ХХ століття, камерно-вокальна музика, творчість Даріюса Мійо, вокальний цикл, «Сільськогосподарські Машини», *Machines Agricoles*, пастораль в музиці, текст і контекст, процес смислоутворення, музична мова, Перша світова війна, жанр як феномен.

**Вступ.** Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські Машини» (*Machines Agricoles*, op. 56) був написаний у 1919 році. Знакова дата створення циклу у рік закінчення Першої світової війни назавжди прив'язала його до драматичного культурно-історичного контексту, що не залишався осторонь художніх завдань Мійо, а віддзеркалювався численними смисловими обертонами у концепції твору, принципах організації та самобутніх характеристиках музичної мови. Незважаючи на молодий вік автора (27 років), твір аж ніяк не був незрілим, і його порядковий номер у переліку закінчених композицій, що фіксував композиторський досвід вже за межами п'яти десятків, засвідчував стійке переконання митця звертатись до слухача із власними творчими ідеями. Здавалось би все це утворювало фундамент для ґрунтовних досліджень різних вимірів художнього цілого твору Мійо, але доля цього опусу склалась інакше.

В історію музики «*Machines Agricoles*» потрапили як виокремлена із багаторівневого культурного простору того часу маніфестація авангардної позиції композитора, що замість високохудожнього поетичного тексту обирає технічні інструкції функціонування аграрних механізмів. Власне, вкорінений у вітчизняному музичному просторі переклад назви твору із додатковим словом «каталог» («Каталог сільськогосподарських машин») виразно акцентує незвичні властивості вербального ряду вокального циклу і ще більше відволікає від розуміння його істинного задуму<sup>1</sup>.

Дійсно, у контексті закріпленої французькими композиторами старшого покоління традиції вишуканого інтонування віршів геніальних поетів (П. Верлена, Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Рембо та ін.) прозовий буденний текст вокальної композиції Мійо шокував багатьох сучасників. На довгий час саме «*Machines Agricoles*» закріпили за Мійо статус «композитора-авангардиста», «урбаніста», зухвалого руйнівника сталих норм і традиційних жанрових принципів, хоча мало хто із музикознавців, що поширювали такі «мантри», докладно аналізував цикл або принаймні мав живе враження від його виконання.

Мійо все життя страждав через несправедливі оцінки свого улюбленого музичного дитяти. «Жоден критик не зрозумів, що спонукало мене писати ці твори, або що вони написані в *тому ж дусі*, в якому прославляли колишні композитори час збору врожаю, винограду або “гарного фермера”, у тому ж дусі, в якому Онеггер прославляв локомотив, а Фернан Леже світ машин. Хто хотів проілюструвати мою схильність до іронії та ексцентричності, цитував *Machines agricoles*», — з гіркотою констатував Мійо в автобіографії [Milhaud, 1973, p. 104]. І додавав: «Щоразу, коли хотіли довести мій сильно виявлений смак до шахрайства та ексцентричності, згадували саме *Machines Agricoles*» [Milhaud, 1973, p. 105]. Тому звернення до циклу

<sup>1</sup> Поширення такого варіанту назви можна пояснити тим, що автобіографічний розділ, в якому Мійо описує *Machines Agricoles*, має назву «Musique d'ameublement et de catalogue» («Музика меблів і каталогів») [Milhaud, 1973].

«Сільськогосподарські Машини» в широкому контексті перехрещення багатьох культурних шарів того часу, виявлення смислових вимірів їх актуалізації в оригінальному художньому творі і визначення основних векторів його розуміння є *актуальним* запитом сучасного музикознавства.

**Аналіз публікацій.** В українському гуманітарному просторі ім'я Даріюса Мійо фігурує у «панорамних проєкціях» культурного життя Парижу першої половини ХХ ст. і переважно лише «підсвічує» потужні дослідження творчості знаменитих сучасників — Еріка Саті, Моріса Равеля, Франсіса Пуленка, Артюра Онеггера та ін. Вкрай нечисленні статті, присвячені власне Даріюсу Мійо, переважно акцентують аспекти використання композитором неєвропейських музичних джерел — бразильського фольклору й американського джазу [Максименко, 2021], [Лю, 2017] та ін. Лише останнім часом у розвідках Шань Юйнаня фокус уваги зміщується в бік вокальної творчості митця та його особистості [Шань, 2022]. У зарубіжному музикознавстві творчість Мійо презентована значно більш рельєфно й багатовимірно. Серед численних розвідок авторів різних континентів слід назвати фундаментальні монографії Джеремі Дрейка [Drake, 1982], Роберта Дебора Хейзела [Hazel, 1991], Дебори Мавер [Mawer, 1997], Барбари Келлі [Kelly, 2003], монографію французьких авторів Арбек Жасінт й Лавуа Марі-Ноель [Harbec, Lavoie, 2014], особливу цінну для нашого дослідження статтю Луїса К. Епштейна [Epstein, 2014] та ін. Важливим джерелом є також автобіографічні книги самого Даріюса Мійо [Milhaud, 1963; 1973; 1982], а також обширний епістолярій композитора, які й досі залишаються поза увагою українських музикознавців.

**Мета статті** — виявлення специфіки задуму й організації вокального циклу «*Machines Agricoles*» Даріюса Мійо як виразу унікального духовного світу митця.

**Наукова новизна** визначається тим, що композиція циклу розглядається як неповторний смисловий континуум, що був обумовлений емоційними та інтелектуальними потоками духовного життя Даріюса Мійо. Вперше текст твору досліджено в широкому контекстному полі, в якому «*Machines Agricoles*» постають як феномен сповіді.

**Методологічним підґрунтям** статті є використання історичного, компаративного, жанрово-стильового та феноменологічного методів аналізу.

**Результати дослідження.** Вокальний цикл Даріюса Мійо «*Machines Agricoles*» постає у більшості музикознавчих робіт як зразок жарту митця, вокального курйозу, «дадаїстської провокації» і виявлення молодого запалу. Досить усталеною є думка, що цикл не заслуговує на будь-яку спеціальну увагу, адже не містить нічого, крім епатажної декларації буденного життя. Твір швидко перетворився на «візитівку» Мійо, затьмаривши своєю незвичною оболонкою сутність творчого мислення композитора. Проте цей масштабний вокальний цикл постає не тільки відображенням експериментів автора у період його активної співпраці з композиторами «Шістки», але є виявленням неперевершеної професійної майстерності, творчої зрілості, вміння звертатись до слухача власною мовою, що виділяє композитора з-поміж його геніальних сучасників. Симптоматично, що один із критиків намагався це донести до публіки, виголошуючи у 1925 році на сторінках авторитетного *La Revue musicale*: «Досить сміятися над цими машинами!» [Epstein, 2014, p. 1].

Мійо і сам прагнув довести серйозність і вагомість художнього задуму циклу до слухачів. У своїй автобіографії він писав: «Я ніколи не розумів, як мислячі люди можуть повірити, що митець витрачатиме свій час на те, щоб обдурити людей, адже творчий процес пов'язаний із таким великим болем» [Milhaud, 1973, p. 5]. Тож, щоб

відійти від «трафаретних» поглядів на скандальний опус Мійо видається необхідним окреслити контексті шари, що утворюють музичний текст «*Machines Agricoles*».

Не заглиблюючись в усі теоретичні аспекти єднання категоріальної пари «текст-контекст», наголосимо на тому, що «контекст» «указує на оточення певної текстової одиниці або всього тексту як смислової цілісності, яке залежить від точки зору дослідника» [Жаркова, 2010, с. 5]. Тому контекст може бути активізованим щоразу по-новому, проте не як довільно визначене семантичне поле, а як такі компоненти і структури, що організують процеси смислоутворення в тексті. Згідно класифікації цих аналітичних процедур румунською психолінгвісткою Т. Слама-Казаку [Slama-Cazacu, 1961], що незважаючи на час не втрачає когнітивні якості, основні контекстні виміри доцільно визначити як глобальний, експліцитний, дискурсивний та імпліцитний. Такий підхід до аналізу музичного тексту, що вже був екстрапольований у сферу музикознавчої науки у дослідженні творчості Моріса Равеля [Жаркова, 2010], відкриває можливості зазирнути у глибину творчої лабораторії митця і встановити маркери розуміння художнього цілого.

Коротко зазначимо, що під «глобальним контекстом» слід розуміти ментальні моделі й домінуючі світоглядні настанови культурно-історичної доби, що впливають на формування художнього тексту. «Експліцитний контекст» утворюють безпосередньо пов'язані з досліджуваним текстом «факти» (історія виникнення, події в особистому житті композитора, реакція сучасників та ін.), а також художні явища, які входять в зону «резонансу» із даним текстом в інших сферах культури (явища інтертекстуальності, інтермедіальності та ін.). «Дискурсивний контекст» концентрує увагу реципієнта на синтаксичному рівні тексту, який проявляє особливості зв'язку текстових одиниць між собою всередині самого тексту (лінгвісти називають цей тип контексту також «лінгвістичним»). Нарешті, найбільш суб'єктивним простором навколо тексту постає «імпліцитний контекст», що виникає із «відображень» духовної біографії автора тексту, важливих подій його чуттєво-емоційного та інтелектуального життя, зафіксованих у спогадах, мемуарах, листах та ін. Імпліцитний контекст проявляє хитке балансування на межі раціонального та інтуїтивного сприйняття і вказує на ті смислові потоки, які складають найбільш прихований (часто містифікований) рівень семантики тексту.

Звісно, художні явища різних епох та національних культур передбачають різний ступінь володіння дослідником (слухачем, виконавцем) контекстними шарами, але у процесі розуміння музичних текстів французьких композиторів знання контекстних шарів виступають як особлива «мисленнева процедура», як фундаментальна «феноменологічна настанова духовного споглядання» [Шелер, 1994, с. 198], що набуває непересічного значення. Особливо важливими у процесі розуміння текстів французьких авторів є створення проєкцій у глобальний та експліцитний контексти, які виявляють високий ступінь спадкоємності художніх принципів, а володіння цими контекстними вимірами «дає слухачеві можливість прочитувати естетичне повідомлення як “знайоме”, коли радість “упізнавання” та задоволення від усвідомлення власної здатності розуміння тексту супроводжують акт комунікації, унаслідок якої твір отримує визначення “ясного”, “майстерно зробленого відповідно до зразка”» [Жаркова, 2010, с. 8]. Коли ж за відсутністю належної підготовки до уваги береться лише синтаксичний (дискурсивний) рівень зв'язку елементів, ізольований від інших контекстних шарів, часто можна почути дорікання у недостатній оригінальності музичної мови автора, а концепція твору не може бути розкрита в усій її повноті.

Нагадаємо, зокрема, критику «неіндивідуалізованої» музичної граматики старших сучасників Даріюса Мійо — Каміля Сен-Санса, Габрієля Форе, Моріса Равеля — тими дослідниками, які шукали принципи оновлення виключно у синтаксичній площині тексту. Власне, виключення вокального циклу Мійо із усіх контекстних вимірів як «авангардного» (тобто такого, що знаходиться в нульовій зоні зв'язків з іншими артефактами) і стало підставою для невірних оцінок. Насправді ж, ми маємо справу із твором митця, який пристрасно сповідував національні принципи творчої реалізації, тому виявлення усіх контекстних рівнів тексту постає необхідною дослідницькою стратегією. Усвідомлюючи обмеження, які передбачає публікація в періодичному виданні, проакцентуємо лише домінантні точки процесу смислоутворення в циклі.

Вкоріненість у глобальний контекст національної культури Мійо відверто проявляє вже назва твору. Цикл «*Machines Agricoles*» має підзаголовок — «Шість пасторалей для голосу і семи інструментів» (*Six Pastorales pour une voix et sept instruments*). Він спрямовує увагу слухача у чистий світ сільських пейзажів й кришталево-прозорих емоційних станів, що є типовими для жанру пасторалі (від фр. *pastorale* та лат. *pastoralis* — «пастуший»), який був винятково розвиненим у XVII–XVIII століттях в Італії і Франції у літературі, музиці, образотворчому мистецтві, театрі. Цю ідилічну образно-смыслову матрицю, яку задає назва, композитор доповнює найменуваннями сільськогосподарських машин: №1 «*La Moissonneuse Espigadora*» (харвестер, машина для збору врожаю), №2 «*La Faucheuse*» (косарка), №3 «*La Lieuse*» (в'язка), №4 «*La Déchameuse-sembleuse-enfouisseuse*» (борона-плуг-сівалка-закопувач), №5 «*La Fouilleuse-draineuse*» (підґрунтово-осушувальний плуг), №6 «*La Faneuse*» (ворошилка). Звісно, перелік аграрних механізмів може викликати посмішку слухача, але подібне парадоксальне, на перший погляд, виявлення сфери пасторального розкриває важливі аспекти авторського задуму<sup>1</sup>.

Цінні спостереження щодо особливостей втілення пасторальної семантики в циклі Мійо містить стаття британського музикознавця, професора Гарвардського університету Луїса К. Епштейна [Epstein, 2014]. Посилаючись на вагомі думки Мадлен Мійо (вдови Даріюса Мійо) та знаного американського дослідника Роджера Ніколса, Л. К. Епштейн вважає, що задум твору може бути усвідомлений лише через призму феномену «пост-пасторалі» (термін Террі Гіффорда). Дослідник наголошує, що «дух пасторалі» слід усвідомлювати глибше, ніж у межах відтворення усталених символів (річок, фавнів, пастушок і т.і.), адже він не виключає й рукотворні образи: «У цьому контексті вибір тем для циклу пісень Мійо виглядає цілком закономірним. “Сільськогосподарські Машини” відтворюють “екологію” фермерського життя, де екологія включає людські та нелюдські елементи на відміну від концепції “довкілля”, яка включає лише нелюдські предмети» [Epstein, 2014, р. 3]. Іншими словами, якщо традиційна пастораль є втечею від індустріалізованого світу в ідеалізоване, чуттєве та уявне сільське минуле, то нове розуміння пасторалі розширює її смислові горизонти і може бути визначене як «пост-пастораль», коли «митці оспівують природу, не ідеалізуючи її, в той же час, “природа” зображена як абсолютно інтегрована з людським світом» [Epstein, 2014, р. 5]. Саме такі характеристики, за переконанням

<sup>1</sup> В автобіографічних «Нотатках, позбавлених музики» композитор згадує, що для цього твору він взяв за основу описи машин з каталогу, привезеного у 1913 році з виставки сільськогосподарської техніки, оскільки краса «великих різнокольорових металевих комах, великих сучасних братів плуга й серпа» настільки потрясла його, що він захотів їх «прославити». Прошло декілька років, поки у 1919 році Мійо втілював, нарешті, своє бажання.



Л. К. Епштейна, є притаманними циклу Мійо і дозволяють розглядати його концепцію як втілення нового єднання людини і природи.

Подібне трактування зв'язків людини і природного світу є знаковою тенденцією післявоєнного часу. Тяжіння митців до пасторалі як звернення до сталих традицій національної культури після потрясінь Першої світової війни було закономірним результатом пошуку духовних опор, що могли б зупинили руйнівні процеси в житті людини. Зокрема, варто згадати «Негритянську рапсодію» (*Rapsodie nègre*, 1917) Франсіса Пуленка — близького друга Мійо, яка включала частину під назвою «Пастораль», в той час як дві інші частини подавали навмисно безглузді, «африканські» тексти вигаданої поетеси на ім'я Макоко Кангуру. До речі і склад виконавців «Негритянської рапсодії» нагадує склад циклу Мійо<sup>1</sup>.

В цьому контексті можна також назвати «Сонату для скрипки і фортепіано» Моріса Равеля (1923–1927), в якій в унікальній смисловій конфігурації поєднувались динамічний рух життя людини після війни (третья частина так і називається «*Perpetuum mobile*») та бажання милуватись чистою красою сільського життя. Музику першої частини Равель відверто пропонував сприймати як спогад про наївне життя французької провінції, яку він уявляв під час гастролей в Англії, пояснюючи це наступним чином: «Я запитав себе, чого зараз мені не вистачає найбільше і що могло б символізувати Францію. Мені на згадку прийшла французька провінція, село, ферма. <...> перша частина стала результатом цієї ностальгії. Мені хотілося, щоб тут об'єдналися протяжна лірична фраза (спогад) та конкретний елемент, символ моєї країни: провінція, природа у її повсякденному французькому виразі» [Жаркова, 2009, с. 309].

Не дивно, що Мійо, чиє дитинство було безпосередньо пов'язане із величною природою улюбленого Прованса і спокійним ритмом сільського життя, у страшні для всієї Європи часи повертається думкою до спогадів дитинства і фіксує базові ментальні моделі у жанровому визначенні «пастораль».

Розмірковуючи над основними аспектами розуміння пасторалі у французькому культурному контексті початку ХХ ст., варто приєднатись до ще однієї дослідницької позиції Л. К. Епштейна: відсутність в циклі Мійо традиційних образів пастушків і пастушок та їхня заміна на працюючі механізми віддзеркалює трагічну втрату у післявоєнному французькому суспільстві важливого екологічного ресурсу — людської сільськогосподарської праці. Це призводить британського професора до висновку: «У музиці Мійо машини залишаються як пам'ятник і засвідчують відсутність людей-трудівників. Таким чином, навіть твір під назвою *Machines Agricoles* можна розуміти як людський меморіал» [Epstein, 2014, p. 26].

Подібне тлумачення змісту циклу міцно вкорінює твір у простір національних традицій і вибудовує певні паралелі до створеного в тому ж році фортепіанного цик-

---

<sup>1</sup> Мійо виписує в партитурі наступні інструменти: флейта пікколо (або флейта), кларнет in B, фагот, скрипка, альт, віолончель і контрабас. Очевидно, що інструментальний склад викликає асоціації із мелодрамою А. Шенберга «Місячний П'єро», написаною для голосу, флейти, флейти-пікколо, кларнету, бас-кларнету, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано (op. 21, 1912). Цей твір був добре відомим Мійо, адже перше виконання твору Шенберга в Парижі відбулось саме під орудою Мійо. Щодо твору Пуленка, то він написаний для флейти, кларнета, струнного квартету, баритона та фортепіано. Відносно вибору інструментів можна зазначити, що ці пасторалі Мійо також продовжують темброві пошуки Моріса Равеля в «Трьох поемах Стефана Малларме» для голосу, флейти-пікколо, флейти, кларнета, струнного квартету та фортепіано (1913).

лу Моріса Равеля «*Tombeau de Couperin*» (1919). Назва твору Равеля так само актуалізує глибинний шар національних традицій, що визначають сутність французького жанру «*Tombeau*», а концепція циклу синтезує погляди у минуле національної культури і гостре усвідомлення її сучасних вимірів. Симптоматично, що складність художнього задуму твору Равеля через виключення із контекстного плетіння смислових потоків різних рівнів також довго заважала музикознавцям побачити приховані рівні смислу фортепіанного циклу композитора<sup>1</sup>.

Безсумнівно, обидва твори мають спільні ідеї. Цикл Мійо є гострим виявленням впливу сучасного контексту, презентує «апокаліптичне руйнування, спричинене появою нових військових технологій» [Epstein, 2014, p. 26] і постає як монументальне «томбо» цілого шару національної культури, представленого жанром пасторалі. До того ж, інтерес Мійо до роботи механізмів і прагнення відтворити в музиці звукові аспекти процесу руху виявляє спадкоємність художніх принципів композитора із певними мистецькими орієнтирами Моріса Равеля, якого Мійо безкінечно цінував і поважав (загальновідомою є любов Равеля до роботи механізмів в усіх видах і бажання віднайти музичні прийоми, які б виявляли «душу» руху). Показово, що і Равель серед усіх французьких композиторів нової генерації виділяв як найбільш вагомий саме Мійо.

Рухаючись від особливостей задуму циклу «*Machines Agricoles*», що вкорінені у ментальні моделі, у напрямку до безпосередньо наближених до тексту експліцитних шарів, сфокусуємо увагу на тих художньо-естетичних настановах, що були визначені контекстом творчого спілкування Мійо з композиторами, яких тогочасна критика об'єднала в групу «Шістка» («*Les Six*»). Кожна частина «*Machines Agricoles*» присвячена одному з членів «Шістки»: перша — Жану Кокто, друга — Луї Дюрею, третя — Франсісу Пуленку, четверта — Артюру Онеггеру, п'ята — Жоржу Оріку, шоста — Жермен Тайєфер. Цей підкреслений у назвах зв'язок із найближчим колом друзів Мійо виявляє важливі аспекти духовного життя композитора.

Як вказує авторитетна сучасна дослідниця Барбара Келлі, в загальному уявленні Мійо переважно і постає як «діяч Шістки», незважаючи на коротке існування групи і той факт, що композитор став незалежною творчою фігурою з 1930-х років, а його творча діяльність продовжувалась аж до 1970-х років. «Зв'язок Мійо із групою як допоміг, так і зашкодив його репутації як композитора», — наголошує Келлі [Kelly, 2003, p. 1]. Зокрема, знана музикознавиця, яка на сьогодні є непересічним авторитетом в царині соціокультурних розвідок французької культури першої половини ХХ ст., вказує, що молоді митці «Шістки» свідомо позиціонували себе як представників післявоєнної культури і репрезентантів нової естетики, а Мійо прийняв на себе чи не найбільший тягар критики того часу. Парадокс, однак, полягав у тому, що поруч із нищівною критикою творів композитора 1920-х років, його справжні відкриття залишались не оціненими (свідченням цього власне і була доля «*Machines Agricoles*»). Звинувачення в руйнуванні традицій і відсутності художнього смаку, що звучали з усіх боків, «таврували» Мійо як лідера нового покоління і «підричника» національних устоїв, але водночас не дозволяли бачити справжні новації митця. Особливо запеклими були нападки на Мійо впливого Еміля Вюйермоза, який називав композитора «рупором бунтарських ідей», що був нечесно піднесеним до рівня новатора, адже «Жоден із цих молодих людей не вніс нового елемента в музичне ми-

<sup>1</sup> Див. детальний аналіз в статті Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена» [Жаркова, 2023].

стецтво, як у випадку із Стравінським і Шенбергом, справжніми революціонерами» [Kelly, 2003, p. 9].

Тож, питання розуміння особливих шляхів Мійо в мистецтві та глибокої оригінальності його позиції вимагає детального аналізу музичної спадщини, вивчення специфіки стильової системи й музичної мови композитора і виходу за межі поверхневих суджень, які на багато десятиліть зупинились на рівні найбільш загальних оцінок епатажних акцій «Шістки». В цьому контексті цикл «*Machines Agricoles*» займає ключову позицію, адже виявляє фундаментальні характеристики творчого кредо його автора.

Фокусує увагу на принципах зв'язку усіх складових всередині музичного тексту «*Machines Agricoles*» (дискурсивний контекст єднання елементів), узагальнюючи кропіткі аналітичні процедури, зазначимо, що музика всіх шести частин має світле прозоре («пасторальне») звучання і свідчить про непересічну композиторську майстерність. Заняття Мійо в класі контрапункту професора Паризької консерваторії Андре Жедальжа як найкращого знавця секретів композиторської техніки, назавжди закріпили священне ставлення Мійо до принципів композиторського ремесла і прагнення до бездоганної проробки усіх елементів композиції.

В період радикальних маніфестів і нігілістичних декларацій, що звучали з усіх боків, Мійо з безпрецедентною послідовністю спирається на фундаментальні засади традиційної поліфонії навіть у вокальних мініатюрах. Так, в усіх частинах циклу «*Machines Agricoles*» основою організації музичної тканини стає поліфонічна самостійність голосів. Численні імітації, використання техніки нескінченного канону (першого розряду), вертикально-рухомого контрапункту не тільки посилюють цілісність композицій, але й вишукано, а іноді й дотепно, розкривають глибинні смисли прозового тексту циклу.

Вражаючою (хоча й очікуваною в контексті французької музичної культури) є довершена кристалізація кожного елементу музичної тканини (наче відшліфованої деталі механізму), складна система мелодичних, тембрових, ритмічних, фактурних віддзеркалень в частинах циклу й поміж ними, неперевершена винахідливість побудови композиційних матриць, в які вкладаються типізовані прийоми, а також вміння композитора вибудовувати великі «хвилі» музичного руху, що утворюють єдине ціле і в межах частини, і у послідовності всіх шести частин.

Важливим принципом об'єднання матеріалу в циклі стають політональні співвідношення голосів. Політональність як ефектний музичний прийом, що шокував тогочасну аудиторію, проте не була свідченням штучних пошуків способу загравання з публікою чи декларативної деструкції мовних норм попередніх музичних стилів. Політональне поєднання голосів у Мійо базується на спільних енгармонічних тонах між усіма тональностями, тому композитор уникає ефекту нагромадження, а досягає неповторної м'якої свіжості звучання. До того ж, самостійність тональних опор в різних голосах ніби відтворює організацію складного механізму, що містить велику кількість елементів, кожен з яких рухається окремо, але не випадає із загальної системи.

Особливо слід відзначити оригінальну функцію голосу у вокальному циклі: він ніби виступає коментарем до інструментальної музичної тканини як одна із ліній фактури, що містить слова. Перенесення смислових акцентів у вокальному циклі на всю музичну тканину рельєфно презентує сміливу творчу позицію Мійо. Він рішуче змінює статус вокального жанру у французькій культурі, що знаходився на той час фактично на вершині жанрової ієрархії в елітарних колах (жанр *melodie*) як найвищий рівень єднання сучасної поезії і музики. Композитор пише вокальний цикл, в

якому прозовий текст і «оголена буденність» його зовнішніх маркерів вимагають зосередження на *принципово невербальних* аспектах художнього цілого, які виявляє суто музична логіка.

Образи *руху*, що обумовлюють майстерно втілені в музичному тексті геометричні проєкції різних звукових траєкторій, числові пропорції, винахідливу логіку часової координації голосів, розділів і усіх частин між собою, утворюють унікальний смисловий простір. Разом з тим, теплий, чистий звуковий світ «*Machines Agricoles*» не є відчуженим від людини; навпаки, через прозорість і «простоту» усіх структур, що організують рух «по своїх орбітах», але бездоганно вписуються у ціле, проступає нерозривне єднання мікро- і макрорівнів циклу, як свідчення нової моделі світоустрою, що була так затребувана у післявоєнній Європі.

Все це вказує на надзвичайні емоційні й духовні ресурси, що були задіяні митцем у процесі створення циклу. Власне, епістолярна спадщина Мійо, автобіографічні літературні тексти, що утворюють імпліцитний контекст «*Machines Agricoles*» (і частково вже були згадані вище), висвітлюють масштабність особистості митця і філософський склад його мислення (що проявлявся, зокрема, у тісному спілкуванні з найвизначнішими французькими мислителями доби — Полем Клоделем і Полем Валері). Тож не дивно, що переживши жахіття Першої світової війни, втративши на війні найближчого друга поета Лео Латіля, композитор створив у «*Machines Agricoles*» неповторні художні проєкції власного травматичного досвіду, що проявляють високий тонус переживання ним гуманітарної катастрофи.

На нашу думку, у строкатому комунікативному просторі насиченого паризького музичного життя вокальний цикл Мійо постає як феномен *сповіді*, якщо розуміти останню як духовний акт, що засвідчує бажання людини розширити горизонти духовного бачення і відчуття їх усім серцем. Підкреслимо, що починаючи від «Сповіді» Августина Блаженного в історії європейської культури сповідь як «зусилля смиренного саморозкриття і предстоання, *що перевищує можливості слова*» (М. Михайлова) [Дзик, 2009, с. 233], набуває різних мистецьких форм, але завжди має глибокий екзистенційний смисл, сутність якого тонко виявляє український філолог Р. Дзик: «Попри свою іманентну діалогічну спрямованість сповідь насамперед є сповіддю для себе, заради себе, *актом, в якому зцілюється душа. Процес омовлення себе надзвичайно рятівний*» [Дзик, 2009, с. 236].

У творчості Мійо цикл «*Machines Agricoles*» виконує саму таку рятівну функцію для його автора у час, коли обговорення психологічних травм, смерті, катастрофічних наслідків війни не було прийнятним у французькому суспільстві, а митці шукали шляхи подолання глобальної гуманітарної кризи. Довершена краса прозорого звучання музичної тканини, її теплий, світлий колорит, м'яка ліричність пасторальних образів, що відображали дитинство композитора у Провансі, виявляли цілісну «середземноморську» натуру митця, який, незважаючи на всі драматичні обставини своєї особистої долі, підсумував у кінці життя власні здобутки в книзі із рідкісною назвою «*Мое щасливе життя*».

**Висновки.** Вокальний цикл «*Machines Agricoles*» постає унікальним феноменом духовного життя Даріюса Мійо. У творі знаходять відображення ментальні й психологічні риси митця, що визначили його неповторну роль в культурному контексті Франції між двома світовими війнами.

«*Machines Agricoles*» органічно входять в контекст французької музики і постають виявленням ментальних моделей і світоглядних настанов, що обумовлюють специфіку національної культури. Пасторальність як особливий духовний вимір бут-

тя людини в пост-апокаліптичному середовищі післявоєнної Європи; відчуття тонких смислових шарів самореалізації митця у контексті французьких музичних традицій, нерозривно пов'язаних із поняттям майстерності, ясності, «зробленості»; прагнення створити цілісний звуковий світ із рівноцінних смислових шарів, що утворено виразними тембровими засобами (голос і кожен інструмент мають свою лінію) — все це засвідчує глибину концепції циклу і його непересічну роль у формуванні творчого кредо Мійо. Парадоксальне несприйняття цих аспектів твору композитора в більшості історичних джерел стало причиною нерозуміння оригінальності художньої позиції Мійо і у творах подальших років, завадило відчутти безмежну щирість, емоційну вразливість і довірливу інтонацію звернення автора до слухача.

Вокальний цикл Даріюса Мійо «Machines Agricoles» постає інтимною сповіддю автора, що трансформує травматичний життєвий досвід у новий духовний простір, відкриває можливості виходу у світ гармонії як ідеальної рівноваги і є свідченням звучання вразливої душі, яка попри все зберігає свою людяну сутність і здатність творити.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях. *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 231–239.
2. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.
3. Жаркова В. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.
4. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 136. С. 130–148.
5. Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д.Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш»). *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 109–117.
6. Максименко Д. «Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України і Зарубіжжя*. Рівне, 2021. Вип. 13. С. 117–122.
7. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Том 1. №35. С. 72–84.
8. Шелер М. *Феноменология и теория познания. Избранные произведения*. Москва : Гнозис, 1994. С. 195–256.
9. Epstein L. K. Darius Milhaud's Machines Agricoles as Post-Pastoral. Music and politics. 2014. Volume VIII. Issue 2. P. 1–30.
10. Harbec J., Lavoie Marie-N.. Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. Paris, Vrin, 2014. 288 p.
11. Hazel D. R. The early chamber music of Darius Milhaud: style and structure. London : Faculty of music King's college London, 1991. 338 p.
12. Drake Jeremy. *The Operas of Darius Milhaud*. University of Oxford, 1982. 878 p.
13. Kelly B. L. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2013. 257 p.

14. Kelly B. L. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.
15. Mawer D. *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Ashgate, Aldershot, 1997. 408 p.
16. Milhaud D. *Ma Vie heureuse*. Paris: Belfond, 1973. 348 p.
17. Milhaud D. *Notes sans musique*. Paris : Publisher, R. Julliard, 1963. 378 p.
18. Milhaud D. *Notes sur la musique*. Edited by Jeremy Drake. Paris: Flammarion, 1982. 243 p.
19. Slama-Cazacu T. *Language and context. Le problème du langage dans la conception de l'expression et de l'interprétation par des organisations contextuelles*. The Hague : Mouton, 1961. 251 p.

### REFERENCES

1. Dzyk, R. (2009). Fenomen spovidi v literaturnykh zhanrovykh interpretatsiakh [The phenomenon of confession in literary genre interpretations]. In: *Pytannia literaturoznavstva [The issue of literary studies]*. Vyp. 77. S. 231–239 [in Ukrainian].
2. Zharkova, V. (2009). Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera) [Walks in the Maurice Ravel's musical world of (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv: Avtograf, 528 p. [in Russian].
3. Zharkova, V. (2010). *Tvorchist Morisa Ravelia: muzychni teksty i komunikatyvnyi kontekst [Maurice Ravel's work: musical texts and communicative context]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 30 p. [in Ukrainian].
4. Zharkova, V. (2023). Fenomen «zhyttia pid chas viiny» u fortepiannii siuiti Morisa Ravelia «Hrobnytsia Kuperena» [The phenomenon of "life during the war" in Maurice Ravel's piano suite "Le tombeau de Couperin"]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. № 136. P. 130–148 [in Ukrainian].
5. Liu, K. (2017). Provansalskyi «provintsializm» u tvorchosti D.Miio (na materialy «Brazyl'skykh tantsiv» i 2-yi siuity «Skaramush»). [Provençal "provincialism" in the work of D. Milhaud (on the material of "Brazilian Dances" and the 2nd suite "Scaramouche")]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. Prats [Art history notes]*. Kyiv : Milenium. Vyp. 31. S. 109-117. [in Ukrainian].
6. Maksymenko, D. (2021). «Skaramush» dlia saksofona z orkestrom D. Miio: Innovatsiini rysy prohramnoi romantychnoi siuity. ["Scaramouche" for saxophone and orchestra by D. Milhaud: Innovative features of the program romantic suite.]. In: *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy i Zarubizhzhia [The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and Abroad]*. Rivne. Vyp. 13. S. 117–122. [in Ukrainian].
7. Shan, Y. (2022). Fenomen tvorchoi osobystosti Dariiusa Miio [The phenomenon of Darius Miho's creative personality]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 1. № 35. S. 72–84. [in Ukrainian].
8. Sheler, M. (1994). Fenomenolohyia y teoriya poznanyia [Phenomenology and theory of knowledge]. In: *Maks Sheler. Yzbrannye proyzvedeniya [Max Scheler. Selected works]*. Moscow : Hnozys, S. 195–256. [in Russian].
9. Epstein, L. K. (2014). Darius Milhaud's Machines Agricoles as Post-Pastoral. In: *Music and politics*. Volume VIII. Issue 2. P.1–30.

10. Harbec, J., Lavoie, M. (2014). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*. Paris, Vrin, 288 p. [in French].
11. Hazel, R. (1991). *The early chamber music of Darius Milhaud : style and structure*. London : Faculty of music King's college London. 338 p. [in English].
12. Drake, J. (1982). *The Operas of Darius Milhaud*. University of Oxford, 878 p. [in English].
13. Kelly, B. (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Woodbridge, UK: The Boydell Press, 257 p. [in English].
14. Kelly, B. (2012). *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot : Ashgate. 212 p. [in English].
15. Mawer, D. (1997). *Darius Milhaud: Modality and Structure in Music of the 1920s*. Ashgate : Aldershot. 408 p. [in English].
16. Milhaud, D.(2013). *Milhaud et la voix : colloque international / organisé par l'Association Les amis de Darius Milhaud*. Aix-en-Provence : Association Les amis de Darius Milhaud. 225 p. [in French].
17. Milhaud, D. (1963). *Notes sans musique*. Paris : Publisher, R. Julliard, 378 p. [in French].
18. Milhaud, D. (1982). *Notes sur la musique*. Paris: Flammarion, 243 p. [in French].
19. Slama-Cazacu, T. (1961). *Language and context. Le problème du langage dans la conception de l'expression et de l'interprétation par des organisations contextuelles*. The Hague : Mouton, 251 p. [in French].

### **VALERIYA ZHARKOVA**

**Zharkova, Valeriya** — Doctor of Art, Professor, Head of the World Music History Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

[zharkova\\_valeriya@ukr.net](mailto:zharkova_valeriya@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294788>

### **DARIUS MILHAUD'S VOCAL CYCLE «MACHINES AGRICOLES»: OUTRAGE OR CONFESSION?**

**Relevance of the study.** Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* (op. 56) was written in 1919. The significant date of creation of the cycle in the year of the end of the First World War forever tied it to a dramatic cultural and historical context, which did not remain aloof from Milhaud's artistic tasks, but was reflected by numerous semantic overtones in the concept of the work, the principles of organization and the original characteristics of the musical language. However, the vocal cycle *Machines Agricoles* appears in most musicological works as an example of the artist's joke, vocal curiosity, "Dadaist provocation" and the manifestation of youthful enthusiasm. It is a fairly established opinion that the cycle does not deserve any special attention, because it contains nothing but an outrageous declaration of everyday life. Therefore, turning to the cycle *Machines Agricoles* in the broad context of the intersection of many cultural layers of that time, identifying the semantic dimensions of their actualization in the original work of art and determining the main vectors of its understanding is an urgent question of modern musicology..

**The main objective of the study** is to identify the specifics of the design and organization of the vocal cycle *Machines Agricoles* by Darius Milhaud as an expression of the artist's unique spiritual world.

**The scientific novelty** is determined by the fact that the composition of the cycle is considered as a unique semantic continuum, which was conditioned by the emotional and intellectual flows of the spiritual life of Darius Milhaud. For the first time, the text of the work is examined in a broad contextual field, in which *Machines Agricoles* appear as a confessional phenomenon.

**The methodology** of the article is based on historical, comparative, genre-stylistic and phenomenological methods of analysis.

**Results / findings and conclusions.** Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* appears as a unique phenomenon of his spiritual life. In the cycle are reflected the mental and psychological characteristics of the artist's personality, which determined his unique role in the cultural context of France between the two world wars, as well as the difficult fate of his works written in the second half of the 20th century.

*Machines Agricoles* are organically included in the context of French music and appear as the discovery of mental models and worldview guidelines that determine the specificity of national culture. Pastoral as a special spiritual dimension of human existence in the post-apocalyptic environment of post-war Europe; a sense of the subtle semantic layers of the artist's self-realization in the context of French musical traditions inextricably linked to the concept of mastery, clarity, "doneness"; the desire to create a complete sound world from equal layers of meaning, formed by expressive timbre means (the voice and each instrument has its own line) - all this testifies to the depth of the concept of the cycle and its unique role in the formation of Milhaud's creative credo.

The paradoxical non-acceptance of these aspects of the composer's work in the majority of historical sources caused a misunderstanding of the originality of Milhaud's artistic position in the works of later years, prevented us from feeling the boundless sincerity, emotional vulnerability and trusting intonation of the author's address to the listener.

Darius Milhaud's vocal cycle *Machines Agricoles* appears as an intimate confession of the author, which transforms a traumatic life experience into a new spiritual space, opens up opportunities to enter the world of perfect balance, and is evidence of the sound of a vulnerable soul that, despite everything, retains its human essence and ability to create.

**Keywords:** French music of the 20th century, chamber and vocal music, work of Darius Milhaud, vocal cycle, *Machines Agricoles*, pastoral in music, text and context, meaning-making process, musical language, the First World War, genre as a phenomenon.



УДК 784.3:78.071.1Пулєнк:821-1Аполлієнер]"19"(44)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294793>

**РІЗАЄВА Г. Є.**

**Різаєва Ганна Євгенівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>  
[rizaievanmau@gmail.com](mailto:rizaievanmau@gmail.com)  
© Різаєва Г. Є., 2023

## **«BLEUET» НА ВІРШІ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА: ПЕРША ПІСНЯ ВІЙНИ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА**

Розглянуто вокальний твір Франсіса Пуленка «Bleuet» («Волошка») на слова Гійома Аполлієнера, що є першим творчим осмисленням композитором початку Другої Світової війни. Висвітлено потужний вплив поезії французького поета-авангардиста Гійома Аполлієнера на творчість Франсіса Пуленка і водночас унікальне значення доробку композитора у створенні своєрідної «музичної аполлієнеріади». Простежено життєтворчість Аполлієнера в період Першої світової війни на тлі його активної громадської, суспільної та політичної діяльності. Досліджено історію створення та першої публікації «Волошки» Аполлієнера у стилі своєрідної каліграми. Зазначено складність адаптації перекладу назви аполлієнерівської поезії українською мовою та аргументовано доречність використання варіанту «Волошка» для *mélodie* Пуленка. Простежено зв'язок уніформи французької армії Першої світової війни з символом *Bleuet de France*, зазначено, що саме з цією уніформою пов'язане фронтове життя Аполлієнера і перший досвід військової служби юного Пуленка. Окреслено світоглядні позиції Пуленка під час Другої світової війни. Досліджено жанрово-тематичне різноманіття творів Пуленка воєнного часу світської та релігійної тематики — від камерно-вокальних, хорових до першої в доробку композитора опери за сюрреалістичною драмою Аполлієнера; виявлено особливості втілення в них воєнної тематики. З'ясовано своєрідність і певною мірою унікальність в контексті творчості Пуленка музичного втілення поезії Аполлієнера у його першій рефлексії на події війни. Наголошено на тонкому поєднанні глибокої релігійної свідомості митця, його пронизливої людяності, щемливого ліризму та патріотичних переконань в його вокальному творі «Волошка».

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика ХХ століття, творчість Франсіса Пуленка, французька музична культура ХХ століття, воєнна поезія Гійома Аполлієнера, музика Другої світової війни, французька *mélodie*, «Волошка» Ф. Пуленка.

**Вступ.** Дві світові війни були драматичним, а подекуди й трагічним контекстом життя та творчості для багатьох європейських композиторів першої половини ХХ століття<sup>1</sup>. Деякі з них зустріли Першу світову зовсім юними й безпосередньо від-

---

<sup>1</sup> Намагання дослідити та осмислити музичний контекст воєнного потрясіння та музичні триб'юти, написані відразу після війни, яскраво втілено у масштабному проєкті видання *Éditions Hortus Les Musiciens et la Grande Guerre* («Музиканти й Велика війна»). В межах цього проєкту протягом восьми років (2011–2018) було представлено колекцію з 36 CD дисків — більше ніж 30 годин музики, безпосередньо пов'язаної з Першою світовою війною.

чули смак війни як військові вже в її останні роки чи навіть місяці, як, наприклад, Вільям Бейнс (1899–1922)<sup>1</sup> чи Ханс Ейслер (1898–1962). Військова доля не оминула і Франсіса Пуленка — його військова служба розпочалася в 1917 році. В той самий час, у 1917, Гійом Аполлінер пише лаконічний вірш *Bleuet*<sup>2</sup> про двадцятирічного солдата, який у свої юні роки «знає більше про смерть, чим про життя». Глибокі, пронизливі, з філософською рефлексією та відчуттям гіркоти, аполлінерівські рядки через 22 роки надихнуть Пуленка на створення однойменної *mélodie*, якою відкривається творчість воєнного періоду композитора.

Попри те, що *Bleuet* є однією з перлин камерно-вокального доробку Пуленка (про що свідчать його численні виконання, безліч записів, зроблених на концертах, присвячених дням пам'яті загиблих у Першій світовій війні), на сторінках фундаментальних монографій провідних французьких пуленкознавців Ерве Лякомба [Lacombe, 2013], Анрі Еля [Hell, 1978] та монографій англійських дослідників Карла Шмідта [Schmidt, 2001] й Річарда Бартона [Burton, 2002], йому приділено буквально декілька рядків. Дисертація української музикознавиці Ольги Михайлової «Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка» обмежується поодинокими випадками згадування його назви [Михайлова, 2009, с. 32, 36], в книзі Ірини Вежневцевої «“Музичний портрет” у творчості Франсіса Пуленка», присвяченій вокальній музиці Пуленка, «Волошка» Пуленка-Аполлінера не згадується взагалі. Відсутність досліджень «*Bleuet*», їх безперечна важливість для глибшого розуміння цілісного художнього світу Франсіса Пуленка, а також виняткова злободенність тематики цієї *mélodie* в сучасному українському контексті доводять **актуальність** цієї статті.

**Мета статті** — виявити специфіку творчого усвідомлення теми війни Франсісом Пуленком через поезію Гійома Аполлінера у *mélodie Bleuet* («Волошка»).

**Наукова новизна.** В українському музикознавстві вперше досліджується камерно-вокальний твір Франсіса Пуленка «*Bleuet*» на слова Гійома Аполлінера, який став першим творчим осмисленням композитором початку Другої світової війни.

Для досягнення поставленої у статті мети обрано **історичний, біографічний, феноменологічний та жанрово-стильовий методи дослідження.**

**Результати дослідження.** Поезії Гійома Аполлінера, складні, як структурно, так і через неймовірну поліфонію смислів, надихали Франсіса Пуленка протягом майже усього його творчого життя. Декларуючи, що «перекладення віршів на музику має бути актом кохання, а не шлюбом з розрахунку» [Roulenc, 2011, с. 774], композитор неодноразово підкреслював, що відчуває особливий зв'язок з поетом: «У нас, у Гійома й у мене, мабуть, була однакова вага, один розмір взуття, одна група крові, однаковий артеріальний тиск, однаковий пульс» [там само, с. 617]. Можна без перебільшення сказати, що творчість Аполлінера була стрижневою віссю для розкриття та ствердження пуленківського вокального генія. Від «Звірослова, або почету Орфея» 1919 року до *mélodie* «La Puce» («Блоха») 1960-го<sup>3</sup> (написана практично за 2

<sup>1</sup> *William Baines* — англійський композитор і піаніст, автор понад 150 творів. Як і Франсіса Пуленка його призвали в армію в останні місяці війни. Через важке септичне отруєння був госпіталізований, але його і без того крихке здоров'я вже не змогло повністю відновитися.

<sup>2</sup> Традиційно українською перекладається «Волошка».

<sup>3</sup> *Mélodie* присвячена пам'яті Рауля Дюфі (1877–1953) — художника, автора дерев'яних грабюр, що надихнули Аполлінера на написання збірки «Звірослов». Вона датована композитором дев'ятим листопадом (день смерті Аполлінера). Таким чином композитор «замкнув» тему «почету Орфея» та своєї аполлінеріади через 42 роки від першого звернення до текстів поета.

роки до смерті), Пуленком музично переосмислено більш як сорок поетичних творів Аполлінера. Численні *mélodie*, вокальні цикли, хори на аполлінерівські вірші, комічна опера «Перса Тирезія» за однойменною сюрреалістичною драмою (перша з оперної тріади композитора), безперечно, займають ключове місце у доробку композитора і є невіддільною частиною золотого фонду аполлінеріади музичної культури ХХ століття.

Аполлінер, один із батьків французької модерністської поезії ХХ століття, був відомий своєю активною громадянською позицією, яку він сміливо, іноді навіть провокаційно, висловлював на сторінках журналів і газет *Tabarin*, *Le festin d'Ésope* (журнал, засновником та головним редактором якого був сам поет), *L'Intransigeant*, *Mercur de France* та ін. Він неодноразово підіймав найбільш актуальні та болючі проблеми суспільства свого часу. Пропагуючи «універсальний, космополітичний характер нового мистецтва», він вважав, що «новий дух несе в собі, як і дух доби класицизму, “особливе й ліричне вираження французької нації”» [Сірочук, 2002, с. 81]. Незважаючи на іноземне походження поета, йому вдалося відродити суто французьку національну поезію і водночас уникнути шовіністичних трендів, що панували у період Першої світової війни. Аполлінер стояв біля джерел створення й розвитку ліричного епосу ХХ століття, широко поєднуючи сферу лірики з так званою прозою життя.

Звісно, події Першої світової війни не залишили Аполлінера осторонь. 34-річний поет вирішує «боротися як француз, за Францію» [Poinsot, 2008, с. 12]. Він наполегливо намагається потрапити в Іноземний легіон в серпні 1914 (як іноземець він не мав права воювати у французькій армії), але з неясної причини його клопотання було відхилено. З другої спроби, в грудні 1914 року, його несподівано беруть на військову службу у французьку армію і через це запускається довгий бюрократичний процес натуралізації Аполлінера. До кінця 1915 року він служить рядовим в артилерійських військах, після, за власним бажанням, переходить в піхоту з підвищенням у званні до старшого лейтенанта. 9 березня 1916 року поет набуває громадянства Франції, але кількома днями пізніше він буде важко поранений у голову. Трепанція черепа у травні 1916, довге та виснажливе відновлення призведуть до зниження імунітету і зараження іспанським грипом, що зрештою стане причиною смерті Аполлінера 9 листопада 1918 року, за декілька днів до об'явлення перемир'я. Хоч поет помер фактично через іспанку, його ім'я висічено на стінах Пантеону разом з іменами 545 інших французьких письменників і поетів, які загинули під час Першої світової війни [Poinsot, 2008, с. 12]<sup>1</sup>.

Попри перебування на фронті та лікування і реабілітацію, Аполлінер не припиняє писати, активно реагуючи на сучасні йому події. В усіх його тогочасних творах тема війни є наскрізною та стає своєрідною хронікою болісних воєнних буднів — як на полі бою, так і у цивільному житті. Серед його тогочасних численних публіцистичних робіт («Війна і ми», «Новий дух і поети», «Фланер двох берегів») та літературних творів (роман «Три Дон Жуани», збірка оповідань «Вбитий поет», оповідання «Косметична хірургія», казки «Булавки») особливе місце займає поезія. «Каліграми. Вірші миру і війни (1913–1916)», опубліковані у збірці, присвяченій пам'яті друга,

<sup>1</sup> Про перипетії процесу натуралізації Аполлінера та про відкриття невідомих сторінок його біографії більш детально в інтерв'ю з керівницею відділу документальних досліджень Національного архіву Франції Енні Пуансо та дослідником CNRS Ніколасом Маріо (<https://www.youtube.com/watch?v=Pj6KLk88WD4>), а також в статті Енні Пуансо в журналі «Історія» [Poinsot, 2008, р. 12].

поета і літератора Рене Даліза, вбитого на фронті 1917 року, яка вийшла друком за життя Аполлінера у 1918 році та поезії посмертного видання «Є» (*Il y a*) 1925 року — це лише третина віршів, написаних поетом протягом війни. Французьким видавництвом *Presses du Réel* 2018 року опубліковано повне зібрання воєнної поезії Аполлінера — це близько 300 творів: «Вірші війни — 31 липня 1914 — 9 листопада 1918» (*Poèmes en guerre — 31 juillet 1914–9 novembre 1918*), з розгорнутою передмовою та коментарями відомої аполлінерознавиці Клод Дебон (*Claude Debon*) [Apollinaire, 2018].

Вірш *Bleuet* був написаний Гійомом Аполлінером у 1917 році через рік після доленосного поранення. В червні того ж року він був опублікований в авторській редакції у п'ятому номері журналу «Північ-Південь» (*Nord-Sud*) [Apollinaire, 1917]. Вірш не увійшов у прижиттєву збірку воєнної поезії Аполлінера «Каліграми» і був опублікований лише у 1925 році в першій великій посмертній збірці поета «Є». Зараз назва *Bleuet* має сакральний сенс для французької нації, на кшталт маку в Британії та країн Співдружності<sup>1</sup>. Вибір волошки як символу пам'яті загиблим у Першій світовій війні не був випадковим — поряд з маком ця квітка єдина, що росла серед хаосу нічийної землі полів Першої світової війни. Але назва аполлінерівської поезії з квіткою не має нічого спільного. *Bleuet* французькою, крім «волошка», має омонімічне значення зменшеної форми від слова «блакитний». Саме так з 1916 року називали на фронті новобранців — переважно юнаків 1895–1896 років народження, чия бездоганна блакитна уніформа контрастувала з брудною та зношеною уніформою загартованих «старих вояк», досвідчених в окопних боях<sup>2</sup>. Отже, коли у 1917 році Аполлінер пише вірша, він використовує слово *bleuet* як сленгове прозвісько новобранців (див. ілюстрація 1).

---

<sup>1</sup> Створення символу *Bleuet de France* (Волошки Франції) пов'язано з іменами двох медсестер — Сюзанни Ленхардт, удови капітана піхоти, і Шарлотти Маллетер, доньки й дружини генерала. Зворушені долею поранених на війні та «розбитих облич», якими вони опікувалися у військовому госпіталі для інвалідів, вони організували майстер-класи, під час яких вишивали ці квіти з тканини та газет 1916 року. Ця діяльність давала невеличкий прибуток, який йшов на фінансову підтримку пацієнтів [Cannone, 2018]. Вже після смерті Аполлінера, у 1920-х роках під керівництвом Луї Фонтеналю, президента організації Інвалідів Франції (*Mutilés de France*), було ініційовано проголошення волошки символом загиблих військових у Першій світовій війні у Франції. 1928 року президент країни Гастон Думерг підтримав цю ініціативу і надав спонсорську підтримку *Bleuet de France*, щоб «venir en aide à ces hommes qui ont sacrifié leur jeunesse à défendre la France» («допомогти тим людям, які пожертвували своєю молодістю заради захисту Франції») [Cannone, 2018]. Через сім років, 11 листопада 1935 року, продаж волошки як символу Дня пам'яті було офіційно оголошено по всій країні.

<sup>2</sup> Французька армія єдина серед армій, що воювали у Першій світовій війні, кардинально змінила вигляд одягу своїх військових. У серпні 1914 року французькі піхотинці все ще носили строкату уніформу зразка 70-х років XIX ст., дуже помітну з точки зору кольорів: червоні штани (розпізнавальна ознака французьких військових з 1829 року), темно-блакитну шинель та червоний кепі. Помітність солдата, необхідна на полі бою, закопченому чорним порохом, стала недоліком після винаходу бездимного пороху професором Полем В'єлем (Paul Vieille) у 1884 р. До початку Першої світової війни більшість великих європейських армій вже перейшли на стримані кольори для своїх бойових уніформ (британці, італійці, німці, росіяни). У серпні 1915 року французьким командуванням було узгоджено нову форму світло-блакитного кольору. Ця уніформа, яку називали «синім горизонтом», була офіційно впроваджена з осені 1916 року (більш розгорнута інформація на сайті музею французької армії: [https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user\\_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA\\_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf](https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf)).



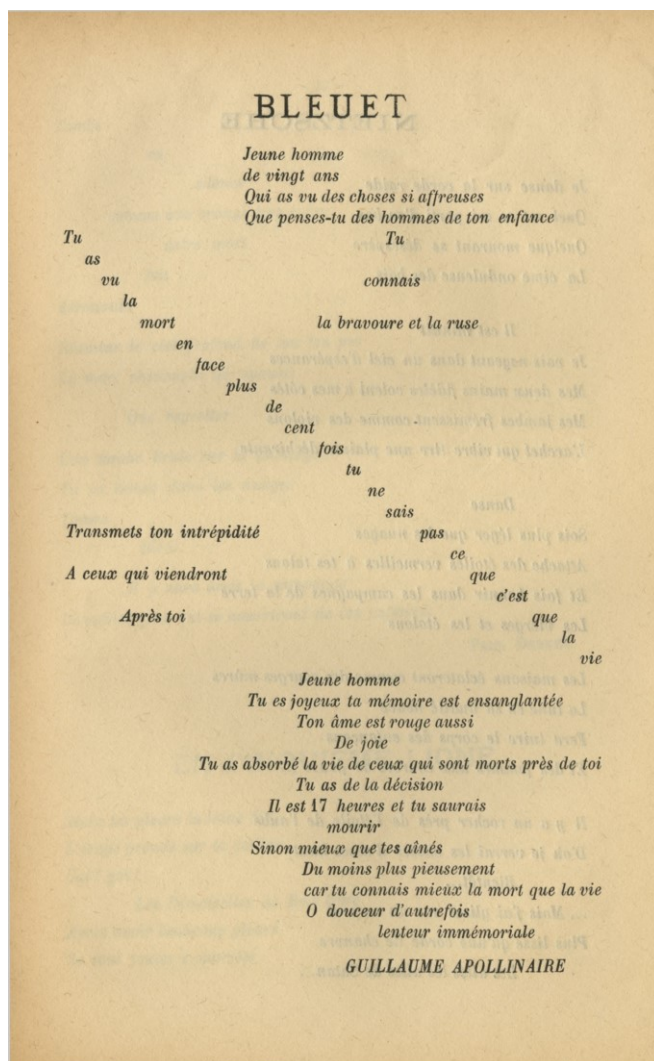
Ілюстрація 1. Raoul Vion 1916 soldat "Le Bleuet de 1916" été<sup>1</sup>

Коли 22 роки потому, у 1939 році, Франсіс Пуленк бере аполлінерівську *Bleuet* як поетичну основу для своєї *mélodie*, смислове поле назви розквітає новими обертонами — з 1935 року волошка офіційно стає національним символом Франції — символом пам'яті загиблих в Першій світовій війні. На жаль, українською неможливо відобразити омонімічний ряд, який би відповідав французькому *Bleuet*, і більш доречним, напевно, був би переклад «Новобранець», але, вочевидь, переклад «Волошка» для *mélodie* Пуленка є зараз допустимим компромісом.

Вірш Аполлінера, що цілком позбавлений *звичної* для поета іронії та прихованої поміж рядків посмішки, адресований безіменному «волошці» — двадцятирічному юнакові, який може померти (чи помре) через кілька хвилин — о п'ятій годині дня, коли йому накажуть покинути окопи і йти в бій. Аполлінер був свідком війни «на виснаження», коли молоді люди в певний час доби (у цьому випадку о п'ятій годині пополудні) були майже приречені на неминучу смерть, намагаючись штурмувати ворожі позиції та захопити кілька метрів багнистої місцевості. В першому виданні журналу «Північ–Південь» вірш надруковано на кшталт каліграми. Односкладне речення тягнеться через сторінку по діагоналі, як рана: «Tu as vu la mort en face plus

<sup>1</sup> Рауль Війон, 1916. «Солдат *bleuet* літа 1916 року».

de cent fois tu ne sais pas ce que c'est la vie» («Ти дивився в обличчя смерті більше сотні разів ти не знаєш що таке життя»). Решта першої частини тексту розташована з обох боків, як ворожі сторони, що стоять одна перед одною на полі бою (ілюстрація 2). Друга частина, що починається своєрідним рефреном-зверненням «Юначе», розташована під першим блоком першої частини вірша. Таким чином візуально, крім горизонтального рядка, Аполлінер проакцентував рядки «Передай свою безстрашність Тим хто прийде Після тебе».



Ілюстрація 2. Перша публікація вірша у журналі «Північ-Південь», червень 1917 р.

Попри незвичне візуальне оформлення, вірш за емоційною складовою є гранично невигадливым й безпосереднім. Враження, яке він справляє, влучно визначено Франсісом Пуленком як «неймовірно зворушливий» [Poulenc, 1994, p. 488]. Окрім безсумнівної об'єктивності щодо наведеного вислову, чуттєве сприйняття аполлінерівської «Волошки» композитором має глибоке особистісне підґрунтя. Важливим є той факт, що Пуленк під час Першої світової війни був «тим самим» новобранцем *bleuet* — «*jeune homme de vingt ans*» (юнаком двадцяти років<sup>1</sup>). Композитора мобілі-

<sup>1</sup> Перша стрічка вірша «Волошка».

зували у січні 1918 р., коли йому щойно виповнилося 19. Він залишався на фронті до кінця війни, а тоді його перевели на дійсну службу в Парижі, поки він не вступив до армійського резерву у 1921 році. На знаменитому портреті Франсіса Пуленка кисті Жака Еміля Бланше<sup>1</sup> (1861–1942) композитора зображено як раз у формі «блакитного горизонту» (ілюстрація 3).



Ілюстрація 3. Жак Еміль Бланше. Портрет Франсіса Пуленка

Пуленк створює *mélodie* на пронизливий прозовий текст Аполлінера лише через місяць після вторгнення Гітлера у Польщу, в жовтні 1939 року. За кілька місяців після цього Гітлер увійде до Парижа. На вимогу німців, перемир'я між Німеччиною і Францією (так зване Друге комп'єнське перемир'я) було підписано у 1940 році в тому ж вагоні на тому ж запасному шляху недалеко від того ж французького міста Комп'єнь, що і перемир'я Першої світової війни між союзниками та Німеччиною у 1918 році, що знаменувало кінець Німецької імперії. В цей раз абсолютно приниженою була Франція.

Лише через двадцять років Європа знову поринає у хаос війни. Складно уявити, наскільки жахливо це мало бути для всіх тих, хто пережив Першу світову війну, для колишніх *bleuets*, яким на початок Другої світової було трохи більше за сорок років. *Mélodie* «Волошка» Пуленка, як своєрідний «щоденник пам'яті» композитора

<sup>1</sup> Цей портрет став доволі відомий після того, як його надрукували на обкладинці видання листів Пуленка (Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.)

й осмислення зламаных війною людських доль, відкриває період пуленківських «пісень війни».

На відміну від Аполлінера, Пуленк був підкреслено аполітичним, аж до соціальної пасивності. Він засуджував будь-які активні громадсько-політичні акції — страйки, революційні рухи й навіть під час Другої світової війни він не приєднався ані до Народної музичної федерації, ані до Руху Опору (попри чітко окреслену громадянську та творчу позицію). «Щира релігійність, гармонійний світогляд та непохитна віра в софійність буття» підтримували його в буреломних хвилях часу, дозволили навіть у воєнний період створити цілу низку творів, у яких виявилася його вроджена життєлюбність [Різаєва, 2018, с. 79]. Це і музика для дітей «Історії маленького слоненяти Бабара» (1940–1945), і сповнені галльської дотепності «Сільські пісні» (1942), і хори а саррелла духовного змісту (1939–1941) і поряд — майже шлягерна музика до п'єси Жана Ануя «Леокадія» «Шляхи кохання» (1940) та комічна опера «Перса Тирезія» (1944). Разом з тим, не можна не погодитися зі Річардом Бартоном в тому, що між 1939 і 1944 роками<sup>1</sup> практично усі твори Пуленка, будь-якої тематичної спрямованості, були прямо чи опосередковано пов'язані з «досвідом війни, поразки, спротиву та звільнення»<sup>2</sup> [Burton, 2002, p. 80].

На противагу творам, які віддають належне силі та патетиці війни, як-то кантата «Лик людський» на слова Поля Елюара (1943), інтимні переживання Пуленка відповідного періоду більшою мірою «говорили» пронизливими словами воєнної поезії Аполлінера, проявившись камерно-вокальними творами воєнного та післявоєнного періоду. Серед них цикл «Банальності» (1940), вокальні мініатюри «Монпарнас» і «Гайд-парк» (1943), а також неймовірно сміливий й авангардний за складом поетичного тексту вокальний цикл «Каліграми» (1948) на «Вірші Миру та Війни». В цьому ряду достойне місце належить і пронизливій у своїй меланхолійній трагічності «Волошці»<sup>3</sup>.

Текст «Волошки» в певному сенсі унікальний для аполлінерівської творчості. Тут немає навіть натяку на панівну в творчості поета іронію, яка «завжди приховує ніжність», бешкетних жартів, що «завжди близькі до сліз», характерної аполлінерівської зухвалості, «що завжди готова обернутися ліризмом» [Hell, 1978, p. 100]. У «Волошці» сутність оголена до первісного — болючого переплетення ніжності, сліз, ліризму у щемливому передбаченні долі двадцятирічного хлопця, який ще вчора був дитиною, а сьогодні з «кривавою пам'яттю» та «червоною душею» увібрав в себе життя тих, хто загинув поруч; сповнений рішучості та хоробрості у готовності «благочестиво померти», тому що у свої двадцять років смерть він знає краще за життя.

<sup>1</sup> З точки зору творчого доробку композитора часовий проміжок значно більший — відбиток війни у творах Пуленка буде яскраво проявлений і у перші післявоєнні роки.

<sup>2</sup> Наприклад, про безпосередній зв'язок комічної опери Пуленка «Перса Тирезія» з темою війни див. на сторінках дисертації автора [Різаєва, 2018, с. 58–96].

<sup>3</sup> Твір був написаний під час короткого перебування композитора у Парижі. На початку роботи Пуленк дізнався про загибель молодого солдата з Амбуаза Андре Бонеллі, якого композитор знав з дитинства. Трохи згодом, вже по завершенню *mélodie*, виявилось, що Бонеллі живий і зворушливий цією історією «повернення з мертвих» композитор присвячує «Волошку» Андре Бонеллі [Schmidt, 2001, p. 262].



<p style="text-align: center;"><i>Jeune homme</i> <i>De vingt ans</i> <i>Qui as vu des choses si affreuses</i> <i>Que penses-tu des hommes de ton enfance</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Tu</i> <i>connais</i> <i>la bravoure et la ruse</i></p> <p><i>Tu as vu la mort en face plus de cent fois tu ne sais pas ce que c'est que la vie</i></p> <p><i>Transmets ton intrépidité</i> <i>À ceux qui viendront</i> <i>Après toi</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Jeune homme</i> <i>Tu es joyeux ta mémoire est ensanglantée</i> <i>Ton âme est rouge aussi</i> <i>De joie</i> <i>Tu as absorbé la vie de ceux qui sont morts près de toi</i> <i>Tu as de la décision</i> <i>Il est 17 heures et tu saurais mourir</i> <i>Sinon mieux que tes aînés</i> <i>Du moins plus pieusement</i> <i>Car tu connais mieux la mort que la vie</i> <i>Ô douceur d'autrefois</i> <i>Lenteur immémoriale</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Юначе</i> <i>двадцяти років</i> <i>Хто бачив такі речі жахливі</i> <i>Що думаєш ти про чоловіків свого дитинства?</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Ти</i> <i>пізнав</i> <i>відвагу і підступність</i></p> <p><i>Ти дивився в обличчя смерті більше сотні разів ти не знаєш що таке життя</i></p> <p><i>Передай свою безстрашність</i> <i>Тим, хто прийде</i> <i>Після тебе</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Юначе,</i> <i>Ти веселий, твоя пам'ять закривавлена</i> <i>Твоя душа червона також</i> <i>Від веселості</i> <i>Ти увібрав життя тих, хто загинув поруч з тобою</i> <i>Ти сповнений рішучості</i> <i>Зараз п'ята година і ти зумів би померти</i> <i>Якщо не краще ніж твої старші</i> <i>Принаймні більш благочестиво</i> <i>бо ти знаєш смерть краще за життя</i> <i>О ніжність минулого</i> <i>Споконвічна неквапливість<sup>1</sup></i></p>
--	--

Пуленк для себе виділяє три смислових константи вірша. Як зазначає композитор у своєму «Journal de mes mélodies», ключ до поезії Аполлінера лежить у рядках **«Зараз п'ята година і ти зумів би померти Якщо не краще ніж твої старші Принаймні більш благочестиво»** [Poulenc, 1993, p. 33]. Композитор робить ці рядки ліричною кульмінацією своєї *Bleuet*, розцвічуючи їх неймовірно чуттєвою музикою колискової (тт. 34-44 *Trés calme et doux*). Через кілька років Пуленк знову звернеться до жанру колискової у яскравій ліричній кульмінації, так званій «Коліскової Парижу» (5 сцена), першої дії бешкетних «Персів Тирезія». Ті ж самі «заколисливі» терції на *p*, «м'який» ритм у тридольному розмірі, повільний темп, позначки «Дуже спокійно і ніжно» в «Волошці» і «Меланхолійно і ніжно» відповідно в «Персах». Здається парадоксальним, що слова, насичені дієвістю, які можна б було прояснити через призму трагічного чи патетичного, Пуленк трактує через, напевно, найінтимніший жанр — колискової, що має широке поле конотацій від заспокійливого співу матері, безтурботного дитинства до сну як образу смерті. Такий «розрив» вербального і музичного, своєрідне «розп'яття ніжністю» є відмінною рисою пуленківського стилю. Саме на цьому будуються кульмінаційні зони «Голосу людського», граничним розривом сценічної дії, вербального тексту та музичного ряду, разом з позамежною ніжністю, буде відзначена фінальна сцена «Діалогів кармеліток» і останні такти опери.

Для того щоб виокремити душевний щем кульмінації *mélodie*, до неї підводить контрастний епізод **«Ти увібрав життя тих, хто загинув поруч з тобою»** (тт. 27-33 *Animer un peu*). Ці слова, а також текст **«О ніжність минулого»** (на яко-

<sup>1</sup> Переклад віршів автора статті - Г.Р., за редакцією Д. Менделенко.

му побудована кода «Волошки») композитор підкреслює у своєму примірнику аполлінерівської збірки поезії «І у а» як смислові орієнтири. Збуджена речитація на одному звуці голосу на фоні розвинутої фортепіанної партії з *crescendo* від *mf* до *f* (розкладені акорди долають статичність пульсивного ритму фортепіано попереднього епізоду і разом з пошвавленим темпом підкреслюють драматизм слів) увиразнює наступні, за словами композитора, «ключові рядки» твору. Десятитактова метафізична кода «О ніжність минулого Споконвічна неквапливість» є своєрідним «супроводом душі» на її останньому шляху (тт. 45-54, *Trés calme*). Низхідна поступова хода у вокальній партії по звуках *E dur* від *e<sup>2</sup>* до *gis<sup>1</sup>* з зустрічним багат шаровим висхідним рухом у фортепіано з мінливою фактурою закінчується повільним розчиненням у розрідженому п'ятизвучному акорді *Cis dur* від основного тону у великій октаві до кришталевого *c* в третій на *pp*. «Останній погляд» розмикається щемливим самотнім *dis<sup>3</sup>* на *ppp* у фінальних тактах твору. Передкульмінаційний епізод («Ти увібрав життя тих, хто загинув поруч з тобою») та кода («О ніжність минулого») буквально «огортають» ліричну розповідь колискової, викриваючи таємницю неперехідності буття у «житті наших близьких всередині нас, які зникли» та «ретроспективному погляді, з яким пов'язана туга, що надає минулому цінність» [Lacombe, 2013, p. 794].

Осмислюючи глибокий вплив невигадивих аполлінерівських рядків, композитор зізнається: «смирненість — чи то молитва, чи жертвування життям — ось що мене найбільше зворушує» [Poulenc, 1993, p. 33]. Розп'яття між «неймовірною зворушливістю», «людяністю», з одного боку, та «надзвичайною стриманістю» (*trés sobre*) [Poulenc, 1994, pp. 488, 489], з іншого, стає стрижнем пуленківської інтерпретації «Волошки» Аполлінера. Унікаючи фанфарного прославлення героя війни, Пуленк прагне проникнути у найінтимніший момент зустрічі людини зі смертю. Його цікавить не рефлексія, а поетичне, емоційне заглиблення у роковий момент життя. «Ми далекі від тих, хто благочестиво загинув із величним супроводом горнів, мармуру, траурних вогнів, прапорів. Саме цим фактом ми торкаємося, як мені здається, ближче до тієї таємничої миті, коли, залишаючи свої останки в переодягальні, душа летить у невідоме після довгого погляду на ніжність минулого» [Poulenc, 1993, p. 33].

П'ятдесят чотири такти *mélodie* є зібранням різноманітного музичного втілення унікальної «пуленківської ніжності», що викриває усі відтінки пронизливої лірики прозового аполлінерівського тексту. Наскрізна форма твору складається з начебто нанизаних один на одне не рівних за тривалістю епізодів, сповнених ніжності різної якості та інтенсивності — від теплої вступної «розповіді» *Modéré* (тт. 1-8), чуттєвої пісенності з вкрапленням душевної декламаційності та ніжно-хвилюючої аріозності (тт. 9-22 *trés doux*, *Sans rigueur très doux*, *Céder*), збудженої речитації на фоні емоційно панівної, широкої хвилі дихання фортепіанної партії (тт. 27-33 *Animer un peu*) до зворушливо-пронизливої колискової ліричної кульмінації (тт. 34-44 *Trés calme et doux*) та згасальної неминучості низхідної мелодичної фрази коди *mélodie*, що розчиняється у бездонні небуття (тт. 45-54, *Trés calme*). Досягненню ніжності, а також ефекту «юнацького голосу» служить також й унікальна для пуленківських камерно-вокальних творів тенорова теситура<sup>1</sup> (всі інші, написані Пуленком для чоловічого голосу, є для високого баритона — голосу П'єра Бернака, музи та близького друга композитора).

<sup>1</sup> Вперше твір був виконаний автором зі швейцарським тенором Х'юго Куєно (Hugues Cuenod), з яким Пуленк познайомився у 1930 році в студії Наді Буланже [Schmidt, 2001, p. 388].

За словами Ерве Лякомба, натхненний глибоко людським відлунням поезії Аполлінера, Пуленк інтерпретує її у «релігійному вимірі долі того, хто готовий померти» [Lacombe, 2013, p. 793]. Джерелом формування цього виміру, що став багато у чому визначальним для життя і творчості композитора з кінця 1930-х років, безперечно є «духовний злам, який додав у різнобарвну світську палітру творчого портрета Пуленка обертони глибокої релігійності»<sup>1</sup> [Rizaieva, 2020, p. 331]. Прийняття, смиренність, покірність долі, дослідження смерті як переходу у Вічність і вдивляння у «споконвічну неквапливість» будуть пронизувати не тільки суто релігійні твори Франсіса Пуленка. Усвідомлення людської трагедії у своїй «першій пісні війни» композитор також трактує саме через «обертони глибокої релігійності», просочені смиренням та ніжністю, як вищих ступенів прийняття реальності. Врешті, через 15 років тема смерті — її страху та прийняття — щонайбільше розкриється в «Діалогах кармеліток». Головна героїня опери, дев'ятнадцятирічна черниця Бланш (за збігом — вік *bleuet!*), що більше знає страх смерті, ніж життя, завдяки цілій низці смертей, свідком яких вона стала — ігумені, батька та жахливої страти посестриць-кармеліток, позбавляється екзистенційного страху смерті й добровільно приймає страту на ешафоті. Доля Бланш унікально резонує з долею «новобранця-волошки», який увібрав у себе «життя тих, хто загинув поруч», щоб спромогтися «померти благочестиво». І можна припустити, що герой *Bleuet* Пуленка певною мірою набуває рис архетипного образу у творчості композитора.

**Висновки.** За словами першого біографа Франсіса Пуленка Анрі Еля, *Bleuet* — одна з найбільш натхнених *mélodie* у доробку композитора [Hell, 1978, p.165]. Зворушлива епітафія юному новобранцю, пронизана почуттям смирення та ніжності, є першим творчим усвідомленням Франсіса Пуленка трагедії Другої світової війни й одним з ряду творів, що відображають духовний пошук митця та є відлунням глибокої релігійної свідомості композитора. Патріотизм трактується через сакральність жертви юнака, що «знає смерть краще за життя». Ліричність, яка пронизує *mélodie*, гранично інтимна за своєю сутністю. Певною мірою автобіографічність образу новобранця (через події Першої світової війни в житті композитора) значно посилюється спільністю архетипу ситуації з Бланш де ля Форс, головної героїні «Діалогів кармеліток» (смерть тих, хто поряд, дає сили принести себе в жертву), з якою уособлював себе Франсіс Пуленк під час роботи над оперою. Це в черговий раз доводить, що Пуленк ніколи «не прагнув відокремити свою творчість від свого “Я”, навпаки, для нього, починаючи з юності, створення музики було не інтелектуальною вправою, а власним йому способом самовираження» [Менделенко, 2015, с. 183].

Незважаючи на специфіку камерного жанру *mélodit* та лаконічність «Волошки» (54 такти), завдяки багатшаровій й щільній за змістом поезії Гійома Аполлінера та її геніальному прочитанню Франсісом Пуленком, твір вражає своєю глибиною, смисловою поліфонією внаслідок своєрідного «розп'яття» між вербальним рядом та музичним текстом і, безперечно, належить до шедеврів камерно-вокальної музики.

Залишається сподіватися, що серед декількох сотень виконань *Bleuet*, доступних для прослуховування в інтернеті, найближчим часом з'являться виступи й українських музикантів.

<sup>1</sup> Про це див. у дисертації авторки статті [Різаєва, 2018, с. 111–112].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Менделенко Д. «Моя музика — мій портрет»: про стилістичні запозичення та стильову оригінальність музики Ф. Пуленка. *Київське музикознавство : зб. наук. пр.* Київ, 2015. Вип. 51. С. 176–186.
2. Михайлова О. В. *Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка* : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харків, 2009. 257 с.
3. Різаєва Г. Є. *Опери Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності* : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 251 с.
4. Сірочук Т. Г. Гійом Аполлінер — «свідок свого часу» (1880-1918). *Питання літературознавства*. Вип. 9 (66). Чернівці, 2002. С. 81.
5. Apollinaire G. *Bleuet*. Nord-Sud, Volume 1, Number 5, June 1917. P. 11. URL: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaaw191706-01.2.10&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (accessed: 26.11.2023).
6. Apollinaire, G. *Poèmes en guerre: 31 juillet 1914-9 novembre 1918*. Édition établie par Claude Debon. Presses du Réel (Les), 2018. 512 p.
7. Burton R. D. E. *Francis Poulenc*. Bath, GB : Absolute press, 2002. 135 p.
8. Cannone R. 11 novembre : le Bleuet, cette fleur symbole, qui poussait sur les champs de bataille. *La Figaro*. 7.11. 2018. URL: <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/11/07/03004-20181107ARTFIG00018-11-novembrele-bleuet-cette-fleur-symbole-qui-poussait-sur-les-champs-de-bataille.php> (accessed: 28.11.2023).
9. Hell H. *Francis Poulenc, musicien français*. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
10. Lacombe H. *Francis Poulenc*. Paris : Fayard, 2013. 1104 p.
11. L'uniforme du fantassin français en 1914 et 1916. Musée de l'Armée. URL: [https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user\\_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA\\_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf](https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf) (accessed: 30.11.2023).
12. Poinot A. Apollinaire demande sa naturalisation. *Historia*. № 734, février 2008
13. Poulenc F. *Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes*. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
14. Poulenc F. *J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon*. Paris, Fayard, 2011. 979 p.
15. Poulenc F. *Journal de mes mélodies, complete edition and notes compiled by Renaud Machart*, Paris: Cicero, 1993.
16. Rizaieva G. The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre. *Proceedings of the 4th International, ICASSE 2020*. P. 330–335. DOI 10.2991/assehr.k.200907.057
17. Schmidt C. B. *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc*. London, Pendragon Pr, 2001, 621 p.

### REFERENCES

1. Mendelenko, D. (2015). «Moia muzyka — mii portret»: pro stylistychni zapozychennia ta stylovu oryhinalnist muzyky F. Pulenka. [My music is my portrait»: stylistic borrowings and originality of style in the music of Francis Poulenc]. In: *Kyivske muzykoznavstvo : zb. nauk. pr. [Ukrainian musicology]* Kyiv. Vyp. 51. pp. 176–186. [in Russian].
2. Mykhailova, O. V. (2009). *Poetyka kamerno-vokalnoi liryky Fransisa Pulenka [Poetics of Francis Poulenc's Chamber-vocal Lyrics]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the de-

gree of the Candidate of Study of Art 17.00.02 Musical Art. 17.00.03 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts, Kharkiv, 2009. 257 p. [in Russian].

3. Rizaieva, H. E. (2018) *Opéry Fransisa Pulenka: khudozhnii svit ta problema yoho tsilisnosti*. [Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Study of Art 17.00.02 Musical Art. Kyiv State Tchaikovsky Conservatory. Kyiv, 251 p. [in Ukrainian].

4. Sirochuk, T. H. (2002). *Giiom Apolliner — «svidok svoho chasu» (1880-1918)*. [Guillaume Apollinaire — «witness of his time» (1880–1918)]. In: *Pytannia literaturoznavstva [The issue of literary studies]*. Vyp. 9 (66). Chernivtsi, pp. 79-84. [in Ukrainian].

5. Apollinaire, G. (1917). *Bleuet. Nord-Sud, Volume 1, Number 5, June 1917. P. 11* <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaaw191706-01.2.10&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (accessed: 26.11.2023). [in French].

6. Apollinaire, G. (2018). *Poèmes en guerre: 31 juillet 1914-9 novembre 1918*. Édition établie par Claude Debon. Presses du Réel (Les). 512 p. [in French].

7. Burton, R. D. E. (2002). *Francis Poulenc*. Bath, GB : Absolute press. 135 p. [in English].

8. Cannone, R. (7.11.2018). 11 novembre : le Bleuet, cette fleur symbole, qui poussait sur les champs de bataille. In: *La Figaro*. 7.11. 2018 URL: <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/11/07/03004-20181107ARTFIG00018-11-novembrele-bleuet-cette-fleur-symbole-qui-poussait-sur-les-champs-de-bataille.php> (accessed: 28.11.2023). [in French].

9. Hell, H. (1978). *Francis Poulenc, musicien français*. Paris : Fayard. 391 p. [in French].

10. Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc*. Paris : Fayard. 1104p. [in French].

11. L'uniforme du fantassin français en 1914 et 1916. Musée de l'Armée. URL: [https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user\\_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA\\_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf](https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/Documents/Support-Visite-Fiches-Objets/Fiches-1914-1918/MA_fiche-objet-uniformes-14-18.pdf) (accessed: 30.11.2023). [in French].

12. Poinot, A. (2008). Apollinaire demande sa naturalisation. *Historia*, № 734, février. [in French].

13. Poulenc, F. (1994). *Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes*. Paris : Fayard. 1128 p. [in French].

14. Poulenc, F. (2011). *J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon*. Paris, Fayard. 979 p. [in French].

15. Poulenc, F. (1993). *Journal de mes mélodies, complete edition and notes compiled by Renaud Machart*, Paris: Cicero. 160 p. [in French].

16. Rizaieva, G. (2020). The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre. In: *Proceedings of the 4th International, ICASSEE 2020*. pp. 330-335. DOI 10.2991/assehr.k.200907.057 [in English].

17. Schmidt, Carl B. (2001). *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc*. London, Pendragon Pr. 621 p. [in English].

## GANNA RIZAIEVA

**Rizaieva, Ganna** — PhD (Arts), Associate Professor of the Department of World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

[rizaievanmau@gmail.com](mailto:rizaievanmau@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294793>

## «BLEUET» BY THE GUILLAUME APOLLINER`S POEM: THE FIRST WAR SONG BY FRANCIS POULENC

**Relevance of the study.** The vocal miniature *Bleuet* is one of the pearls of Poulenc's chamber and vocal work. This is evidenced by its numerous performances at concerts dedicated to the remembrance of those killed in the First World War. However, even on the pages of the fundamental monographs of the leading European researchers of Poulenc's work, this opus is given literally a few lines, and it's absolutely absent in the Ukrainian musicological space. The lack of research on the vocal miniature *Bleuet*, its indisputable importance for a deeper understanding of the whole artistic world of Francis Poulenc, as well as the exceptional topicality of the subject of this *mélodie* in the modern Ukrainian context determine the relevance of its research.

**The main objective of the study** is to reveal the specificity of Francis Poulenc's creative awareness of the war's subject through Guillaume Apollinaire's poetry in *mélodie Bleuet* ("Cornflower").

**The scientific novelty** is determined by the fact that Francis Poulenc's chamber-vocal miniature *Bleuet* by the Guillaume Apollinaire's words is being investigated in Ukrainian musicology for the first time.

**The methodology** of the article is based on historical, biographical, phenomenological and genre-stylistic research methods of analysis.

**Results / findings and conclusions.** *Bleuet* (1939) is one of the most inspired *mélodies* in the work by Francis Poulenc. A moving epitaph to a young recruit, imbued with a sense of humility and tenderness, it's the first creative realization by the composer of the Second World War's tragedy. This miniature appears in the same row as the great composer's monumental works, which reflect his spiritual search and are an echo of the deep religious consciousness. Patriotism is interpreted through the sacredness of the sacrifice of a young man who "knows death better than life." The lyricism that permeates the *mélodie* is extremely intimate in its essence.

To some extent, the autobiographical nature of the recruit's image (due to the events of the First World War in the life of the composer) is significantly strengthened by the commonality of the situation's archetype with Blanche de la Force (the main character of the opera *Dialogues of the Carmelites*), with whom Francis Poulenc personified himself while working on the opera. This proves that Poulenc never sought to separate his creativity from his own "I".

Regardless of the specifics of the chamber genre *mélodie* and the brevity of *Bleuet* (54 measures), due to the multi-layered and meaningful poetry by Guillaume Apollinaire, Francis Poulenc's miniature impresses with its depth, semantic polyphony, a kind of "crucifixion" between the verbal series and the musical text.

**Keywords:** chamber-vocal music of the 20th century, work by Francis Poulenc, French musical culture of the 20th century, Guillaume Apollinaire's war poetry, music of the Second World War, French *mélodie*, Poulenc's «Cornflower».

УДК 780.614.131:785.7]:78.071.13[Зенамон](84)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294795>

**ФІЛАТОВА Т. В.**

**Філатова Тетяна Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

© Філатова Т. В., 2023

## **ГІТАРНІ ДУЕТИ ХАЙМЕ ЗЕНАМОНА: ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІ РЕСУРСИ ІНСТРУМЕНТА**

Розглянуто творчість Хайме Зенамона як вагому складову сучасного південноамериканського гітарного репертуару. У порівнянні з творами відомих болівійських композиторів та виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса виявлено зв'язки з фольклорними традиціями країни, поетикою андського звуку, його тембровою специфікою. Методологія дослідження спирається на методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів музики індіанського, креольського, африканського (марокканського) походження; суттєвих змін у звукозображальних ресурсах гітарного тембру в умовах використання специфічних сучасних прийомів звуковидобування. Репрезентовано класифікацію цих прийомів за технічними параметрами гри, зонами й засобами видобування звуку (перкусійні, щипкові, глісандуючі, препаровані); за фонічними та звукозображальними параметрами (наслідування тембрів інших інструментів, голосів природи та шумів різного походження); за жанрово-комунікативними ознаками, джерелами та середовищем виникнення й побутування. У проаналізованих дуетах «Касабланка», «Андська соната» висвітлено технічні засоби гри для відображення звуків навколишнього світу; процеси змішування його етнокультурних витоків і жанрових традицій: болівійських, бразильських, аргентинських, близькосхідних, марокканських, афроамериканських. Марокканські «звукові ландшафти», що слугують фоном оточенням подій першоджерела — мелодрами «Касабланка», у гітарному дуеті промальовані звукозображальними імітаціями місцевих музичних звичаїв і відповідних тембрів магрибських струнних та берберських ударних. В «Андській сонаті» Х. Зенамона, яка є відображенням болівійських пейзажів, поряд з андським бінарним синкопованим ритмом, ангемітонними індіанськими наспівами мелодій, чутні наслідування звуку місцевої перкусії (барабана каха) гучними ударами по відкритих гітарних струнах або ребром долоні біля підставки для зображення галопу коней, що пасуться в андських краях. У творах виявлено жанрові прикмети магрибських нуб арабської усної традиції, американського фокстроту, бразильської самби, аргентинської чакарери і маламбо. Наведено аналогічний досвід використання новітніх прийомів гри в творчості південноамериканських та європейських композиторів.

**Ключові слова:** гітарна музика Хайме Зенамона, класифікація специфічних прийомів звуковидобування, андський звук, наслідування тембру автентичних народних інструментів, жанрові традиції.

**Вступ.** Композитор, диригент, концертний виконавець Хайме Зенамон, якого болівійці і бразильці вважають своїм співвітчизником, завжди був впевнений в тому, що гітара має тисячі тембрів; вона може віддзеркалювати навколишній світ подібно до різнобарвної оркестрової тембрової палітри. Твори цього музиканта відомі поціновувачам гітарного мистецтва багатьох країн, проте сольні та камерні композиції для гітари вочевидь висвітлені недостатньо у сучасному музикознавстві, до речі, як і значна кількість авторських зразків камерної музики для різних інструментальних складів (зі скрипкою, віолончеллю, кларнетом тощо). Дослідження гітарних дуетів майстра загострює увагу виконавців і слухачів до проблем звуковидобування як джерела розширення тембрових можливостей гітари — *актуальної* та важливої тенденції розвитку сучасної музики.

**Аналіз останніх досліджень.** До новітніх наукових джерел дослідження, що висвітлюють контекстне поле культурних явищ, належать праці музикознавчих та виконавських напрямів, які артикулюють питання: антропології андської музики в матеріалах Річарда Ангуло (Richard Angulo) [Angulo, 2014]; сучасних тенденцій композиторської творчості в публікаціях Альберто Вільяльпандо (Alberto Villalpando) [Villalpando, 2002, 2007]; естетики андського звуку, поезики «музики вітру», гітарної творчості болівійських авторів [Філатова, 2022, 2023], а також класифікації сучасних гітарних прийомів звуковидобування [Ivannikov, Filatova, 2022]. Серед бразильських досліджень відзначимо наукові доповіді Косме Луїса де Альмейди (Cosme Luís de Almeida) і Луїса Енріке Россато де Мелло (Luiz Henrique Rossatto de Mello) на академічному симпозиумі з бразильської гітарної музики (2007) про суто технічні складові процесу виконавської інтерпретації композиції «Касабланка» в дискурсі запропонованих Х. Зенамоном інноваційних тембрових ефектів. Надруковані матеріали [Almeida, Rossatto de Mello, 2007] містять біографічні деталі створення музики, а також деякі корисні практичні нюанси використання механічних засобів гри. У тому ж руслі технічного інтерпретаційного аналізу «Андської сонати» витриманий текст роботи Лучіани Елізи Лосада Теноріо (Luciana Elisa Lozada Tenório) [Tenorio, 2010] з Курітіби, адміністративного центру штату Парана на півдні Бразилії, де багато років проживав сам композитор та його родина. До обраних матеріалів долучені посилання на виконання музики Хайме Зенамона видатними американськими та європейськими гітаристами.

**Мета статті** — виявити специфічні звукозображальні ресурси гітари в дуетах Хайме Зенамона у контексті пошукових тенденцій звуковидобування та жанрово-стильових апеляцій до певного етнокультурного музичного середовища. *Наукова новизна* статті полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про болівійську музичну культуру та гітарну творчість зокрема.

**Методологія дослідження** охоплює методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для вивчення: історичних фактів творчої діяльності композитора, його внеску в сучасний болівійський та бразильський гітарний репертуар; специфіки змісту обраних музичних феноменів у взаємодії жанрово-стильових елементів та звукозображальних ресурсів інструмента; нових засобів музичної виразності у сфері тембрових ефектів під впливом здобутків сучасників і співвітчизників композитора, а також представників європейської генерації митців; систематизації специфічних прийомів видобування звуку, дослідження розвитку цього важливого сегменту творчого досвіду сучасних світових, зокрема південноамериканських лідерів гітарного мистецтва академічного і фольклорного напрямів; виявлення характерних жанрових ознак, етнічних рис (мовних, тембрових),



засобів звукоутворення в обраних гітарних дуетах Хайме Зенамона; використання звукообразальних інновацій для відтворення автентичної соносфери культури, імітації голосів природи, наслідування тембрам болівійських аерофонів, хордофонів, близькосхідних струнно-щипкових, а також африканських ударних інструментів; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, жанрами та інтонаційно-ладовими моделями.

**Результати дослідження.** У сучасній болівійській музиці, згідно з давніми обрядовими традиціями корінних народностей, музичний звук є відображенням природного ландшафту, елементом інтонаційного відтворення сукупності візуальних і слухових асоціацій: зв'язків з пейзажем, ритуалом, соносферою, навколишнім життєвим простором, топографічно артикульованим та національно ідентифікованим. В історії андських тотемічних культур здавна вкоренилися ритуальні практики поклоніння тваринам, птахам, рослинам, вітру, скелям, струмкам та річкам, що й досі відгукується міфологією смислів у мистецьких зразках музичної творчості. Звідси — прагнення багатьох композиторів наблизитись до автентичної палітри тембрів, які існували у болівійській реліктовій практиці та природному середовищі. Засоби долучення до неї носять характер звуконаслідування, імітації у поєднанні з місцевою поезією, символікою, міфологією та філософією.

Гітарний звук попри все його темброве багатство та різноманітність потребує використання додаткових ресурсів — техніко-виконавчих прийомів гри для імітації навколишнього світу, за допомогою яких композитор через виконавця відсилає слухачів до глибинних програмних інтенцій твору — архаїчних, племінних, фольклорних, жанрових, навіть за тих умов, коли вони приховані всередині сучасної музичної лексики. Це — надійний спосіб впустити у світ академічної гітарної музики шумовий спектр видозмінених звучностей, а разом з ним залучити безліч прийомів гри на інших народних інструментах, зокрема на американських хордофонах чаранго, мембранофонах каха, аерофонах кена, ерке, канья, африканських барабанах та інших атрибутах андських музичних культур.

У ХХ столітті болівійські композитори у гітарних творах часто вдавалися до специфічних способів звуковидобування на інструменті задля розширення його звукотворчих можливостей. Гітарист і композитор фольклорного напрямку Альфредо Домінгес Ромеро (Alfredo Dominguez Romero, 1938—1980), всесвітньо відомий концертний віртуоз, використовував велику кількість перкусійних прийомів, гру на відкритих струнах переважно високих регістрів, щоб надати класичній гітарі звук, подібний до андського чаранго. У творі «*Feria*» («Ярмарок»), зокрема, початковий фрагмент витримування народного стилю «бряцкання» на чаранго поєднується з подальшою перкусійною кульмінацією: гучні, жорсткі удари по двох перекручених струнах (*tabalet*) нагадують про стародавні автентичні магичні ритуали індіанців *аймара*<sup>1</sup>. Асоціації зі звучанням старовинних монохордів відчуються завдяки акустичним імітаціям натуральними флажолетами в музиці Фернандо Ардуса (Fernando Arduz Ruiz, 1958—2021). До них додаються інші виконавські засоби у зв'язку з характером наслідування: звукообразанням шуму вітру скрегітом нігтями уздовж струни; створенням ефекту відгомонів дзвіночків на шиях тварин, що від виконавця потребує перекручування двох струн на одному ладі тощо. У гітарній п'єсі Хільберто Рохаса

<sup>1</sup> У виконавському репертуарі найбільш відомого у світі болівійського гітариста Піраї Вака (Pirai Vaca) п'єса має додаткову назву «3 болівійських Анд». Це виконання можна почути за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

(Gilberto Rojas Enríquez, 1916–1983) «Гвадалквівір» діалог андських тембрів — ударного мембранофона каха та аерофона ерке — імітується гітарою дуже специфічно. Звук, схожий на деревенчання шкіряної мембрани каха, з елементами вібрації металевого шнура на обечайці та шороху пучків кінського волосся, повторюється пунктирним *ostinato* нижнього голосу на одній висоті на перекручених басових струнах: завдяки цьому звук втрачає звичайну температурацію і набуває перкусійних ознак. Палітра звукообразності варіюється й більш специфічними ефектами: наслідуванням звуку болівійського аерофона канья (Сања) з низьким густим голосом, схожим на тромбон, що звучить з величезної порожньої трубки триметрової довжини та виходить з розтрубу у формі вигнутого коров'ячого рога. Зазвичай такі інструменти з нечіткою температурацією створюють «ансамблі» різких, гучних низьких шумів. Звуконаслідування на класичній гітарі тембру канья досягається постановкою пальця на поріжок між ладами біля лівого краю та створення надзвичайно сильного вібрата, яке розгойдує увесь корпус інструмента<sup>1</sup>.

Отже, процеси творчого оновлення звукообразальних ресурсів гітари у південноамериканській музиці доповнюють схожі пошуки у сфері специфічних прийомів звуковидобування в масштабах світової практики. Тому, спираючись на власну систематику виконавських прийомів гри на класичній гітарі (традиційних і пошуково-експериментальних), що розроблена та надрукована раніше, окреслимо її загальні позиції [Ivannikov, Filatova, 2022]. Потім спробуємо додати до емпіричної бази дуети Хайме Зенамона, які урізноманітнюють прояви креативного підходу до означених явищ і розширюють мотивацію щодо їхнього корегування з неочікуваних естетико-художніх витоків та доволі екзотичних етнічних джерел.

Систематизація традиційних та специфічних прийомів звуковидобування на гітарі залежить від технічних параметрів гри, фонічних та звукообразальних ефектів, природи походження та первинних, автентичних сфер побутування. За технічними параметрами гри, зонами та способами видобування звуку *специфічні прийоми* поділяються, по-перше, на *перкусійні* (ударні), що фіксуються в зонах гітарного грифу, верхньої або нижньої деки, обечайки, підставки для кріплення струн, відбуваються гучними чи тихими ударами долонею або ребром кисті рук; кулаком однієї чи обох рук; пальцями, ребром пальця, пучками чи нігтями; різними пристроями, дерев'яними та металевими предметами — паличками, стрижнями або побутовими механічними деталями; по-друге, на *щипкові* (струнні), які припускають вищипування струн з великою амплітудою їхнього натягу, що створює ефект гучного ляпасу, прийом має назву *Bartok-pizzicato*, інший прийом створюється підтяжкою струни пальцем на грифі чи регулюванням висоти колками, що надає імітацію мікротонового плаваючого звуку; по-третє, на *глісандуючі* (ковзаючі), *sliding* прийоми, які передбачають ковзання по струнах уздовж грифа за допомогою металевих або скляних насадок на пальці лівої руки; по-четверте, на *препаровані*, що поєднують різні, заздалегідь приготовлені зовнішні пристрої, що впливають на зміну тембрових характеристик звуку (металеві та скляні предмети, демпферні матеріали, перекручені струни, резонуючі статичні, рухливі об'єкти). Систематизація прийомів гри за *фонічними* та *звукообразальними* параметрами дозволяє їх розподіл на такі, що імітують тембр інших інструментів (арфи, дзвонів, ударних ідеофонів); шумових позаму-

<sup>1</sup> Розгорнуту аналітику наведених вище творів див. у попередній статті [Філатова, 2023]. П'єсу «Guadalquivir» Х. Рохаса у виконанні Піраї Вака можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab\\_channel=Pira%C3%ADVaca](https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab_channel=Pira%C3%ADVaca)

зичних звуків (скрип, скрегіт, шелест, шурхіт, свист, тупіт) та сигнальні звуки. За природою походження усі наведені групи прийомів розподіляються у залежності від жанрово-комунікативних ознак: співвідношення з фольклорним середовищем, академічним, експериментально-авангардним чи джаз-роковим. Перелічені групи специфічних прийомів звуковидобування розкривають нову темброву амплітуду гітари, надаючи їй значної звукозображальної гнучкості при створенні образних асоціацій. Звернемося до гітарних творів композитора, які активно виконуються на різних сценах світу, але майже не досліджені сучасною музичною наукою. Вибірково зупинимось на тих, що залучені до створення вкрай контрастних між собою образних картин і тому насичені показово виразними, відмінними і нібито віддаленими, на перший погляд, світами, кольорами, мотивами — марокканськими і андськими.

Серед болівійських авторів гітарної музики, які залишили країну, проте до цього часу успадковують у творчості її культурні традиції, можна назвати відомого виконавця і композитора Хайме Міртенбаума Зенамона (Jaime Mirtenbaum Zenamon, 1953, Ла-Пас)<sup>1</sup>. Бразильці вважають його своїм співвітчизником, який заснував клас гітари та гітарний оркестр «Parana», музикантом, який шукає натхнення як у болівійських, так і у бразильських національних традиціях. У своїх інтерв'ю (2003)<sup>2</sup> Зенамон підкреслював вплив афро-бразильських ритмів, джазової культури імпровізації, академічної та авангардної музичної лексики та технік письма — тональної, серійної, алеаторної, електроакустичної. Він вивчав композицію у Бразилії, США, Італії, Німеччині; у Берліні вів клас гітари у Вищій школі мистецтв (1980–1992), диригував Берлінським симфонічним оркестром під час виконання власних творів. Як гітарист він поєднав досвід відомих музикантів різних країн — Абеля Карлеваро (Abel Carlevaro) з Уругваю, Алмонсіно (Almosnino) з Угорщини, Авбера Брендера (Avber Brender) з Ізраїлю (учня іспанця А. Сеговії). У написанні музики для гітари Зенамон тяжів до камерних складів — дуетів, тріо, квартетів, вважаючи, що «у гітари тисяча тембрів» [Wilczek, 2004, p. 120]. Серед його сольних гітарних композицій великою популярністю користуються: «Інтродукція і форреандо капрічіозо» (1986), «Ностальгічна сонатина» (1994), «Посвята Морісу Равелю» (1995), «Прелюдія та бразильське рондо» (1995), цикли «Деміан» (1988), «Епіграми» (1989), «Поетичні прелюдії» (1999) та ін. З ансамблевих творів відомі цикли «12 фантазій» (1994), «Враження» (1991), «Андська соната» (1982) для двох гітар, «Касабланка» (1995) для двох гітар та двох вентиляторів, «Берлін — (Т)Ріо» (2002) для гітарного тріо, «Контрасти» (1988) для квартету гітар, «Три портрети» (1989), «Танго» (1992) для скрипки та гітари. Серед концертних опусів слід згадати «Ігуасу» (1985) для гітари з симфонічним оркестром, а також «Мати-гора» (2017) для гітари, віолончелі та оркестру. Основою творчості часто слугували власні аранжування народних мелодій інків, андської музики, яку Зенамон увібрав з дитинства, глибоко відчував, знав і розумів.

До найбільш відомих гітарних дуетів слід віднести композиції «Касабланка» і «Андська соната», показові для втілення двох найважливіших творчих інтенцій —

<sup>1</sup> Родина композитора, що має єврейське етнічне коріння, в 1972 році переїхала з високогірного району Болівії до сусідньої Бразилії через фізичну непереносимість великої висоти і оселилася в місцях з помірним кліматом — у штаті Парана на півдні країни: на території невисокого гірського плато, в оточенні хвойних лісів, річок та озер, недалеко від атлантичного узбережжя. Тут, у столиці штату Курітіба, Зенамон згодом очолив клас гітари у Школі музики та витончених мистецтв, сюди ж він повернувся після багатьох років проживання у Німеччині.

<sup>2</sup> Зокрема, в інтерв'ю Leonardo Allen Wilczek [Wilczek, 2004].

прагнення до експериментів з тембром гітари за допомогою пошуку нових прийомів звуковидобування та змішання етнічних колоритів, часом дуже далеких, але зрозумілих для слухачів Південної Америки та Близького Сходу й прийнятих європейською публікою з особливим інтересом до екзотики.

П'єса «Касабланка» (1995) за мотивами музики до однойменної культової мелодрами голлівудського режисера Майкла Кертіса (1942), що відобразила події в Марокко часів німецької окупації Парижа, присвячена дуету німецького гітариста Томаса Кірхгофа та канадки Дейл Кавани<sup>1</sup>. Історія кохання головних персонажів американця Ріка Блейна та Ільзи Лун озвучена у фільмі мелодією «As Time Goes By» Германа Хапфелда. Цитата запозичена Зенамоном майже буквально, що вносить у ліричний епіцентр гітарної п'єси чуттєві відтінки повільного фокстроту та джазового свінгу. Цей елемент інтертекстуального монтажного колажу, підкресленого пієтетом до «чужого слова», з одного боку, зумовлений задумом п'єси, але з іншого боку, він надзвичайно контрастує по відношенню до всього попереднього та наступного матеріалу. Сусідні тексти, не впливаючи один на одного, стягуються «швами» та нитками сюжету, промальованого на тлі марокканського етнічного пейзажу. Для концертних виконавців автором створений ефектний привід посилити колажний полістилістичний контраст між великими розділами: спочатку — за рахунок імітацій класичною гітарою місцевих тембрів магрибських струнних та берберських ударних музичних інструментів, а також ладоінтонаційних та ритмічних особливостей арабських, африканських, близькосхідних наспівів; потім — американського фокстроту; і знову — особливої виразності мікротонавої східної музичної лексики, переплетеної із західними іберійськими культурами, відчутними у Касабланці — марокканському «білому місті» на березі Атлантичного океану.

Заради створення густого звукового «аромату» арабо-мусульманської культури автор вдається до експериментальних для класичних гітарних виконавців прийомів видобування звуку: поряд із уже відомим способом гри по струнах за порожком “*harp sound*”, що дає ефект дзвінкого тембру зі скляним відтінком, Зенамон запропонував музикантам скористатися маленькими вентиляторами. До їх лопастей, що обертаються, кріпляться невеликі паперові смужки, при обертанні вони під косим кутом входять у зіткнення зі струною, не пошкоджуючи її, і в результаті виникає безперервний, деренчливий, сверблячий звук. Він асоціюється зовсім не з діалогом класичних гітар у різних регістрах, що імітаційно вступають у поліфонію модальних ліній, а з імпровізаційним звучанням магрибських нуб голосами народних струнних інструментів марокканського, туніського, алжирського походження. Навколо їхніх тембрів склалися художні канони, прийняті арабо-мусульманським світом. Основу атрибуції голосів інструментів сімейства струнно-щипкових складають різновиди *уда*<sup>2</sup> — сольного струнно-щипкового інструмента, безладового, що дозволяє видобувати мікротонові звуки макамів, та завдяки конструкції короткої шийки нагадує «східну лютню». Гра на інструменті медіатором у вигляді платівки з витонченими

---

<sup>1</sup> П'єсу «Касабланка» у виконанні «Amadeus Guitar Duo» у складі Dale Kavanagh, Thomas Kirchhoff див. за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=5qkmpfiabYk>

<sup>2</sup> Уд, коліскою якого прийнято вважати Близький Схід і Магриб, потрапив на південь Іспанії, в Андалусію та Севілью, ставши частиною культури фламенко, з її мавританським корінням. Поряд з марокканським раммалом, уд має кілька інших різновидів: турецьку, перську, іранську, вірменську, туніську (арбі), алжирську (куїтро). Вони містять низку органологічних відмінностей, у тому числі щодо кількості струн (від 4-х і більше), розмірів та форми корпусу.

або потовщеними краями з різних боків надає звуку регістрових та динамічних нюансів. Як прийнято у монодичних культурах, композитор кожному інструменту дає право на сольне чи діалогічне «висловлювання», у повільному чи швидкому темпі. У ситуації діалогу голоси гітар вібрують звуками низьких і високих регістрів, нагадуючи про ще один — цього разу струнно-смичковий інструмент — *рабаб*, не менш важливий для східних культур, ніж уд. У нього менше струн (від однієї до трьох), округлий корпус, довгий гриф, звук тягнеться рухом смичка по струні та пальців руки по грифу. Класичні гітари в дуеті Зенамона імітують музику арабського сходу, дозволяють уяві слухача співвіднести мікроінтервальні коливання струн темперованих шестиструнних гітар із дією позамузичних механічних прийомів видобування звуку. Подібним чином на східний колорит впливають численні засоби музичної орнаментики, що нагадують про давні канони і традиції усної музичної імпровізації своєю артикуляцією поспівок східних макамів; їхня остинатна варіантна повторність вводить у світ особливих медитативних станів.

Для порівняння звукозображальних прийомів гітарної техніки, винайдених Х. Зенамоном для художнього створення атмосфери марокканської музики, що лунає аутентичним фоном подій, екранізованих у фільмі, наведемо приклад етнічно схожих пошуків французького композитора туніського походження Рональда Дьенса (Roland Dyens, 1955–2016) в сюїті для гітарного квартету «Hamsa» (1998), насиченій туніськими мотивами. Композитор відобразив близькі йому звичаї імпровізаційного виконання старовинних арабських нуб за участю струнних уда і рабаба під акомпанемент ударних, що витримують туніський ритм *düyek*. Звук африканських перкусійних інструментів тара і дарбуки імітується в нижньому голосі ансамблю без визначеної висоти — ритмічними ударами рук по обечайці та деці гітари. Мелодія, вибудована на основі макама *nev' eser* з геміольними збільшеними секундами, з нетемперованою шкалою окремих звуків в умовах розповсюдженого використання чвертьтонової практики інтонування близькосхідних наспівів, затребувала від виконавця урахування в процесі гри авторських скордатур, прийомів глісандування та вертикальних підтяжок струн (*bending*)<sup>1</sup>.

Повертаючись до гітарних дуетів Хайме Зенамона, будемо зважати на те, що у південноамериканських культурах «зустріч» афро-болівійських, бразильських, аргентинських традицій акумулюється усім рухом історії, демографії та музичної антропології країн, які аж до останніх десятиріч формувалися під впливом активних обмінних процесів. З іншого боку, як знавець і провідник болівійських та бразильських фольклорних музичних звичаїв, композитор найчастіше апелював саме до них.

«Sonata Andina» (1982) для двох гітар відобразила спогади музиканта про красу американських пейзажів під час його проживання в Берліні: «У Європі не існує таких прерій з кіньми, що пасуться, пампасів, гір, як в андських краях, тому свою музику я присвятив уривкам вражень, які найбільше вплинули на моє життя»<sup>2</sup>. З музичних фольклорних впливів композитор відзначає уругвайські та аргентинські мотиви і жанри, вивчені ним у контакті з місцевими фольклористами: самби, чакарери, кукі, байлесито, мілонги та ін.

<sup>1</sup> Розгорнутий аналіз фіналу сюїти Р. Дьенса «Hamsa» див. на сторінках сучасного наукового монографічного дослідження Т. П. Іваннікова «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [Іванніков, 2018, с. 219–221].

<sup>2</sup> Фрагмент з інтерв'ю композитора від 29.09.2009 наведено у публікації [Tenório, 2010, p. 5].

У початковій темі першої частини сонати<sup>1</sup>, у швидкому танцювальному русі контрастують два елементи (пропорції тт. 4:2; 2:2). Їхня ритмічна пульсація в єдиному розмірі 6/8 зміщується з дводольної на тридольну 3/4, утворюючи геміольний ритм, характерний для креольських жанрів, у цьому випадку — аргентинських танців маламбо і чакарери<sup>2</sup>. Перший елемент пульсує в конгломерації чотирьох звуків квінтового ряду «g-d-a-e» — діатонічного сегмента тональності G-dur. Другий змінює ладові та метричні опори з G-dur на A-dur, з двох долей на три долі (прикл. 1). Далі тематичні утворення чергуються за принципом контрасту, розмаїття, поза риторичною моделлю сонатних форм, а відповідно до звичаїв карнавалів, але загалом створюють тричастинну композицію.

Приклад 1. Х. Зенамон. "Андська соната", 1 частина.

Vivo (♩ = 100)

У другій частині<sup>3</sup> композитор використовує мелодичні ресурси пентахордів, властиві андській музиці корінних народностей. Опора на мінорні варіанти надає мелосу, поряд зі спокійною протяжністю висловлювань, риси покірності, меланхолії та смутку, про що згадує композитор в інтерв'ю: «Ця фраза дуже виразна та спокій-

<sup>1</sup> Першу частину «Андської сонати» у виконанні американського дуету у складі Джуліана Грея (Julian Gray) та Рональда Перла (Ronald Pearl) можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=8-Mv3m-q\\_D0&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=8-Mv3m-q_D0&ab_channel=JulianGray-Topic)

<sup>2</sup> Маламбо — аргентинський чоловічий сольний танець з енергійним притупуванням підборамми, шпорами, змагальний, що вимагає від танцюриста унікального почуття ритму та спритності техніки ніг; виник у Іспанії як різновид фламенко з запальних ритмів тореадорів; в Аргентині відомий як «танець ковбоїв гаучо». Чакарера — жартівливий та чуттєвий сільський парний танець, популярний на півдні Болівії та широко розповсюджений на півночі Аргентини; відомий у культурі корінного населення кечуа, відрізняється тридольною діатонічною мелодією з акцентом на сильну долю, але з відчуттям похитування завдяки поліритмії в акомпанементі у розмірі 6/8.

<sup>3</sup> Посилання на аудіозапис другої частини сонати: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_HUrVGxwOxA&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=_HUrVGxwOxA&ab_channel=JulianGray-Topic)

на, вона схожа на шлях і я добре її пам'ятаю, тому що у людей Альтіплано важка хода, вони ходять згорбуючись під великою вагою. Вони низькі, з широкими плечима через збільшений обсяг легень, тому що кожен рух високо в горах є важким, здається, ти бачиш мокрі спини людей із землистими обличчями — і це вражає» [Tenório, 2010, p. 22]. Створенню цього образу сприяє повільний темп *Lento*, важке сходження басів за хроматизмом, довгі мелодійні зупинки з упором на нестійкі елементи ладу дорійського нахилу, андський бінарний синкопований ритм, сповільнений удвічі, удари по відкритих струнах у партії другої гітари в наслідування барабана.

Третя частина<sup>1</sup> відрізняється густотою специфічних технічних прийомів гри — виконанням флажолетів, які, на думку автора, грають з максимальною ясністю звуків, ближче до підставки, не безіменним пальцем, а мізинцем, як заведено в андських регіонах. Ефект *tambora* як імітації тамбурину ударом ребра долоні по струнах біля підставки, а також ритмізованого наслідування галопу коней, що біжать, з поліритмічними дводольними і тридольними нашаруваннями вже з перших тактів — все це підводить до повільної, співучої, ліричної середини, де звучить аргентинська *самба*, відома в чилійській, перуанській та болівійській музиці як *самакуека* з типовим впливом іспанського фольклору (тт. 73-100). Відлуння її ритмічної канви, типової для креольської музики країн андської групи, відшаровуючись від мелодії, залишають виключно ритм. Імітація акомпанементу великих барабанів, які зазвичай грають разом з флейтами в районі Болівійських Анд, а також супроводжують аргентинські танці *маламбо* і *чакара*, зводиться до ударів гітаристів по корпусу інструмента (прикл. 2). Ці ритмічні патерни після проведення автоцитат з перших частин «Андської сонати» замикають останні такти.

Приклад 2. Х. Зенамон. "Андська соната", 3 частина.

### Темпо I

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains three measures, and the second system contains four measures. The bass line (lower staff) is dominated by a rhythmic pattern of eighth notes marked with an 'x' above them, labeled as 'tambora'. The treble line (upper staff) contains a melodic line with some rests and a final note in the last measure of the second system.

Серед усіх частин сонатного циклу, за словами автора, «ця частина найбільш вільна, надзвичайно лірична, у ній немає часу» [Tenório, 2010, p. 29]. Музика просякнута духом андських культур, як і багато інших гітарних творів болівійських композиторів, які присвятили їх місцевій культурі, незалежно від власної етнічної приналежності.

<sup>1</sup> Посилання на аудіозапис третьої частини сонати:

[https://www.youtube.com/watch?v=H0V6R5IPkiw&ab\\_channel=JulianGray-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=H0V6R5IPkiw&ab_channel=JulianGray-Topic)

До конгломерації південноамериканських авторів, які формують широке коло митців гітарної музики, розкривають пошукові напрями звуковидобування з метою глибинного віддзеркалення соносфери, побуту, звичаїв, тембрального забарвлення «голосів» своїх країн, можна додати ще багато персоналій: чилійців Хуана Антоніо Санчеса, Густаво Бесерра-Шмідта, уругвайців Абеля Карлеваро, Гвідо Санторсолу, бразильця Ейтора Вілла-Лобоса, перуанця Селсо Гаррідо-Лекку, аргентинця Альберто Хінастеру і спеціальним «курсивом» виокремити ім'я всесвітньо відомого латиноамериканського гітариста і композитора, кубинця Лео Брауера. Творчість цих музикантів свідчить про те, що класична гітара здатна відтворити різнокольоровий світ місцевих народних інструментів, відобразити особливу, неповторну, строкату атмосферу: відлуння автентичних голосів природи, високогірного андського звуку, національних образів і музичних звичаїв, танцювальних побутових народних жанрів індіанської, африканської, арабської або креольської етимології. Подібні художні втілення відображають діалогічність елементів поезики і морфології музичного мистецтва, багатовимірність творчих шляхів та неочікуваність перетинів культур.

**Висновки та перспективи дослідження.** Образотворчі ресурси тембру гітари, суттєво змінені під впливом новітніх прийомів звуковидобування, значно посилюють «ефект присутності» слухача всередині етнічного середовища, запрограмованого подіями сюжету, що розгортається у віддалені часи, у зовсім різних культурних вимірах — африканського музикування арабо-мусульманського типу в дуеті «Касабланка»; автентичного андського звучання південноамериканських інструментів корінних народностей в «Андській сюїті». У кожному випадку виявляється наявність в дуеті жанрових домішок різного фольклорного походження, звідси — створення навмисно гострих «кінематографічних» та «карнавальних» контрастів, формування окремих «кадрів» низкою монтажних інтертекстуальних колажних побудов.

Марокканські «звукові ландшафти», що слугують фоновим оточенням подій мелодрами «Касабланка», у гітарному дуеті промальовані звукозображальними імітаціями місцевих музичних звичаїв і відповідних тембрів магрибських струнних та берберських ударних. Виразність мікротонового близькосхідного наспіву, відома й багатьом іберійським та ібероамериканським культурам, відтворена класичною гітарою завдяки спеціальним технічним приладам, що порушують базову температурацію інструмента. Замість точно визначеного звуку виникає віддалений аналог «східно-лютневого», сверблячого, деренчливого, протягнутого звуку, притаманного одному з різновидів безладового уда. Це надає можливість мікротонового інтонування на класичній гітарі близькосхідних макамів. Інший голос академічного гітарного дуету звучить подібно до струнно-смичкового рабабу. Обидва музиканти користуються маленькими ручними вентиляторами з доданими до їхньої конструкції паперовими смужками, які при обертанні струменю повітря контактують зі струнами гітари, що створює звукову імітацію східної манери інструментальної імпровізації магрибських нуб. Цьому сприяють перкусійні та препаровані прийоми видобування звуку.

В «Андській сонаті» Х. Зенамона, яка є відображенням болівійських пейзажів, поряд з андським бінарним синкопованим ритмом, ангемітонними індіанськими наспівами мелодій, чутні наслідування звуку місцевої перкусії (барабана каха) гучними ударами по відкритих гітарних струнах або ребром долоні біля підставки для зображення галопу коней, що пасуться в андських краях. Ці унікальні музичні «краєвиди», зображені видозміненням гітарного тембру, перемежуються з танцювальними «замальовками» з ознаками місцевих жанрів (самби, маламбо, чакарери), розповсюджених у сусідніх країнах. Іноді від них залишається виключно ритм великих



барабанів, що грають зазвичай разом з андськими флейтами, але в умовах гітарного дуету сприяють спогадам про андський звук та ритуали місцевих стародавніх практик. Пошуки нових звукообразжальних ресурсів гітари для набуття в музиці єдності звуку, пейзажу і ритуалу властиві багатьом генераціям сучасних музикантів і очікують подальшого наукового дослідження.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков Т. П. *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
2. Філатова Т. В. Андські мотиви в перуанській гітарній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2022. Вип. 42. С. 91–102.
3. Філатова Т. В. Болівійська «музика вітру» в гітарній творчості: аспекти художнього втілення. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 136. С. 179–197.
4. Almeida C. L., Rossatto de Mello L. H. Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon: A Produção Brasileira para Violão. *1 Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1 a 6 de outubro de 2007)*. Embap, 2007. 17 p. URL: <https://www.academia.edu/18375166/Mello> (last access 11.01.2023)
5. Angulo, R. M. Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba, 2014. Año 4 N° 4. P. 161–194.
6. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08
7. Lozada Tenório L. E. Sonata andina de Jaime M. Zenamon: análise técnico-interpretativa resgatando a visão do compositor sobre sua obra. Curitiba: Escola de música e belas artes do Paraná, 2010. 48 p.
8. Villalpando A. 2002. En torno al carácter de la música en Bolivia. En *Revista Ciencia y Cultura*. № 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. P. 124–128.
9. Villalpando A. Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto, 2007. Enero-Julio. № 3. P. 163–174.
10. Wilczek L. A. Jaime Zenamon. *Perfil — Entrevistas: Violão Intercâmbio*. 2004. P. 118–126.

### REFERENCES

1. Ivannikov, T. P. (2018). *Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti* [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Kamianets-Podilskyi : Vydavets PP Zvoleiko D. H. 392 p. [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2022). Andski motyvy v peruanskii hitarnii muzytsi [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]*. Rivne: RDGU. Issue 42, pp. 91–102 [in Ukrainian].
3. Filatova, T. V. (2023). Boliviiska «muzyka vitru» v hitarnii tvorchosti: aspekty khudozhnoho vtilennia [Bolivian «music of the wind» in guitar works: aspects of artistic implementation]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*

[*Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*]. Kyiv: UNTAM. Issue 136, pp. 179–197 [in Ukrainian].

4. Almeida, C. L., Rossatto de Mello, L. H. (2007). Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon: A Produção Brasileira para Violão. In: *1 Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1 a 6 de outubro de 2007)*. Embap. 17 p. Available at: <https://www.academia.edu/18375166/Mello> (last access 11.01.2023) [in Portuguese].

5. Angulo, R. M. (2014). Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. In: *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba. Año 4, Nº 4, pp. 161–194 [in Spanish].

6. Ivannikov, T., Filatova, T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. In: *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 2, pp. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08 [in English].

7. Lozada Tenório, L. E. (2010). *Sonata andina de Jaime M. Zenamon: análise técnico-interpretativa resgatando a visão do compositor sobre sua obra*. Curitiba: Escola de música e belas artes do Paraná. 48 p. [in Portuguese].

8. Villalpando, A. (2002). En torno al carácter de la música en Bolivia. In: *Revista Ciencia y Cultura*. N 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. pp. 124–128 [in Spanish].

9. Villalpando, A. (2007). Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. In: *Nuestra America*. Porto. Enero-Julio, Nº 3, pp. 163–173 [in Spanish].

10. Wilczek, L. A. (2004). Jaime Zenamon. In: *Perfil — Entrevistas: Violão Intercâmbio*. pp. 118–126 [in Portuguese].

#### TETIANA FILATOVA

**Filatova, Tetiana** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294795>

### GUITAR DUETS BY JAIME ZENAMON:

#### THE SOUND-IMAGE RESOURCES OF THE INSTRUMENT

**The relevance of the article** is to consider guitar music of Bolivian guitarist and composer Jaime Zenamon in the context of the development of the modern academic repertoire of classical guitar. The connections of his music with South American folklore traditions, the poetics of the Andean sound, and its timbre specificity were revealed in comparison with the works of famous Bolivian composers and performers Alfredo Domínguez, Fernando Arduz, and Gilberto Rojas.

**Main objective** of the study is to reveal the specific sound-image resources of the guitar in the duets of Jaime Zenamon in the context of searching tendencies of sound production and genre-style appeals to a different ethno-cultural musical environment. *The scientific novelty* of the article lies in the introduction of materials about Bolivian musical culture and guitar work in particular into the domestic musicological circulation.

**The methodology** includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis to study: historical facts of the composer's creative activity, his contribution to the modern Bolivian and Brazilian guitar repertoire; specifics of the content of selected mu-

sical phenomena in the interaction of genre-stylistic elements and sound-image resources of the instrument.

**Results and conclusions.** The classification of the guitar special techniques of sound production according to the technical parameters of the game, zones and means of sound extraction (percussion, plucking, glissanding, prepared) is represented: by phonic and sound-imaging parameters (imitation of timbres of other instruments, voices of nature and noises of various origins); by genre-communicative features, sources and environment of origin and living. In the analyzed Jaime Zenamon's duets "Casablanca", "Andean Sonata", the technical means of the game to reflect the sounds of the surrounding world are highlighted; processes of mixing its ethnocultural origins and genre traditions: Bolivian, Brazilian, Argentine, Middle Eastern, Moroccan, African American. Genre features of the Maghreb noobs of the Arabic oral tradition, the American foxtrot, the Brazilian samba, the Argentinean chacarera and malambo were revealed. A similar experience of using the latest playing techniques in the works of South American and European composers is given. On the basis of the systematization of specific methods of guitar sound production the new means of musical expressiveness in the field of timbre effects under the influence of the achievements of the composer's contemporaries and compatriots, as well as representatives of the European generation of artists were studied. The use of sound imaging innovations to reproduce the authentic sonosphere of culture, imitating the voices of nature, imitating the timbres of Bolivian aerophones, chordophones, Middle Eastern string-plucked instruments, as well as African percussion instruments were fixed. The correlation of associative-figurative series with timbral connotations, genres and intonation-scale models were revealed.

**Keywords:** Jaime Zenamon's guitar music, classification of special techniques of sound production, Andean sound, imitation of the timbre of authentic folk instruments, genre traditions.

УДК 78.033.2:[378.016:78](477)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294798>

**ІГНАТЕНКО Є. В.**

**Ігнатенко Євгенія Василівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

[evgeniaopus31@gmail.com](mailto:evgeniaopus31@gmail.com)

© Ігнатенко Є. В., 2023

## **ВІЗАНТІЙСЬКА МУЗИКА В ОСВІТНЬО-НАУКОВОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Наполегливе відродження давньої музики в ХХ столітті призвело до цілої низки великих і малих відкриттів, які суттєво збагатили історію європейської музики. Візантійська музика стала одним із нових материків, які з'явилися на мапі європейського музикознавства у ХХ столітті. Процес осмислення тисячолітньої історії розвитку візантійської музики як вагової складової європейської музичної культури, як музичного виразу християнської культури, як традиції, яка мала потужний вплив на всю Європу, ще далекий від завершення. Відродження українського одноголосного церковного репертуару, яке ми спостерігаємо сьогодні, супроводжує активний пошук історичної інформації і відповідних вокальних манер і стилю, які приводять до греко-візантійської традиції. Порівняльні дослідження візантійських і східнослов'янських музичних рукописів мають колосальний евристичний потенціал і відкривають можливість представляти тисячолітню історію української музики, а не обмежуватися її новочасним періодом. Мета роботи — проаналізувати дискусійні концепти і контрверсійні підходи до осмислення візантійської церковної традиції співу; показати перспективність візантійсько-слов'янських музикознавчих досліджень і необхідність їх актуалізації в Україні на прикладі навчального курсу «Візантійська музика: теорія і практика». Проаналізовано досвід осмислення візантійської церковної традиції співу як вагової складової європейської музичної культури, виділено дискусійні концепти і підходи в розвитку музичної візантиністики ХХ століття. Показано перспективність і актуальність візантійсько-слов'янських музикознавчих досліджень, обґрунтовано необхідність вивчення візантійської музики в музичних освітніх закладах сучасної України. Окреслено сучасний стан розвитку української музичної візантиністики. Визначені головні ідеї та завдання навчального курсу «Візантійська музика: теорія і практика», а також коло дотичних дискусійних наукових і методичних питань щодо його реалізації у навчальному процесі.

**Ключові слова:** візантійська музика, візантінославіка, візантійське музикознавство, навчальний курс «Візантійська музика: теорія і практика», музична освіта в Україні.

**Вступ.** Грецька культурна спадщина, яка є основою європейської культури, постійно присутня в культурологічних і музикознавчих дискурсах українських дослідників. Перш за все — у термінології, якою користуються науковці, а також у частих посиланнях на грецьку філософію та естетику, що забезпечує класичний європейський контекст досліджень. Натомість грецька і греко-візантійська музична спадщина,

як базова складова європейської музичної культури, присутня значно менше в музикознавчих працях українських науковців.

Для означення грецької / грекомовної музичної спадщини у сучасному музикознавстві використовують два поняття: музика грецька і візантійська. Визначення *грецька музика* вживають, характеризуючи античну дохристиянську, фольклорну, а також новочасну академічну і популярну музику Греції. *Візантійською музикою* називають музичне мистецтво Візантії і церковний спів східної Православної Церкви. Саме візантійській церковній музиці та музичній візантиністиці присвячено нашу статтю.

### **Аналіз публікацій.**

#### **«Термінологічні дисонанси»: Візантія після Візантії**

Іменник *Візантія* походить від назви давнього міста Візантій, розташованого на європейському березі Босфору. До цього містечка римський імператор Костянтин I (272–337) у 330 році переніс столицю Римської імперії. Відтоді Візантій (сьогодні Стамбул) став Константинополем, тобто містом Костянтина, й офіційно — Новим Римом. Новоутворену Римську імперію на латинському Заході називали Романія (Romania), на мусульманському Сході — Рум (Rum), а на слов'янській Півночі — Грецьким царством. Її жителі говорили грецькою мовою, проте іменували себе *ромеями*, тобто римлянами. Грецька самоназва Східної Римської імперії — Царство ромеїв (*Βασιλεία τῶν Ῥωμαίων*). Отже, Візантією Східну Римську імперію не називали. Вперше це зробив уже після її падіння німецький філолог та історик Ієронім Вольф (Hieronymus Wolf, 1516–1580) у підготовленому ним виданні «Корпус візантійської історії» (*Corpus Historiae Byzantinae*) 1557 року. Поступово з розвитком історичних, філологічних, палеографічних, богословських студій термін Візантійська імперія став загальноновживаним.

Суголосно до розвитку гуманітарних наук з'явилося поняття *візантійської музики*. Проте тривалий час його зміст і обсяг був предметом суперечок, непорозумінь і гострих наукових дискусій. Наведемо кілька актуальних визначень:

«Термін “візантійська музика” у музикознавстві, а також у загальному вжитку, позначає музику православної грецької Церкви, яка розвивалася на величезних територіях Візантійської імперії, процвітала в її великих центрах, поширювалася серед її народів і впливала на народи, які пізніше прийняли православ'я. Її історія охоплює візантійський, а також поствізантійський періоди, а її багатотисячолітня традиція залишається живою й сьогодні, як музика нашої Церкви та музична спадщина нашого народу» (Міхаліс Адаміс) [Αδάμης, 2005, с. 63].

«Візантійська музика — співацьке мистецтво (Ψαλτική Τέχνη) або церковна музика, яка була сформована разом із візантійським Типіконом у Східній Римській імперії та розвивалася у поствізантійський період, продовжуючи свій історичний поступ до сьогодні. Її головні особливості наступні: це музика вокальна, одноголосна, заснована на ладовій системі, названій осмоглассям, записана спеціальним музичним письмом, відомим як візантійська нотація, або візантійські невми. Первісно візантійська нотація була сформована у зв'язку з грецькою мовою, пізніше вона була адаптована до різних інших мов, таких як старослов'янська, сирійська, румунська тощо» (Марія Александру) [Αλεξάνδρου 2017, с. 29].

З історичного погляду запропоновані хронологічні рамки використання терміну *візантійська музика* — від появи християнського богослужбового співу у Візантійській імперії і до сьогодні — є некоректними, адже імперія зникла з географічних карт ще в середині XV століття. Проте саме у такому значенні це поняття закріпило-

ся в сучасному музикознавстві з огляду на те, що візантійська традиція церковного співу не перестала існувати після падіння імперії, а її розвиток триває до нашого часу. Сучасну науку про богослужбовий спів східної Православної Церкви називають, відповідно, візантійським музикознавством.

Питання хронології при використанні поняття візантійська музика стало каменем спотикання, однією з причин непорозуміння між греками, як носіями традиції, і зарубіжними дослідниками. У тривалих дискусіях проявилися принципові відмінності позицій музикантів і науковців щодо широкого кола питань: методологічних, естетичних, світоглядних тощо [Ігнатенко, 2020].

**Мета статті** — проаналізувати дискусійні концепти і контрверсійні підходи до осмислення візантійської церковної традиції співу («Візантія після Візантії», традиціоналізм versus історизм); показати перспективність візантійсько-слов'янських музикознавчих досліджень та необхідність їх актуалізації в Україні; представити навчальний курс «Візантійська музика: теорія і практика».

**Наукова новизна** публікації полягає в узагальненні досвіду осмислення візантійської церковної традиції співу як вагомої складової європейської музичної культури. Позначено перспективність вивчення візантійської музики в музичних освітніх закладах сучасної України на прикладі навчального курсу «Візантійська музика: теорія і практика».

**Методологічне підґрунтя дослідження.** У роботі використано історико-типологічний та порівняльний методи дослідження для визначення дискусійних концептів й підходів до розвитку музичної візантиністики ХХ століття, зокрема в українському культурно-просвітницькому просторі.

**Результати дослідження.**

#### **Музична візантиністика ХХ століття: традиціоналізм versus історизм, зустріч Сходу із Заходом**

У 1931 році Генрі Тільярд (Henry Tillyard, 1881–1968), Карстен Хьог (Carsten Nøeg, 1896–1961) і Егон Велес (Egon Wellesz, 1885–1974) у Копенгагені заснували *Monumenta Musicae Byzantinae* (ММВ). Ця назва презентувала дослідницьку інституцію, яка згодом стала західноєвропейським центром музичної візантиністики, а також серію публікацій *facsimile* рукописів і досліджень.

Науковці ММВ термін *візантійська музика* використовували без «хронологічного дисонансу»: верхньою межею був 1453 рік, коли турки завоювали Константинополь. Це суперечило уявленням грецьких церковних співаків і дослідників — Константиноса Псахоса (Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, 1869–1949), Сімона Караса (Σίμων Ι. Καρας, 1903–1999), Грігоріуса Статіса (Γρηγόριος Θ. Σταθης, 1940 р. н.) та багатьох інших, які ідентифікували сучасну їм грецьку традицію церковного співу саме як візантійську, підкреслюючи таким чином її давність, безперервність, канонічність, укоріненість у минулому. Зарубіжні музикознавці сприймали подібні заяви з недовірою, і не лише тому що епітет «візантійська» видавався анахронізмом. Вони були переконані, що сучасний їм церковний спів греків є декадентським і «зіпсованим» турками, про що свідчили, зокрема, його пишні хроматизація й орнаментация. Спробуймо зрозуміти причини цього непорозуміння.

Проаналізувавши джерела ХІХ століття, американський дослідник Мілош Велімірович (Miloš Velimirović, 1922–2008) дійшов висновку, що тогочасні європейці вважали церковний спів греків курйозним і не гідним серйозного дослідження: «Спорадичні звернення до незвичного носового співу, який звучав у церквах Греції, не знайшли захопленого відгуку, хоча широке використання східних звукорядів та

мелодичних форм викликало певний інтерес протягом наступного півстоліття. Вчені, мабуть, не наважувалися займатися такими специфічними традиціями, які, порівняно зі стилістично більш звичною музичною мовою Заходу, вважали лише курйозними» [Velimirović, 1968, с. 342–343].

Генрі Тільярд, один із майбутніх засновників ММВ, на початку ХХ століття шукав аргументи на захист грецької церковної музики і виправдовував власну наукову зацікавленість: «Ми бачимо загальне байдуже ставлення до грецької музики як до чогось віддаленого та варварського, від чого західні музиканти не можуть чогось навчитися. Разом із тим, слід пам'ятати, що Східна Церква представляє одну з найдавніших музичних традицій світу...» [Tillyard, 1911, с. 80]. Такими були реалії, за яких поставало західноєвропейське візантійське музикознавство.

Навіть у 1990-х роках керівник ансамблю *Cappella Romana* Александр Лінгас (Alexander Lingas, 1965 р. н.) зазначав, що західноєвропейські музиканти, як правило, мають дуже приблизне уявлення про греко-візантійську музику. Пояснював він це причинами історичними. Розкол Християнської Церкви на східну і західну в 1054 році, п'ятивікова османська окупація Греції та Балкан після падіння Візантійської імперії привели до культурного розриву і незалежності шляхів розвитку Сходу і Заходу, до загибелі класичних студій і незнання грецької мови і культури на Заході [Lingas, 1991].

Після другої світової війни конфлікт західних візантиністів і греків лише поглибився, про що дізнаємося від Мілоша Веліміровича, який пояснював позицію греків особливостями їх релігійно-суспільної свідомості та історичними обставинами: «Слід зазначити, що всупереч західноєвропейському використанню терміну “візантійська музика”, греки донині ставляться до сильно модифікованого та багато хроматизованого співу, що використовується у щоденних службах, як до візантійського, тоді як західна наука вважає середньовічний спів діатонічним. Це випадок, коли традиція та релігія за особливих історичних обставин, що мали місце під час турецького панування, створювали ауру святості навколо єдиного прояву суспільного життя, дозволеного існувати. Релігійні служби зберігають стабільність і противляться інноваціям. Оскільки релігія була невід'ємною частиною повсякденного життя за часів існування Візантійської імперії, зв'язок із цією неіснуючою Імперією підтримувався шляхом присвоєння імені Візантійський співові — одному з компонентів цих служб. Термін “візантійський” прирівнювали до понять “традиційне” та “давнє”, навіть коли виникали нові музичні твори. Сам факт, що вони призначені до використання у службах, робив ці нові твори такими ж візантійськими, як і ті, що були успадковані. На сьогоднішній день для сучасного критичного історика існують майже непереборні перешкоди у спробах налагодити комунікацію з греками, оскільки термін “візантійський” має різні конотації для кожного з опонентів, що робить ці спроби марними. Хоча деякі грецькі вчені визнають серйозність проблеми комунікації, вони теж стикаються з емоційною реакцією більшості греків, які відмовляються відкинути традицію, незалежно від того, викликає вона довіру чи ні» [Velimirović, 1968, с. 341–342].

Грецький дослідник Грігоріос Статіс, узагальнюючи свій досвід спілкування із співзасновником ММВ Егоном Велесом, зазначив, що не лише бекграунд і методологія, але й наукові цілі, які вони ставили перед собою, були принципово різними: «Для Велеса метою було створення “історії” візантійської гімнографії та музики, а також серії “транскрипцій” музики візантійського періоду, до падіння Константинополя; він її досягнув. Для мене метою було знайти “правильну” інтерпретацію візантійської музики, яка сьогодні досягла розквіту, розвиваючись у поствізантійський (до

1814 року) і новітній періоди, як практика і основний елемент безперервного православного грекомовного богослужіння» [Στάθης, 2014, с. 12].

Роздуми і спостереження Іоанна Мейендорфа допомагають осмислити позицію греків з погляду православного богослов'я: «Протягом століть візантійці все більше й більше ототожнювали свій основний релігійний і культурний досвід з богослужінням Великої церкви в Константинополі. Це стало суттєвим аспектом візантійського православ'я і було викликано багатьма факторами, серед яких, безсумнівно, — містагогічний підхід до літургії як видимого і символічного прояву вічного небесного устрою. Це уявлення, успадковане від неоплатонізму через Псевдо-Діонісія, передбачає, що різноманіття, як й історичні переміни, належить *грішному* порядку речей і що для божественної присутності завжди характерні однаковість і незмінність. Такий умонастрій ніколи не висловлювався у вигляді догматів чи канонічних правил, але відображав основний аспект візантійського релігійного і соціального етосу. Історична змінність і плюралізм в принципі не заперечувалися, але у свідомій практиці їх уникали» [Мейендорф, 2007, с. 163–164].

Конфлікт між грецькими і зарубіжними музикантами почав затихати наприкінці ХХ століття, коли з'явилися дослідження мелізматики григоріанського хоралу, які доводили використання мікротонів і вокального глісандо, а ансамбль *Organum* під керівництвом Марселя Переса (Marcel Pérès, 1956 р. н.) з успіхом виконав і записав староримський і амвросіанський хорал у неовізантійському стилі [Lingas, 1991; Перес, 2008].

### Музична візантінославіка

Дослідження давніх традицій церковного співу вже мають свою історію і складають окрему галузь музикознавства. Давні музичні пам'ятки привертають найбільшу увагу попри відносну достовірність їх розшифрування і виконавської інтерпретації. Надзвичайно привабливою є сама ідея цих досліджень: дійти до витоків християнської музичної культури, до джерел професійного європейського музичного мистецтва. Поглиблене вивчення ранніх музичних нотацій, стародавніх трактатів з теорії музики, шкіл виконавства тощо значно розширює наші уявлення про сутність мистецтва, його зміст і роль у житті людини. Новим смислом наповнюються поняття музичної творчості, традиції, стилю, що приводить до переосмислення як історії європейської музики, так і методологічних засад сучасного музикознавства.

Наукова ідея, яка об'єднала зусилля музикознавців різних країн, полягає в тому, що первісний репертуар християнських церков формувався у тісній взаємодії, хоча згодом, живлячись різними національними джерелами, постали самостійні співацькі традиції. Один із напрямків реалізації цієї ідеї — порівняльні дослідження візантійської та давньоруської традицій богослужбового співу. З об'єктивних причин на початковому етапі музикознавці різних країн не завжди взаємодіяли, що уповільнювало процес обміну науковою інформацією. Проте довгий перелік дослідників засвідчує потужність цього наукового напрямку: Д. Разумовський, С. Смоленський, А. Преображенський, М. Успенський, К. Хьог (С. Høeg), Р. Палікарова-Вердей (R. Palikarova-Verdeil), О. Странк (O. Strunk), М. Велімірович (M. Velimirović), Д. Стефанович (D. Stefanović), К. Леві (K. Levy), К. Флорос (С. Floros), І. Лозова, Е. Тончева (E. Tončeva), Е. Пенінгтон (A. Pennington), С. Куюмджієва (S. Kujumdzieva), Д. Петрович (D. Petrović), К. Ганнік (Chr. Hannik), Д. Кономос (D. Conomos), Г. Майерс (G. Myers), Г. Алексеева, Г. Статіс (Гр. Στάθης), Ірина і Мари-



на Школьник, також українські музикознавці — Ф. Шешко, М. Антонович, Ю. Ясиновський, Н. Сиротинська, Є. Ігнатенко, Б. Жулковський, І. Міщенко та інші.

Звернемо увагу, що за радянських часів Україну представляли вчені діаспори. У радянський період церковна музика не належала до пріоритетних наукових напрямків. Частина архівів була закрита, дослідження цензурували, а заняття церковною музикою могли коштувати кар'єри у державі з офіційною атеїстичною ідеологією. Існувала також ідеологія стосовно культурно-історичного розвитку «братніх» народів СРСР, згідно якої історія української музики починалася від Миколи Лисенка (1842–1912). Її старокиївський, ренесансно-бароковий і класичний періоди із певними коментарями вписували до історії російської музики. У такому складному політично-ідеологічному контексті радянської України про систематичне дослідження греко-візантійських джерел старокиївського й українського церковного співу годі було й думати.

В музичних академіях сучасної України візантійська музика не входить до числа базових предметів фахової освіти музиканта. Хоча навіть побіжне знайомство з історією зародження і розвитку української музики, корені якої сягають давньоруського чи старокиївського богослужбового співу, переконують у тому, що візантійська музика має бути в навчальних програмах.

Нагадаймо кілька загальновідомих фактів. Київ — столиця сучасної України — був політичним і культурним центром стародавньої держави східних слов'ян — Київської Русі. Київський князь Володимир Великий (бл. 960–1015) у 988 році прийняв християнство з Візантії, запровадивши богослужіння візантійського обряду, але церковнослов'янською мовою. Невдовзі візантійська музика зазвучала в київських церквах. У четвертому Новгородському літописі записано: «Рік 1051. Початок Печерському монастирю Антонія; а в Київ троє співаків прийшли з грецької землі зі своїми рідинами» (*В лѣто 6559. <...> Начало Печерскому манастырю Антонія; а в Квевь тріє пѣвци приидоша изъ Грѣкъ с роды своими*) [Новгородская, 1915, с. 117]. Преподобний Антоній Печерський (в миру Антип, бл. 983–1073), один із засновників Києво-Печерського монастиря, значну частину свого чернечого життя провів на Афоні.

Як і візантійська, давньоруська церковна музика вокальна, одноголосна та організована за системою осмогласся. Давньоруські невменні нотації — кондакарна і знаменна — типологічно споріднені з палеовізантійськими нотаціями. Отже, витoki і вектор розвитку давньоруського богослужбового співу XI–XVI століть були східними, греко-візантійського типу. З появою багатоголосного церковного співу західноєвропейського типу візантійська музична традиція не втратила свого значення. Це доводить поява піснеспівів з ремаркою *грецьке* в нотолінійних українських і білоруських Ірмолоях кінця XVI–XVIII століть. Наші дослідження останніх років показали, що ремарка-топонім *грецьке* вказує на запозичений греко-візантійський репертуар. В нотолінійних україно-білоруських рукописах кінця XVI–XVIII століть вдалося авторизувати твори видатних візантійських композиторів XIII, XIV і XV століть: Іоанна Глікиса, Іоанна Кладаса, Мануїла Хрісафіса та інших [Ігнатенко, 2019].

Навіть невеличкий екскурс в історію української музики переконує в необхідності глибокого вивчення візантійської церковної музики в музичних освітніх інституціях України. Відродження українського одноголосного церковного репертуару, яке ми спостерігаємо сьогодні, супроводжує активний пошук історичної інформації та відповідних вокальних манер і стилю, які приводять до греко-візантійської традиції. Порівняльні дослідження візантійських і східнослов'янських музичних рукописів

мають колосальний евристичний потенціал і відкривають можливість представляти тисячолітню історію української музики, а не обмежуватися її новочасним періодом. Наприкінці 2019 року візантійську музику внесли до репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства UNESCO, що визначає пріоритетність, затребуваність і високий міжнародний статус подібних досліджень.

Для роботи з музичними рукописами — греко-візантійськими і давньоруськими — необхідні знання в галузі музичної медієвістики (вміння читати і розшифровувати давні невменні нотації), класичної філології (навички читання давньогрецької і церковнослов'янської мов), музичної палеографії, текстології, церковної історії, літургики тощо. Цей комплекс знань і навичок не забезпечують навчальні програми фахової підготовки українських музикантів. З упевненістю можна сказати, що реалізовані на сьогоднішній день візантійсько-слов'янські дослідження є індивідуальним досягненням кожного науковця. Науковим компромісом, до якого вимушені вдаватися українські дослідники, є звернення до нотолінійних транскрипцій візантійських співів, а не рукописів. Такий підхід має ряд вразливих моментів. По-перше, опора на транскрипції, кількість яких є досить незначною, обмежує дослідника у виборі джерел. По-друге, транскрипції неодноразово ставали об'єктом критики: дискутувалися їхня достовірність, об'єктивність, інформативність тощо. На сьогоднішній день музикознавці використовують нотолінійні транскрипції візантійських співів як науковий інструмент, який унаочнює результати досліджень: транскрипція супроводжує оригінал, а не заміщує його.

### **Візантійська музика як навчальна дисципліна**

З 2022 року в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського впроваджено навчальний курс «Візантійська музика: теорія і практика». В процесі його розробки постало безліч питань: як адаптувати традиційний для Греції формат навчання до української системи музичної освіти; як побудувати навчальний процес, щоб забезпечити необхідними знаннями і навичками майбутнього дослідника і виконавця; як у комплексному курсі збалансувати теоретичну та історичну інформацію з практичними заняттями тощо.

Курс церковної музики в консерваторіях сучасної Греції має прикладний характер. Його мета — підготувати церковного співака і регента. Для цього студенти вивчають сучасну візантійську нотацію і традиційний музичний репертуар, який має забезпечити богослужіння Грецької Православної Церкви. Сучасна візантійська нотація або нотація Нового методу використовується останні 200 років. Вона постала в результаті реформи трьох Вчителів: архімандрита Хрисантоса із Мадіта (Χρυσανθος ὁ ἐκ Μεδύτων, † 1846), протопсалта Грігоріоса (Γρηγόριος Λευίτης ἢ Λευιτίδης, † 1821) і Хурмузіоса хартофілакса (Χουρμούζιος ὁ Γαλαῆς, † 1840). Для того щоб заглибитися у візантійську музичну традицію, володар диплома грецької консерваторії продовжує навчання в університеті. На курсах з музичної палеографії майбутній дослідник вчиться працювати з дореформеними рукописами, які складають ліву частку візантійської музичної спадщини. Отже, греки йдуть шляхом від практики до теорії, від сучасності — до минулого, що забезпечує всебічність і фундаментальність освоєння предмету.

Головна мета курсу «Візантійська музика: теорія і практика» — навчити студентів виконувати візантійську музику за автентичним записом. За візантійською нотацією сьогодні співають не лише у церквах Греції та Афону, а також в Румунії, Сер-

бії, Албанії, Болгарії, Сирії та інших країнах. Знання візантійської нотації є ключем до розшифрування староруських невменних нотацій і здійснення порівняльних візантійсько-слов'янських досліджень.

Український культурний контекст і європейський музично-освітній бекграунд українських студентів обумовлюють необхідність скорегувати методи навчання і відкривають додатковий простір можливостей. На заняттях виникають цікаві дискусії, на яких обговорюються наступні питання:

- які параметри співвідношення невменної та п'ятилінійної нотацій;
- чи можна візантійськими невмами записати все, що важливо для сучасного композитора і виконавця;
- яку спеціальну інформацію містить візантійська нотація, в якій крок на ступінь вгору можна записати багатьма способами;
- чому візантійська музика звучить краще, якщо її співати за невмами, а не нотолінійними транскрипціями;
- чи відображає невменна нотація артикуляцію;
- що таке візантійське осмогласся;
- як сучасному музиканту, вихованому на європейській класико-романтичній музиці, навчитися співати у восьми іхосах і чи варто шукати в них риси мажору і мінору;
- як співати монодію, щоб вона звучала виразно й атракційно тощо.

**Висновки і перспективи дослідження.** Освоєння давніх богослужбових монодичних стилів співу є своєрідним поверненням до класичної освіти. В Україні класична філологічна освіта в перших університетах — Острозькій і Києво-Могилянській академіях — передбачала знання грецької, латинської і церковно-слов'янської мов. За аналогією, сучасна класична музична освіта має всі підстави продовжувати традицію і активізувати знайомство з греко-візантійською, латинською та давньоруською музичною спадщиною. Наукове висвітлення подібних процесів, безумовно, становить перспективи подальших аналітичних розвідок.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ігнатенко Є.В. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2019. № 1 (65). С. 29–38.
2. Ігнатенко Є.В. Методологія атрибуції грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 129. *Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія*. С. 64–80.
3. Мейендорф И. Византийское наследие в Православной Церкви / Пер. с англ. под общей ред. Ю. А. Вестеля. Киев: Центр православной книги, 2007. 352 с.
4. Новгородская четвертая летопись. *Полное собрание русских летописей*, 2-е изд. Петроград: Типография Я. Башмаков и К°, 1915. Т. 4. Ч. 1. Вып. 1. 320 с.
5. Перес М. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария. *Гимнология: Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. Вып. 5. С. 259–270.
6. Lingas A. Byzantine chant, western musicology and the performer. *San Francisco Early Music News*, April, 1991. P. 3–5.

7. Tillyard H. J. W. Greek Church Music. *Musical Antiquary*. 1911. Vol. II, no. 2. P. 80–98.
8. Velimirović M. H. J. W. Tillyard, Patriarch of Byzantine Studies. *The Musical Quarterly*. Vol. 54, no. 3. Oxford University Press, 1968. P. 341–351.
9. Αδάμης Μ. Βυζαντινή μουσική. Σύντομη ιστορική αναδρομή. *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές. Πρώτος Κύκλος. Συναυλίες & Συνέδριο*. Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, 2005. P. 63–70.
10. Αλεξάνδρου Μ. Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2017. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6487>.
11. Στάθης Γρ. Θ. Θουμαστή τοῦ σωτήρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν. *Ἀνατολῆς τὸ Περίηχημα*. Ἀθήναι, 2014. Τ. 1. Σ. 11–53.

## REFERENCES

1. Ihnatenko, Ye. V. (2019). Atrybutsiia hretskykh spiviv z ukrainskykh i biloruskykh Irmoloiv kintsia XVI–XVIII stolit [Attribution of the Greek Chants from the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> centuries]. In: *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino [Researches of the Fine Arts: Theatre. Music. Sinema]*. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. No. 1 (65). Pp. 29–38. [In Ukrainian].
2. Ihnatenko, Ye. V. (2020). Metodolohiia atrybutsii hretskykh spiviv z ukrainskykh i biloruskykh Irmoloiv kintsia XVI–XVIII stolit [Methodology of Attribution of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup> — 18<sup>th</sup> centuries]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, Kyiv. Issue 129. Pp. 64–80. [in Ukrainian].
3. Mejendorf, I. (2007). Vizantijskoe nasledie v Pravoslavnoj Cerkvi / Perevod s angl. pod obshhej red. Ju. A. Vestelja [The Byzantine Legacy in the Orthodox Church / Translation ed. by Yu. A. Vestel], Kyiv. 352 p. [In Russian].
4. Novgorodskaja chetvertaja letopis' (1915). [Novgorod fourth chronicle]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisej, 2-e izd. [Complete collection of Russian chronicles, 2<sup>nd</sup> ed.]*. Petrograd: Tipografija Ja. Bashmakov i K°. Vol. 4. Issue 1. 320 p. [In Russian].
5. Peres, M. (2008). Ispolnenie muzyki starinnyh shkol v svete ustnyh tradicij i neobhodimost' pereocenki istoriograficheskogo instrumentarija [The Performance of Music of Early Schools in the Light of Oral Traditions and the Need to Reassess the Historiographical Tools]. In: *Gimnologija: Ustnaja i pis'mennaja transmissija cerkovno-pevcheskoj tradicii: Vostok — Rus' — Zapad [Hymnology: Oral and Written Transmission of Church Chant Tradition: East — Rus' — West]*, Moscow. Issue 5. P. 259–270. [In Russian].
6. Lingas, A. (1991). Byzantine chant, western musicology and the performer. In: *San Francisco Early Music News*, April. P. 3–5. [In English].
7. Tillyard, H. J. W. (1911). Greek Church Music. In: *Musical Antiquary*. Vol. II, no. 2. P. 80–98. [In English].
8. Velimirović, M. (1968). H. J. W. Tillyard, Patriarch of Byzantine Studies. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 54, no. 3. Oxford University Press. P. 341–351. [In English].
9. Αδάμης, Μ. (2005). Βυζαντινή μουσική. Σύντομη ιστορική αναδρομή. In: *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές. Πρώτος Κύκλος. Συναυλίες & Συνέδριο*. Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. P. 63–70. [In Greek].
10. Αλεξάνδρου, Μ. (2017). Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/6487>. [In Greek].

11. Στάθης, Γρ. Θ. (2014). Θαυμαστή τοῦ σωτήρος. Εἰς μνήμην καὶ ἀνάμνησιν. In: *Ἀνατολῆς τὸ Περίχημα*. Ἀθῆναι. Τ. 1. Σ. 11–53. [In Greek].

### **YEVGENIYA IGNATENKO**

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

[evgeniaopus31@gmail.com](mailto:evgeniaopus31@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294798>

### **BYZANTINE MUSIC IN THE EDUCATIONAL AND SCIENTIFIC SPACE OF MODERN UKRAINE**

**Relevance of the research.** The persistent revival of early music in the twentieth century led to a number of large and small discoveries that significantly enriched the history of European music. Byzantine music became one of the new continents that appeared on the map of European musicology in the twentieth century. The process of comprehending the millennial history of Byzantine music as an important component of European musical culture, as a musical expression of Christian culture, as a tradition that had a powerful influence on the whole of Europe is far from being completed. The revival of the Ukrainian monodic church repertoire, that we observe today, is accompanied by an active search for historical information and appropriate vocal manners and style that lead to the Greek-Byzantine tradition. Comparative studies of Byzantine and East Slavic musical manuscripts have enormous heuristic potential and open up the opportunity to represent the thousand-year history of Ukrainian music, and not be limited to its modern period.

**The purpose of our work** is to analyze the controversial concepts and approaches to understanding the Byzantine church chant tradition (“Byzantium after Byzantium”, in the words of Nicolae Iorga, traditionalism versus historicism); to show the prospects of Byzantine-Slavic musicological research and the need for its actualization in Ukraine; to present the educational course “Byzantine Music: Theory and Practice”. **Methodological framework.** The study is based on historical-typological and comparative research methods.

**Results and scientific novelty of the work.** The experience of comprehending the Byzantine church chant tradition as an important component of European musical culture was analyzed, discussion concepts and approaches in the development of musical Byzantinology of the twentieth century were highlighted. The prospects and relevance of Byzantine-Slavic music research were shown. The necessity of studying Byzantine music in musical institutions in modern Ukraine was substantiated, the current status of development of Ukrainian musical Byzantine studies was analyzed. An educational program on Byzantine music was presented, and the range of related scientific and methodological discussion topics was outlined.

**Keywords:** Byzantine music, Byzantine-Slavic studies, Byzantine musicology, educational course “Byzantine music: theory and practice”, music education in Ukraine.

УДК 782.1:784.9:78.087.613.1:792.028.6]:78.071.1Пуччіні](450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>

**КОМАРНІЦЬКИЙ Я. В.**

**Комарніцький Ярослав Володимирович** — аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, асистент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7978-8130>

Jzkoma@gmail.com

© Комарніцький Я. В., 2023

## **ТЕНОРОВІ ТЕМБРООБРАЗИ В ОПЕРАХ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ**

Теноровий тембр максимально відповідає пуччінівському «баченню» театрального персонажа, що підтверджується наявністю майже в кожній опері італійського Майстра головного героя з цим типом голосу та свідчить про чітку уяву композитором певного темброобразу як художньо-змістовного елементу драматургії опери. Здатність Пуччіні поєднувати наскрізний музичний розвиток в опері-драмі (безперервне розгортання дії) з фіксацією на драматургічно важливих моментах («зупинка» в сольних епізодах виконавців, фокусування уваги слухача на образі героя) — визначальна риса його індивідуального стилю письма. У статті розглянуто еволюцію оперного стилю Дж. Пуччіні крізь призму образів тенорових персонажів, охарактеризовано властивості тенорового голосу, найбільш притаманні типу «пуччінівського співака». Визначено типажі оперних героїв, представлених у теноровому втіленні. Проаналізовано другу арію Каварадоссі з опери «Тоска» (як приклад індивідуального композиторського бачення традиційних елементів музичної мови на шляху створення власної художньо-естетичної концепції) та арію Рудольфа («Богема») — з точки зору принципів формування музичної структури та поєднання речитативної й аріозної інтонацій у нерозривній єдності взаємопроникнення і розвитку. Запропоновано систематизацію тенорових арій в операх Пуччіні за їх місцем у розгортанні дії спектаклю. Виокремлено дві великі групи: *музичні портрети героя та арії душевного піднесення* (кульмінаційний епізод розвитку персонажа, нерідко кульмінаційна вершина опери). Визначено критерії систематизації тенорових арій: *художньо-змістовне наповнення* (диференціація за емоційно-образним критерієм); *композиційно-структурні особливості* (виявлення спільних та індивідуальних рис побудови музичних форм); *переважаючий тип засобів вокальної виразності* (особливості пуччінівського мелодизму). Такий підхід дозволяє виконавцю повніше досягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга. Глибинне розуміння стильових засад творчості композитора, стилістики авторського письма дає співаку можливість створювати власну виконавську інтерпретацію, що викликає відгук у публіки і стає справжнім художнім надбанням.

**Ключові слова:** музичний театр Джакомо Пуччіні, театральне мислення, темброобраз, *tenor-spinto*, оперні ампула тенора, арія, вокальна техніка.

**Вступ.** Оперна спадщина Джакомо Пуччіні (1858–1924), починаючи від «Манон Леско» (1892) і закінчуючи «Турандот» (1921), належить до виняткових мистецьких явищ, що вже понад століття приваблюють захопливу увагу музикантів-виконавців та любов широкої слухацької аудиторії. Сьогодні важко уявити оперний театр, до репертуару якого не входить хоча б одна опера композитора.

Багатство образів та унікальний мелодизм Дж. Пуччіні зробили арії його персонажів улюбленим концертним репертуаром співаків-тенорів. Крім того, арії композитора широко використовуються у програмах Міжнародних вокальних конкурсів, на фахових прослуховуваннях та майстер-класах. Саме тому глибоке розуміння стилістики їх виконання, засноване на аналізі художньо-образних засад музичної мови і вокальної виразності, є важливим чинником професійного рівня співака. Тож звернення до обраної теми обумовлює **актуальність** та **новизну** проблематики цієї статті, у якій арії для тенора в операх Дж. Пуччіні вперше розглядаються системно, в контексті еволюції творчості композитора.

**Аналіз останніх досліджень.** За понад сто років вивчення творчого доробку видатного італійця накопичена значна кількість наукових досліджень, створених представниками різних музикознавчих шкіл (найбільш представницькою є дослідницька спадщина італійських вчених Gianfranco Musco [Musco, 1989], Daniele Martino [Martino, 1993], Michele Girardi [Girardi, 2002] та ін. Аналіз наявної музикознавчої літератури підтверджує, що оцінка творчості Дж. Пуччіні у науковому доробку нерідко викликає суперечливі судження. Цікавість дослідників-науковців до оперної спадщини композитора продовжує наростати — про це свідчать, зокрема, ґрунтовні праці Олени Корчової [Корчова, 2004, 2006, 2010], дослідження про пізній оперний стиль Пуччіні [Davis, 2010], статті Ганни Джулай [Джулай, 2020], Чжан Івен [Чжан Івен, 2017] та інших авторів, які прямо або опосередковано звертаються до означеної проблематики.

Крім того, в полі нашого зору перебували наукові розвідки, присвячені проблемам оперного театру — зокрема, створенню вокально-сценічного образу [Старікова, 2018] та конкретно теноровому співу [Чжан Сяохао, 2008].

**Мета статті** — визначити критерії та здійснити систематизацію тенорових арій в операх Дж. Пуччіні крізь призму їх драматургічної ролі у фокусі образності, жанрово-стильових та формотворчих особливостей.

**Методологія** дослідження базується на методах комплексно-історичного, типологічного, структурно-функціонального та компаративного аналізу, що дозволяє осмислити індивідуальний підхід Дж. Пуччіні до творення власного музичного театру, драматургії образу оперного персонажа, визначити критерії систематизації оперних арій тенорового амплуа.

**Результати дослідження.** Творчість Джакомо Пуччіні часто відносять до веристського напрямку, але її стильові засади мають значно ширше поле образно-музичного мовлення. Живучи на зламі епох, композитор не належав одному стилю, хоча на певних етапах мав домінуючі естетичні концепти. У його творах можна побачити відображення веристських, постромантичних тенденцій, і водночас елементи, притаманні імпресіонізму та навіть риси неокласицизму.

Нові тенденції отримали у подальшій творчій практиці музичного театру інтенсивний розвиток. Жага оновлення опери виявлялась у різних напрямках — дослідники відносять до них оновлення системи оперних жанрів, зміну співвідношення елементів оперного спектаклю, «мовні» новації тощо. Але своїм поступом в сучасну епоху опера зобов'язана творчим прозрінням композиторів, які відкривали її нові горизонти у ХІХ столітті. У їх числі — Джакомо Пуччіні, який не лише завершив Велику епоху італійської опери, але й відчинив двері музичного театру сучасності. За словами Олени Корчової, «авторський музичний театр Пуччіні являє собою початковий етап жанрової інтеграції в опері ХХ ст. та зміни <...> співвідношення в триєдиній художньо-стильовій системі “світове — національне — індивідуальне” в

бік посилення індивідуального начала, яке віднині стає центром даної системи» [Корчова, 2010, с. 42].

Звертаючись до творчості Пуччіні, наголосимо насамперед на його *театральному* мисленні. Це проявлялося вже на початковому етапі роботи над оперним твором: відомо, що композитор прискіпливо ставився до лібрето своїх опер і тісно співпрацював з лібретистами: «Я відчуваю, що ця дія в такому вигляді не переконує мене і не може переконати слухача. Є певні закони, яких має дотримуватись театральна композиція, вона повинна зацікавити, здивувати, розворушити чи розсмішити. Наш вчинок повинен зацікавити і здивувати» [Letters, с. 283]. Пуччіні «бачив» сцену, героїв опери, творив власний *музичний театр*, у якому не могло бути випадкових або ситуативних тембральних характеристик героїв. Темброобраз, у динаміці активного розвитку і взаємодії з іншими персонажами, для нього був ключовим, тож певною мірою можна говорити про тип «пуччінівського співака», готового за допомогою тембральних властивостей голосу і вокальної техніки передати найтонші нюанси ліричної експресії, драматизм веристської напруги (але без надмірної театральної патетики), легкість речитативно-декламаційного співу та виразну лінію кантилени. Герої Пуччіні об'єднані темою душевної трансформації, яка кожного разу набуває глибокої індивідуалізації.

Не секрет, що композитору притаманна особлива любов до жіночих образів. Недарма чимало його опер мають назву, що співпадає з іменем головної героїні або її образом (Манон Леско, Тоска, Мадам Баттерфляй, Дівчина з Заходу, Турандот). Виключенням є лише опери «Едгар» та «Джанні Скіккі», де титульні партії — чоловічі. Окремо виділимо «Богему» (у якій важко визначити заголовну роль і яку певною мірою можна вважати портретом молодого мистецького покоління) та «Плащ», де долі персонажів переплетені у нерозривній єдності.

Тим не менш оперні герої, представлені у теноровому втіленні, присутні майже в усіх операх композитора і як правило, входять у коло головних персонажів. У цьому тембральному звучанні композитор створює трагічні, героїчні образи (як Каварадоссі /«Тоска»/ або Калаф /«Турандот»/), ліричні, лірико-драматичні (Де Гріє /«Манон Леско»/, Рудольф /«Богема»/), а також образи, так би мовити, «неоднозначних» персоналій, які по-різному проявляються в складних життєвих ситуаціях (Пінкертон /«Мадам Баттерфляй»/, Джонсон /«Дівчина з Заходу»/). Беззаперечно, теноровий тембр для Дж. Пуччіні був одним із найулюбленіших.

Типу пуччінівського співака найбільш відповідає *лірико-драматичний тенор* або його італійський еквівалент *tenor-spinto*, адже в цьому типі голосу природно поєднані ліричні й драматичні фарби, що максимально яскраво характеризують пуччінівських героїв. Показово, що саме цей тип голосу в різних національних традиціях має індивідуалізовану назву, що описує його різноманітні властивості. Найбільш вживана характеристика — *лірико-драматичний тенор* — відповідає тембральним якостям голосу, що дозволяють втілювати ліричну естетику і бути переконливим у драматичній напрузі. *Jugendlicher Heldentenor* (з нім. «молодий героїчний тенор») має художньо-образні властивості втілювати образи юнаків героїчної натури і відповідає певним характеристикам самого виконавця, який з віком і досвідом перейти в амплу героїчного, драматичного тенора. Тип *Light dramatic tenor* (з англ. *світлий драматичний тенор*) акцентує увагу на поєднанні сили звуку, властивої для драматичних голосів, з більш світлою тембральною фарбою молодих персонажів, які разом з тим можуть бути і героїчними, і романтизовано-закоханими. Італійське визначення цього типу голосу *tenor-spinto* — дослівно «тенор, що штовхнув або тенор



штовхаючий». Таке визначення скоріше характеризує технічну сторону співу і силу звуку, можливість бути виразним в емоційних проявах [Кречко, Рязько, 2022, с. 49–50]. Широка палітра національних визначень одного типу голосу свідчить про його обширне застосування. Думається, що популярність опер Дж. Пуччіні, у яких цей тип голосу є домінуючим для героїв-тенорів, сприяла поширеності вказаного амплуа.

Властивості вокальних голосів максимально розкриваються в сольних епізодах, де вся увага слухача сконцентрована на одному виконавці (в опері це арії/аріозо). Значення арії в контексті драматургії опери, розвитку образів головних персонажів важко переоцінити. Навіть Р. Вагнер, ставлячи за мету не використовувати закінчені оперні форми і мислячи масштабами великих оперних сцен, не міг повністю відмовитися від арій. Часом вони мали розімкнену форму, влітаючись у загальну канву драматургії, але виконували важливу роль характеристики героя (його думки, емоції, ідеї, почуття в момент прийняття ключових для власної долі рішень, тощо).

Повертаючись до творчості Дж. Пуччіні, зауважимо, що провідною для творчості композитора завжди була тема кохання — і образ коханого головної героїні набуває у його творах додаткових важливих рис. Він повинен мати глибоке самостійне внутрішнє наповнення (адже драматургічно має відповідати значимості титульної ролі), а з іншого боку — саме цей образ, як правило, стає ключем, що відкриває надважливі якості головної героїні. З огляду на такі характеристики та на наявність практично в усіх операх композитора головних героїв-тенорів, значення тенорових партій в операх Пуччіні недооцінене дослідниками.

*Систематизація* пуччінівських тенорових арій потребує відпрацювання певних принципів. На наш погляд, головними мають стати:

- художньо-змістовне наповнення арії та її місце в драматургії опери;
- композиційно-структурні особливості арії;
- переважаючий тип засобів вокальної виразності (питома вага речитативного/аріозного компонентів).

За першим критерієм тенорові арії Пуччіні умовно можна поділити на дві великі групи. До першої відносимо *музичні портрети* героя, до другої — арії, що фокусують увагу слухача на *найвищому щаблі душевного піднесення* персонажа (інколи ситуативного, а інколи кульмінаційного для всього твору). Не всі персонажі «змальовуються» в обох групах і мають по дві арії в опері, але це не означає, що образ позбавлений експозиції-портрету або не досягає кульмінаційного розвитку. В ряді випадків той чи інший критерій реалізовано в сценах наскрізного розвитку або в ансамблевих епізодах. Тим не менш, чимало оперних персонажів мають декілька арій, що свідчить про важливість цієї форми як ґрунтового художньо-емоційного драматургічного вузла.

Арії, віднесені нами до розряду «музичний портрет», як правило, звучать у першій половині опери. Серед них є драматургічно реалізовані автором в контексті діалогу: це *знайомство-представлення* (арія Рудольфа /«Богема»); *знайомство-розповідь* про важливі для персонажа життєві переконання або враження (перша арія Пінкертон /«Мадам Баттерфляй»/, перша арія Руджеро /«Ластівка»/); *відверте зізнання* (перша арія Діка Джонсона /Рамереса/ з опери «Дівчина з Заходу»). Своєрідним портретом можна вважати також арії, що долучають слухачів до особистих роздумів героя, розкривають його натуру (перша арія Де Гріє /«Манон Леско»/, перша арія Каварадоссі /«Тоска»/, перша арія Калафа /«Турандот»/).

Арії, що звучать в моменти найвищої емоційної напруги, вписуючись у процес трансформації образу або виявляючи глибинні пласти особистості героя, навпаки, присутні у другій або фінальній частині опери. Виділимо серед них *арії-прозріння* (арія Роберто /«Віліси»/, арія Едгара /«Едгар»/, друга арія Пінкертонна /«Мадам Баттерфляй»/), *арії-сповіді* (друга арія Каварадоссі /«Тоска»/, друга арія Діка Джонсона /«Дівчина з Заходу»/), *арії емоційного виплеску* — їх можна визначити як знакову психологічну домінанту образу (друга арія принца Калафа «Nessun dorma» /«Турандот»/, третя арія Де Гріє /«Манон Леско»/).

Класифікуючи тенорові арії в контексті формотворчих особливостей і структурних елементів, відзначимо, що стиль Дж. Пуччіні розвивався шляхом пошуків і зазнавав трансформацій, що відзначилось і на цьому аспекті. Арії для тенора в ранніх операх «Віліси» та «Едгар» рельєфно розділяються на речитативну й аріозну частини. Речитатив має яскраво мелодизовану інтонаційну природу, але розподіл на традиційні дві частини в цих аріях є очевидним. Арії доволі об'ємні, кожен розділ має чіткі внутрішні структурні елементи, що відповідають базовим законам драматургії (експозиція, розвиток, кульмінація, завершення) і збалансовано вивірену загальну кульмінацію.

Починаючи з «Манон Леско», композитор шукає нові, більш короткі й виразні форми сольного емоційного прояву (це помітно навіть по орієнтовному таймінгу арій). До того ж, Пуччіні практично відмовляється від поділу арії на речитативний і аріозний розділи — ці компоненти тісно переплетені в музичній тканині і створюють неповторний стиль пуччінівського мелодизму. В аріях починають домінувати двочастинні або тричастинні побудови з динамізованою репризою і часто навмисно зауваженими гранями розділів. Так, *перша арія Пінкертонна* (перша дія «Мадам Баттерфляй») написана у тричастинній формі і має навіть певні ознаки куплетності. Композитору важливо було продемонструвати відсутність справжньої душевної глибини героя, вузькість думок і водночас легковажне відношення до дійсності. Активні квартові інтонації (основа мелодії в перших тактах арії) повторюються у другій і третій частинах, але цей елемент куплетної репризності майстерно доповнюється і розвивається репліками Шарплеса та короткими речитативними відповідями Пінкертонна. Арія ніби прихована в діалозі, хоча має всі ознаки тричастинності з динамізованою репризою.

Особливе місце у творчості Пуччіні посідає знаменита *друга арія Каварадоссі* (третя дія «Тоски»). Даніель Мартіно [Daniele Martino] відзначає, що емоційним ядром арії є саме тема кохання до Тоски, її образ у спогадах Каварадоссі. Зокрема, дослідник пише: «Зіткнувшись з перспективою смерті, його туга є цілком еротичною та інтимною» [Martino, с. 42]. Хоча в опері Каварадоссі зображено мужнім чоловіком з чіткими політичними переконаннями, але в обох аріях він постає перед нами саме як людина глибоко закохана, і ця характеристика стає квінтесенцією постаті героя. Таке внутрішнє наповнення персонажа максимально розкривається в другій арії, що є кульмінацією розвитку його образу. Великий оркестровий вступ за обсягом майже дорівнює самій арії, але це надзвичайно психологічно тонко вивіреним момент. Композитор готує свого героя (і слухача) до виплеску найпотаємніших наболілих почуттів та думок. За формальними ознаками арія розділяється на речитативну й аріозну частини, але композиторське рішення нібито традиційної структури — глибоко індивідуалізоване. Партія соліста в першій частині має ритмізовану мовну природу. Головний музичний образ розгортається в оркестрі, де звучить блискуча за мелодизмом та емоційним наповненням скорботна і патетична тема, що сприймається-

ся як мелодія душі героя, яку він тільки готується озвучити. Тож речитатив соліста стає елементом звукової тканини, у якій вже задана висока планка мелодизму.

Друга частина арії, де тема звучить у вокальній партії і дублюється в оркестрі, за формою є періодом з двох речень повторної динамізованої структури, з розширенням другого речення. Завдяки глибині музичної думки, емоційному напруженню і небувалій красі мелодичної лінії, що охоплює плавною хвилею великий діапазон, арія сприймається як надзвичайно об'ємна і значима. Мінлива ритмічна організація мелодії, збагачена штрихами та темповими відхиленнями, створює відчуття імпровізаційності, щемливого виплеску емоцій, які неможливо приховати. Ця арія є однією з найвидатніших сторінок творчості Дж. Пуччіні і яскраво демонструє, як поєднання традиційних елементів музичної мови у контексті індивідуального прочитання і переосмислення автором, породжує нові художньо-естетичні вершини.

Звертаючись до критерію систематизації арій за визначенням *переважаючого типу засобів вокальної виразності*, доцільно порівняти питому вагу речитативного та аріозного компонентів (хоча композитор навмисно нівелював грані між ними). Речитативи у Пуччіні пронизані яскравими мелодичними інтонаціями, а мелодії мають виразну ритмічну характеристику. Це підкреслює певні мовні звороти або створює відчуття імпровізаційного розгортання музичних висловлювань мовної природи. Разом з тим, можемо виокремити:

- арії, розділені на речитативну й аріозну частину;
- арії, у яких компоненти нерозривно переплетені;
- арії, що мають переважно речитативний характер мелодизму;
- арії з переважальною мелодично-аріозною основою.

До першої групи відносимо вже згадані арії Роберто, Едгара, другу арію Каварадоссі; до другої групи — арію Рудольфа, арії Діка Джонсона /Рамереса/. Прикладом арії переважно речитативного типу є друга арія Руджеро («Ластівка»), арія Рі-нуччо («Джанні Скіккі»), арія Луїджі («Плац»). Зазвичай арії з переважанням мелодичної вокальної лінії більш короткі й фіксують увагу на певному емоційному виплеску або важливій емоційній домінанті (прикладом можуть слугувати друга арія Пінкертона або друга арія Калафа).

Розглянемо більш детально засоби музичної (зокрема вокальної) виразності, притаманні композитору, на прикладі арії Рудольфа з першої дії опери «Богема» — однієї з найяскравіших сторінок пуччінівського оперного доробку.

*Арія Рудольфа «Che gelida manina...»* належить до арій-портретів. Це лірична сповідь героя, що розкриває його внутрішній світ. Для Пуччіні, який тяжів бачити прекрасне в буденному, дуже важливо було знайти музичні фарби, які б детально і поетично змалювали почуття «простої людини».

Форма арії складна тричастинна, з яскравою кульмінацією у третьому розділі. Цікаво, що в арії практично відсутня репризність, а розділи форми, завдяки логіці гармонічного і тонального розвитку, плавно перетікають один в інший. Однак можемо відзначити певний родинний зв'язок головних інтонаційних фонем — подібний тип структурування музичного матеріалу дозволяє говорити про елементи наскрізного типу музичного формотворення.

Перший розділ арії характеризується зміною речитативних та аріозних фраз. Мелодія розростається з інструментально-вокального унісону-синергії (нота *as*, домінанта тональності цієї частини *Des-dur*), що створює щемливе відчуття моменту зародження кохання. Перше речення має всі ознаки речитативу, друге — мелодизованого характеру. Оркестрова фактура також розростається з унісону, одночасно на-

буваючи рис акомпанементу й мелодизованого підголоску, що утворюється з уривків вокальної інтонації (її дзеркальне відображення). Третій розділ першої частини («Aspetti signorina») має очевидні ознаки динамізованої репризи, хоча наявність репризних елементів в цілому не притаманна арії. Цей факт дає можливість припустити, що перша частина арії грає роль певного прологу або вступу, і тому має риси структурного завершення. Таке припущення підтверджується змістом арії: Рудольф, коментуючи безглуздість пошуку ключа в темряві, пропонує Мімі послухати його розповідь про себе і таким чином краще познайомитися. Отримуючи схвальну реакцію (композитор вбачав її виключно у візуальному театральному контексті), поет розпочинає розповідь, яка відкриває другу частину арії. Тож, театральна мізансцена (діалог) стає невід'ємною частиною музичної драматургії арії.

Другий розділ (*Andante sostenuto*, «Chi son? Chi son? Sono un poeta...») — найбільш виразно речитативний. Часта (майже в кожному такті) зміна тональної опори (F, As, Es) підкреслює дроблення фраз на маленькі «речитативні» фрагменти, що деталізує нюанси настрою героя. Він нібито шукає слова, щоб описати себе, своє життя і сподобатися дівчині, яка запала в серце. Динамічність коротких вокальних фраз підсилює оркестрова фактура (окремі акордові групи змінюють мелодизовані репліки). Контрастна динаміка й акценти створюють ефект хвилювання, пошуку Рудольфом зрозумілого формулювання своєї думки.

Третій розділ («*Talor dal mio forziere...*», As-dur) — кульмінаційний. Він має двочастинну форму, хоча момент зміни музичної мови у другому реченні створює відчуття певної тричастинності. Вокальна лінія (кантиленна і водночас палка тема кохання) набуває широкого мелодичного дихання і діапазону. В оркестрі з'являється постійна пульсація тріольними вісімками, що остаточно розчленовує його фактуру на акомпануючу і мелодичну функції, розширюючи звуковисотний об'єм звучання оркестру та ущільнюючи інструментальний пласт. У другому розділі третьої частини арії відбувається загальна кульмінація. В оркестровій фактурі акомпануючий сегмент розростається арпеджованими пасажними групами, які починають пульсувати секстолями, мелодична лінія соліста дублюється октавними подвоєннями і збагачується додатковими мелодичними зворотами в моментах пауз або витриманих нот, вокальна партія сягає найвищої точки діапазону (*la speranza*). В партитурі є два варіанти виконання цієї фрази співаком: один із них включає вихід на верхнє до (с2), а другий — ні. Але традиційно співається лише варіант із виходом на вказану крайню ноту діапазону ліричного тенора. Думається, що закладена в арії експресія знаходить найбільш логічну кульмінаційну крапку саме в такому звучанні, де фарби тенорового голосу набувають особливих тембральних якостей. Завершується арія речитативом, що утворює арку з першими фразами соліста і переводить напруження кульмінації у «побутову» реальність розмови двох молодих людей. Важливий штрих: арія завершується питанням («*Chi siete? Vi piaccia dir!*») — композитор знов переводить монолог персонажа в русло діалогу, розвиваючи музичну дію і створюючи цілісну тканину драматургії опери.

Запропонований аналіз арії Рудольфа, як і класифікація тенорових арій, дозволяють стверджувати: Пуччіні завжди шукав індивідуальне драматургічне рішення кожного образу, що логічно витікало з чітко продуманої концепції твору.

Олена Корчова аргументовано ставить Джакомо Пуччіні «в ряд митців-новаторів, які радикально змінили звукову картину світу» [Корчова, 2004, с. 4]. Співак, який звертається до творчості цього композитора, має розуміти, у який складний, емоційно наповнений, психологічно мінливий всесвіт він занурюється. Оперна

творчість композитора є важливим професійним маркером, що характеризує виконавську майстерність оперних співаків. Для переконливої виконавської інтерпретації пуччінівських героїв мало наповненого голосу повного діапазону і красивого тембру (хоча ці складові є абсолютно необхідними). Гідно заспівати арію пуччінівської експресивної напруги можна лише за умов повного розкриття власних емоцій, досягнення вокальної гнучкості голосу в кантиленних епізодах і виразності речитативних елементів. Для цього необхідно вивчати драматургію опери та місце певної арії у її контексті, детально аналізувати авторську стилістику. Музичний театр Дж. Пуччіні ставить надзвичайно високу планку емоційного занурення, акторської майстерності, вдумливого і водночас досконалого володіння фарбами голосу, розуміння драматургічних задумів та стильових особливостей мови автора.

**Висновки та перспективи дослідження.** Досліджувати оперну творчість Дж. Пуччіні можливо лише в контексті унікального театрального мислення композитора. Головні дійові особи його опер завжди мають «індивідуальне обличчя» і разом з тим об'єднані пуччінівським «баченням» театрального персонажа, якого вирізняє пристрасна жага життя, кохання, справедливості, свободи, реалізації мрій. Теноровий тембр максимально відповідає такому художньо-образному наповненню, про що говорить наявність майже в кожній опері головного героя з цим типом голосу. Особливу увагу композитора привертає *tenor-spinto*, або лірико-драматичний тенор — цей факт свідчить про чітку уяву композитором певного темброобразу як носія художньо-змістовного сенсу.

В контексті розвитку образу героя арія, як фрагмент опери, що максимально фокусує увагу слухача на голосі виконавця, його емоційно-тембральному наповненні, посідає особливе місце. В опері-драмі завжди виникала суперечлива дилема між необхідністю досягати безперервного розгортання дії та її зупинкою в сольних епізодах виконавців (аріях). Здатність Пуччіні поєднувати наскрізний музичний розвиток з фіксацією на драматургічно важливих моментах — особлива риса його авторського бачення.

Виходячи з алгоритму пуччінівської драматургії, нами запропонована *систематизація тенорових арій* за їх місцем у розгортанні дії спектаклю. Доречним здається визначити дві великі групи: *музичні портрети* героя та *арії душевного піднесення* (кульмінаційний епізод розвитку персонажа, а іноді й кульмінаційна вершина опери). Запропоновано критерії, що дозволяють здійснити систематизацію пуччінівських тенорових арій за певними ознаками. Так, виявлення *художньо-змістовного наповнення* допомагає диференціювати арії за емоційною-образним критерієм; аналіз *композиційно-структурних особливостей* дає змогу виявити спільні та індивідуальні риси побудови музичних форм; дослідження *переважаючого типу засобів вокальної виразності* розкриває особливості пуччінівського мелодизму, методи роботи композитора з літературною першоосновою.

Теноровий тембр дозволяв Дж. Пуччіні створювати неповторні, вражаючі своїм психологізмом та емоційною різноманітністю музичні характеристики персонажів, які поєднують захопливу безпосередність молодості та героїчну рішучість, ніжність і жагу кохання та поетичну романтичність, легковажність і цинічну браваду. Запропонована систематизація тенорових арій в операх композитора дозволяє виконавцю глибше зануритися в світ пуччінівського театру, осягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга. Лише вдумлива кропітка робота з музичним текстом, глибинне розуміння стильових засад творчості композитора, стилістики авторського письма дає співаку можливість створювати власну емоційно наповнену виконавську інтерпретацію, що викликає відгук у публіки і стає справжнім художнім надбанням.

Подальше дослідження у запропонованій науковій площині сприятиме значному розширенню уявлень про авторський театр Джакомо Пуччіні та еволюцію стилю композитора, допоможе глибше осягнути принципи мислення Пуччіні-драматурга та ступінь його новаторства.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Джулай Г. А. «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30, кн. 1. С. 11–18.
2. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 197 с.
3. Корчова О. Веризм і Пуччіні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 44 : Музика ХХ століття — погляд із ХХІ. С. 65–74.
4. Корчова О. Р. Вагнер, Дж. Верді та Дж. Пуччіні як творці авторського музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 36–43.
5. Кречко Н., Рязько О. Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2022. Вип. 5. С. 46–55.
6. Старікова Є. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків, 2018. Вип. 12. С. 143–157.
7. Чжан Івен. Опера творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 76–87.
8. Чжан Сяохао. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Неджанової. Одеса, 2008. 16 с.
9. Davis A. C. *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010. 311 p.
10. Girardi M. *Puccini: His International Art*. Chicago, University Press, 2002. 546 p.
11. Martino D. A. *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*. E.D.T. 1993. 141 p.
12. *Letters of Giacomo Puccini*. 600 p. Collection JaiGyan, Internet Archive Python library. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> (дата звернення 03.10.2023).
13. Musco G. *Musica Teatro Giacomo Puccini (Vol. 1)*. Published by Calosci, Cortona, 1989. 340 p.

#### REFERENCES

1. Julai, G. A. (2020). «Dzhanni Skikki» Dzh. Puchchini v richyshhi zhanrovo-stylovykh shukan italijskogo muzychnogo teatru pochatku XX stolittya ["Gianni Schikki" by Dzh. Puchchini at the crossroads of genre and style searches of the Italian musical theater of the beginning of the 20th century]. In: *Muzychne mystecztvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 30/1. Odessa, pp. 11–18 [in Ukrainian].

2. Korchova, O. (2004). *Muzychny`j teatr Dzhakomo Puchchini v mysteczkomu konteksti pershoi chverti XX stolittya (na materialy pizn`oyi tvorchosti kompozytora) [Dzhakomo Puchchini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the 20th century (on the material of the composer's late works)]*. The author's dissertation for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 197 p. [in Ukrainian].
3. Korchova, O. (2006). *Veryzm i Puchchini [Verism and Puccini]*. In: *Naukovyi visn`yk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 44. Kyiv, pp. 65–74 [in Ukrainian].
4. Korchova, O. (2010). *R. Vagner, Dzh. Verdi ta Dzh. Puchchini yak tvorci avtorskogo muzychnogo teatru [R. Wagner, G. Verdi and G. Puccini as creators of author's musical theater]*. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho [Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2 (7), pp. 36–43 [in Ukrainian].
5. Krechko N., Ryazhko O. (2022). *Nimeczka systema Fach yak pryklad faxovoyi klasyfikaciyi golosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystecztvu [The German Fach system as an example of the professional classification of voices in modern vocal-opera art]*. In: *Visnyk Ky`yivskogo nacionalnogo universytetu kultury i mystecztv. Seriya: Muzychne mysteczstvo [Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical art]*. Issue 5, pp. 46–55 [in Ukrainian].
6. Starikova, Ye. P. (2018). *Stvorennya vokal`no-scenichnogo obrazu v opernomu zhanri [Creation of a vocal and stage image in the opera genre]*. In: *Aspekty istorychnogo muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 12. Xarkiv, pp. 143–157 [in Ukrainian].
7. Zhang, Iven (2017). *Opera tvorchist` Dzh. Puchchini yak fenomen pizn`oromanty`chnogo rozuminnya temy` «vichno zhinochnogo» [Opera works of Dzh. Puccini as a phenomenon of the late romantic understanding of the "eternal feminine" theme]*. In: *Muzychne mysteczstvo i kultura [Musical art and culture]*. Issue 25. Odessa, pp. 76–87 [in Ukrainian].
8. Zhang, Xiaohao (2008). *Khudozhno-stylovi pryncypy tenorovogo spivu v opernomu mystecztvu [Artistic and stylistic principles of tenor singing in opera]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odessa, 16 p. [in Ukrainian].
9. Davis, A. C. (2010). *Il tritico, Turandot and Puccini's late style*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 311 p. [in English].
10. Girardi, M. *Puccini: His International Art*. Chicago, University Press, 2002. 546 p. [in English].
11. Martino, D. A. (1993). *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*. E.D.T. 141 p. [in Italian].
12. *Letters of Giacomo Puccini*. 600 p. Collection JaiGyan. Internet Archive Python library. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> (accessed: 03.10.2023) [in English].
13. Musco, G. (1989). *Musica Teatro Giacomo Puccini (Vol. 1)*. Published by Calosci, Cortona. 340 p. [in Italian].

## YAROSLAV KOMARNITSKYI

**Komarnitskyi, Yaroslav** — creative PhD Student at the Opera Singing Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Assistant at the Department of Music Art at the Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7978-8130>

Jzkoma@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>

### **TENOR TIMBRE IMAGES IN THE GIACOMO PUCCINI'S OPERAS: THE EXPERIENCE OF SYSTEMATISATION**

**The relevance of the article.** An essential requirement for a musician-performer of any specialty is a deep understanding of the stylistics of the works performed, based on an analysis of the artistic and figurative foundations of the musical language. For opera singers, an important factor of professional level is knowledge of the basics of opera drama, the style of the era, possession of appropriate means of vocal expressiveness. Addressing the chosen topic determines the relevance and scientific novelty of the issues of this article, in which arias for tenor in the operas of Giacomo Puccini are considered systematically for the first time, in the context of the evolution of the composer's work. **The main purpose** of the article was to determine the criteria and implement the systematization of tenor arias in Giacomo Puccini's operas through the prism of their dramatic role in the focus of imagery, genre-stylistic and form-creating features, for further typology of the role of "Puccini's voice" — the tenor-spinto. **The research methodology** is based on the methods of complex-historical, typological, structural-functional and comparative analysis, which allows us to understand the individual approach of Giacomo Puccini to the creation of his "own musical theater", the dramaturgy of the image of an operatic character, and to determine the criteria for the systematization of operatic arias of the tenor role.

**Results and conclusions.** The tenor timbre corresponds as much as possible to Puccini's "vision" of a theatrical character, so almost every opera has a main character with this type of voice. The tenor-spinto (lyrical-dramatic tenor) attracts the composer's special attention, which testifies to the composer's clear imagination of a certain timbre-image as a carrier of artistic and meaningful meaning. Aria, as a fragment of an opera that focuses the attention of the listener on the image of the hero and the voice of the performer, in the history of opera-drama has always created a dilemma between the need for continuous action and its stopping in solo episodes of the performers. Puccini's ability to combine thorough musical development with fixation on dramatically important moments is a special feature of his author's vision. The article proposes a systematization of tenor arias in Puccini's operas according to their place in the action of the play. Two large groups are distinguished: musical portraits of the hero and arias of spiritual elevation (the culminating episode of the character's development, often the climax of the opera). The criteria for the systematization of tenor arias are defined: artistic content (differentiation according to the emotional and figurative criterion); compositional and structural features (identification of common and individual features of the construction of musical forms); the predominant type of means of vocal expressiveness (features of Puchchin's melodism). This approach allows the performer to better understand the principles of Puccini's thinking as a playwright. A deep understanding of the stylistic principles of the composer's work, the stylistics of the author's writing, gives the singer the opportunity to create his own performance interpretation, which evokes a response from the audience and becomes a real artistic asset. Further research in the proposed scientific field will contribute to the expansion of ideas about the author's theater of Giacomo Puccini, will help to better understand the principles of Puccini's thinking as a playwright and the degree of his innovation.

**Keywords:** musical theater of Giacomo Puccini, theatrical thinking, timbre-image, tenor-spinto, operatic tenor roles, aria, vocal technique.



УДК 780.616.432:78.083.3]:78.071.1Телеман](430)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294804>

## РАТУШИНСЬКИЙ Д. О.

**Ратушинський Дмитро Олександрович** — аспірант творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-0864-251X>

[dimratus@gmail.com](mailto:dimratus@gmail.com)

© Ратушинський Д. О., 2023

### КЛАВІРНІ ФАНТАЗІЇ ГЕОРГА ФІЛІПА ТЕЛЕМАНА У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЧАСУ

Розглянуто цикл клавірных фантазій TWV 33 Георга Філіпа Телемана як приклад втілення нового стильового напрямку в німецькій музиці першої половини XVIII століття. Підкреслено відображення в цих творах впливу панівної у той час тенденції «змішаного смаку». Простежено головні етапи становлення та розвитку творчих орієнтирів Телемана та визначено чинники, які безпосередньо сприяли формуванню його композиторського стилю. Проаналізовано 36 фантазій, що входять до збірки та диференціюються автором на «італійські» та «французькі». Виявлено основні розбіжності у їх композиційній організації та стилістичній манері. На основі детального аналізу фантазії № 28 з третьої частини зроблено висновок про досконале володіння композитором французькою та італійською манерою письма та про їх органічне поєднання в рамках одного твору. Вказано також на віддзеркалення в клавірных фантазіях Телемана «галантного стилю», що формувався в музиці першої половини XVIII століття на противагу контрапунктично-поліфонічному стилю пізнього бароко. Риси галантного стилю у телеманівському циклі TWV 33 виявляються у витонченості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою, залученні пісенних тем, домінуванні гомофонного складу, прозорій, переважно двоголосній фактурі, синтаксичній будові тем шляхом зчеплення низки дрібних контрастних мотивів. Наголошено, що властиве XVIII століттю розуміння галантного стилю як синоніму «вільного стилю» резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатоголосної традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма до невимушено-природних проявів творчої уяви.

**Ключові слова:** творчість Г. Ф. Телемана, жанр фантазії, німецька музика першої половини XVIII століття, «змішаний стиль».

**Вступ.** Георг Філіпп Телеман (*Georg Philipp Telemann*) — німецький композитор, органіст, капелмейстер, який посідає у світовій класичній музиці провідне місце поряд з такими геніальними майстрами, його сучасниками, як Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель. Для особистості Г. Ф. Телемана характерними були комунікативність та всеосяжність, що давало змогу композитору підтримувати зв'язки з людьми різних професій та соціальних верств. Його жага до подорожей принесли йому славу у різних куточках Європи, особливо у Франції, де його вважали одним зі своїх: «Телеман був найвідомішим музикантом, якого знали і цінували набагато більше, ніж його друга Баха, а його репутація перевершувала славу Генделя» [Godman, 1950, p. 135].

Творчість Г. Ф. Телемана характеризується жанровою та стильовою багатогранністю, адже композитор створював музику в усіх можливих на той час жанрах та намагався поєднувати досягнення різних національних шкіл — німецької, французької, італійської, польської. Кількість його композицій перевищує три тисячі, хоча більшість з них на сьогодні вважається втраченими. За життя його твори високо оцінювалися, слугували еталонними зразками вишуканості та простоти, їх вивчали, наслідували, запозичували технічні прийоми та мелодії. Однак, попри світове значення творчості Г. Ф. Телемана та значну кількість присвячених йому іноземних публікацій, для вітчизняних дослідників та виконавців постать композитора залишається й досі маловідомою.

Окрім численних опер, пасіонів, кантат, ораторій, оркестрових сюїт, концертів, різноманітних за складом інструментальних ансамблів, художня спадщина Телемана включає чотири збірки фантазій: для клавіру (Гамбург, 1732–1733); для флейти (Амстердам, 1733); для скрипки (Гамбург, 1735); для віолі да гамба (Гамбург, 1735–1736)<sup>1</sup> [Marchione, 1998, Prefazione]. Серед вказаних чотирьох збірок фантазій саме клавірні найрідше викликають інтерес у дослідників, що обумовлене двома факторами. Перший — це другорядна роль в творчості Телемана самого інструменту, який майже ніколи не висувався на сольні позиції, як, наприклад, скрипка. Другий — новаційний характер трьох інших збірок — для сольного інструменту<sup>2</sup>, позначених використанням складних технік та неординарних засобів виразності. Наведемо думку Стівена Зона з цього приводу: «Несподівано, можливо, саме твори для флейти та скрипки найбільш повно втілюють нестримні польоти фантазії та суворі контрапунктичні процедури, що здавна асоціюються з фантазією. І що ще більш дивно, ці якості найбільш очевидні у флейтових творах, які містять більшу кількість фугальних та імпровізаційних моментів. <...> Клавірні фантазії, навпаки, применшують елемент імпровізації і не містять фуг; тому вони здаються більш орієнтованими на музиканта-аматора зі скромними здібностями» [Zohn, 2008, p. 427–430]. Разом з тим, клавірні фантазії Телемана становлять неабиякий інтерес для музичної науки як з точки зору відображення в них певних тенденцій творчості композитора, а саме, прагнення до простоти та витонченості звучання, так і з позиції розвитку фантазійного жанру, який за майже два століття свого існування пройшов значний еволюційний шлях. Обидва вказані аспекти виступають важливими чинниками актуальності теми дослідження.

**Аналіз публікацій.** Вивчення постаті Телемана у західній музичній науці просувається доволі активно. На сьогоднішній день вже налічується чимало робіт різних форматів, в яких докладно висвітлено життєвий шлях композитора, його естетичні погляди та художні смаки, досягнення в сфері видавничої діяльності та музичної творчості. Серед біографічних джерел слід виокремити десяти томну працю німецького музикознавця Роберта Айтнера (Robert Eitner) «Біографічно-бібліографічний лексикон музикантів та музикознавців» [Eitner, 1900] та його статті для енциклопедії *Allgemeine Deutsche Biographie* [Eitner, 1894], в тому числі й присвячені Телеману.

Масштабною працею аналітичного спрямування є дослідження відомого американського музикознавця та флейтиста Стівена Зона (Steven Zohn) «Музика змішаного смаку: Стиль. Жанр. Значення інструментальних творів Телемана» [Zohn,

<sup>1</sup> Збірка фантазій для віолі да гамба донедавна була втрачена. У 2015 році її ноти були виявлені у відділенні Державного архіву Нижньої Саксонії в Оснабрюці [Zadow, 2016, p. 47, 64].

<sup>2</sup> Телеман був одним з перших композиторів, хто створив фантазії для скрипки, флейти та віолі да гамба соло — без basso continuo.

2008], надруковане 2008 року. Детально розглядаючи такі жанри як увертюра-сюїта, концерт та соната, музикознавець приділяє значно меншу увагу клавірним творам, пояснюючи це наступним чином: «Зважаючи на величезний інструментальний доробок Телемана, навіть вичерпний огляд має бути дещо вибіркоким ... Тому не всі твори, що заслуговують на коментар, увійшли до збірки <...> Я скористаюся науковою традицією виокремлення клавірних творів композитора з його загального інструментального доробку» [Zohn, 2008, Preface and Acknowledgments].

У низці статей об'єктом вивчення стають стильові аспекти творчості Телемана. Так, Вальтер Бергман (Walter Bergmann) [Bergmann, 1967] описує життя та перебування Телемана у Парижі, Ян Пейн (Ian Payne) [Payne, 2006] акцентує увагу на французьких витоках стилю композитора. В деяких працях аналізуються творчі взаємозв'язки Телемана з Бахом та Генделем, зокрема, у статті Стенлі Годмана (Stanley Godman) «Телеман: забутий друг Баха і Генделя» [Godman, 1950] та ще одній роботі Яна Пейна — «Музичний стиль Телемана та Й. С. Баха: докази запозичень» [Payne, 1999]. Окремо відзначимо статтю Лотара Хоффманна-Ербрехта (Lothar Hoffmann-Erbrecht) «Галантний стиль» у музиці XVIII століття: до проблеми терміну» [Hoffmann-Erbrecht, 1962], в якій автор не тільки характеризує вказаний феномен, але й підкріплює свої міркування аналітичними спостереженнями, зокрема наводить приклад однієї з клавірних фантазій Телемана.

**Мета статті** — виявити головні риси композиторського стилю Георга Філіпа Телемана на прикладі його 36 фантазій для клавіру.

**Наукова новизна.** Клавірні фантазії BWV 33 Телемана вперше розглянуто в аспекті стильових змішань, що є визначальним для творчості композитора.

**Методологічне підґрунтя дослідження** складають наступні методи: біографічний (для висвітлення основних етапів життя та творчості Телемана), історичний (для вивчення еволюційних процесів в культурі першої половини XVIII століття), жанрово-стильовий та структурно-функціональний (для всебічного аналізу музичних творів), компаративний (для порівняння фантазій Телемана між собою та зі зразками жанру в творчості його попередників та сучасників).

**Результати дослідження.** Враховуючи недостатню висвітленість постаті Георга Філіпа Телемана в українському музикознавстві, доцільно стисло охарактеризувати життєвий шлях композитора, акцентуючи увагу на його творчих контактах та мистецьких орієнтирах. Дослідники, які вивчають життя та творчість Телемана, спираються перш за все на листування композитора, опубліковане у 1972 році, та на автобіографічні матеріали, які уперше були зібрані разом та надруковані З. Рампе у фундаментальній монографії 2017 роке [Rampe, 2017].

Георг Філіп Телеман (1681–1767) походив з родини священнослужителя. Любів до музики композитор наслідував змалку від матері, родичі якої були професійними музикантами. Початкова музична освіта композитора не була довготривалою та регулярною. Роберт Айтнер пише, що, за зізнанням самого Телемана, він «ніколи не отримував задоволення від жодного музичного заняття, і його вчителями були видатні митці з їх численними музичними виступами, які він чув під час своїх мандрівок у великих містах Німеччини та Парижа» [Eitner, 1894, p. 552]. Спочатку Телеман вчився у школі Целлерфельд — невеличкому містечку на півночі Німеччини (нині Клаусталь-Целлерфельд), але у 1697 році його перевели до гімназії у Гільдесгайм (нижня Саксонія), де юний музикант самостійно вдосконалював свої вміння гри на клавикорді, органі, скрипці, флейті; а також писав музику для церкви. Судячи з автобіографії Телемана, його композиторський стиль почав формуватися під час

подорожей до великих міст регіону — Ганновера та Брауншвейг-Вольфенбюттел: «У Ганновері я познайомився з французькою музикою (інструментальною), а у Брауншвейгу (Вольфенбюттел) — з театральною, в обох містах з італійською музикою, і навчився розрізняти їх» [Eitner, 1900, p. 368].

В 1701 році Телеман вступає до Лейпцизького університету на факультет правознавства. Саме у цьому місті він починає приятелювати з 16-річним Генделем. Натхненний посадою органіста та пропозиціями написання опер та кантат, Телеман засновує студентський оркестр Collegium musicum, яким пізніше буде керувати Й. С. Бах. В 1705 році композитор стає капелмейстером в Зорау (нині Жари — місто у західній Польщі) при дворі графа Ердмана II фон Промниця (1683–1745). Граф був шанувальником французької інструментальної музики і за його бажанням Телеман протягом двох років «написав близько 200 увертюр для невеликого оркестру у манері Люллі та Кампра» [Eitner, 1900, p. 368]. Крім того, під час перебування в Зорау композитор починає цікавитися і вивчати польську музику.

З 1708 по 1712 роки Телеман працює капелмейстером в Айзенасі, де знайомиться з Й. С. Бахом [Raupе, 1999, p. 45], а також вперше звертається до написання інструментальних творів — концертів, тріо, сонат. У 1712 році Телеман переїжджає до Франкфурта-на-Майні, де працює в декількох церквах та керує музичною колегією. Спілкуючись з музикантами різних рівнів, у тому числі зі школярами, Телеман в той час пише твори як для професійних музикантів, так і для аматорів — пошановувачів домашнього музичування. Серед останніх, зокрема, можна назвати шість сонат для скрипки соло, «Маленьку камерну музику», шість тріо, написаних в італійському стилі.

Переїхавши у 1721 році у Гамбург, Телеман працює в п'яти церквах та керує оперним театром. З 1725 року він відновлює свою видавничу діяльність, розпочату ще у 1715 році. Один із авторитетніших дослідників творчості Телемана Стівен Зон вказує: «Більш успішний на ринку друкованої музики, ніж будь-хто з його німецьких колег, Телеман випустив сорок два абсолютно нових видання власних творів у Гамбурзі та Парижі між 1725 і 1739 роками» [Zohn, 2008, p. 336]. Саме гамбурзький період став найпродуктивнішим у творчості композитора: 19 пасіонів, 40 п'єс для церкви, цикл кантат, увертюри-сюїти, тріо-сонати, концерти, 24 прелюдії фугальних хоралів для органу, весільні серенади та похоронна музика, чотири збірки фантазій для флейти, клавіру, скрипки та віолі да гамба.

У 1737–1738 роках Телеман відвідує Париж, де друкує шість квартетів та шість сонат, до того ж пише ще велику кількість творів інших жанрів. Його власний звіт цитує Волтер Бергманн: «Крім того, я написав для аматорів два латинські псалми у двох частинах з інструментальним супроводом, низку концертів: французьку кантату “Поліфем” та гумористичну симфонію на модну пісню “Père Barnabas”. Я залишив там партитуру шести тріо для друку, нарешті написав 71-й псалом у формі великого мотету у п'яти частинах для кількох інструментів...» [Bergmann, 1967, p. 1101]. Однак з 1740-х років інтенсивність написання нових творів значно зменшується. Телеман завершує свою видавничу діяльність, але продовжує обіймати різні посади і займатися організаційними справами. У пізній період творчості композитор зосереджується на написанні масштабних творів — кантат та ораторій.

Творчість Телемана характеризується дослідниками як така, що є проміжною між панівними музичними тенденціями епох Бароко та Класицизму. Він багато успадковує від німецької поліфонічної традиції, зокрема фугальний тематичний розвиток, на що вказує англійський дослідник Стенлі Годвін: «Його (Телемана — Д. Р.) власна музика глибоко пов'язана з поліфонічним стилем, який вже був старомод-

ним, коли він починав свою кар'єру, хоча сам Бах довів його до остаточної кульмінації, відкинувши усі принади нової музики» [Godman, 1950, p. 135]. Разом з тим, у своїх творах Телеман прагне до галантної простоти, витонченості мелодії, прозорості фактурного викладу — ознак, що передбачають новий класицистський стиль: «Творчість Телемана демонструє повне поглинання і злиття багатьох індивідуальних національних особливостей, що робить його важливою ланкою у розвитку музики бароко і предтечею нового галантного стилю» [Ritter, 1994, p. 696].

Слід зазначити, що вказане М. Ріттер «злиття багатьох індивідуальних національних особливостей» є показовою рисою не тільки творчості Телемана, але й усієї німецької музики початку XVIII століття. Одним із перших, хто проклав шлях до появи цієї тенденції, був композитор та органіст Георг Муффат (1653–1704). У присвяті до своєї збірки оркестрових сюїт балетної музики «*Florilegium primum*» (1695) він писав: «Я не наважуюся використовувати лише один стиль чи метод, а радше наймайстерніше поєднання стилів, якого я можу досягти завдяки своєму досвіду у різних країнах. <...> змішуючи французьку манеру з німецькою та італійською, я не починаю війну, а, можливо, скоріше прелюдію до єдності, дорогого миру, якого прагнуть усі народи» [Zohn, 2008, p. 3].

Стівен Зон називає й інші імена композиторів та теоретиків, які пропагували стилістичні змішання у 1710–1720-х роках: Йоганн Маттесон, Ернст Готліб Барон, Йоганн Давид Гейніхен. Також дослідник наводить дуже цікавий фрагмент з листа Й. С. Баха 1730 року до Лейпцизької міської ради, який, на його думку, відображає космополітичний характер тогочасного німецького музичного життя: «У всякому разі, дещо дивно, що німецькі музиканти очікували, що вони будуть здатні виконувати одразу і миттєво всі види музики, незалежно від того, походить вона з Італії чи Франції, Англії чи Польщі» [Zohn, 2008, p. 3]. Оперування елементами різних національних стилів залишалось показовим і для німецьких композиторів наступних десятиліть, про що свідчить, зокрема, спостереження Йоганна Йоахіма Кванца, зроблене на початку 1750-х років: «Якщо мати необхідну проникливість, щоб вибрати найкраще зі стилів різних країн, отримуємо змішаний смак, який, не виходячи за межі моди, цілком можна назвати німецьким, не тільки тому, що німці прийшли до нього першими, але й тому, що він уже багато років утвердився у різних місцях Німеччини, процвітає й досі, і не викликає невдоволення ні в Італії, ні у Франції, ні на інших землях» [Zohn, 2008, p. 4].

Повертаючись до Телемана, підкреслимо, що він сприймався сучасниками як яскравий виразник змішаного смаку. На підтвердження цього С. Зон посилається на думки відомих музичних критиків та теоретиків того часу: Йоганна Шейбе, який «дивувався його здатності асимілювати національні стилі музики без шкоди для своєї композиторської індивідуальності», Йоганна Маттесона, який «високо оцінив поєднання французької та італійської ідіоматики в тріо композитора», Йоганна Крістофа Готтшеда, який у 1728 році повідомляв наступне: «я чув, як хвалять Телемана, що він знає, як задовольнити смак усіх аматорів. При написанні своїх творів він дотримується то італійського, то французького, а часто й змішаного стилю» [Zohn, 2008, p. 3]. Опануванню різнонаціональних стилів певною мірою сприяли обставини життя композитора: відвідування у юності Ганновера та Брауншвейга з їх оперними труппами та інструментальними капелами, пізніше — робота в Лейпцигу, Ейзенаху, Гамбурзі, Франкфурті-на-Майні, у польському містечку Зорау, поїздка у 1737–1738 роках до Парижа. Прикладами безпосереднього втілення того чи іншого стилю можуть слугувати такі твори Телемана як: концерт для двох гобоїв із позначкою «*Concerto à la*

francese»; численні «Angloise» в оркестрових увертюрах-сюїтах; написані парюю концерти-ріпієно «Concerto Polonoise» і «Concerto alla Polonese», 17 тріо-сонат раннього періоду в італійському стилі, а також і клавірні фантазії, яким присвячена стаття.

36 фантазій для клавіру TWV 33<sup>1</sup> («36 Fantaisies pour le clavessin») вже у першому виданні, здійсненому у Гамбурзі в 1732–1733 роках самим автором, розділені на три рівні частини, названі дюжинами. Частини різняться між собою мовою позначок. Перед кожною п'єсою крайніх частин вказівка на інструмент подається італійською мовою (*Cembalo*), середньої частини — французькою (*Clavessin*). Відповідно до типу фантазій використовуються або італійські, або французькі позначення темпів та характеру виконання. До того ж, друга та третя частини мають підзаголовки «дюжина»: «douzaine 2» — французькою та «dozzina 3» — італійською. Вочевидь, що таке послідовне підкреслення приналежності п'єс збірки до італійських або французьких джерел має бути пов'язане з розбіжностями у їхній композиційній організації та стилістичній манері.

Усі «італійські» фантазії (№№ 1–12 та 25–36) складаються з трьох розділів, де третій розділ є точним повторенням першого і позначається ремаркою *da capo*. Темпове співвідношення частин циклу підпорядковується принципу «швидко — повільно — швидко». Є лише два винятки — із оточенням швидкого розділу більш повільними, й обидва розташовані у третій частині циклу: № 27 (Tempo giusto — Presto — Tempo giusto) та № 30 (Grazioso — Vivace — Grazioso). Тональний план «італійських» фантазій будується на зіставленні мажору та паралельного мінору, але, знову ж, трапляються виключення: витримання однієї тональності (g-moll в № 8, Es-dur в № 12), кварто-квінтове співвідношення мінорних тональностей (d-moll — a-moll — d-moll — в №№ 2, 26), зіставлення мажору та мінору на відстані терції (G-dur — h-moll — G-dur — в № 28) та однойменних (D-dur — d-moll — D-dur — в № 34).

«Французькі» фантазії (№№ 13–24) складаються з чотирьох розділів, що чергуються за принципом «повільно — швидко — повільно — швидко» із повторенням у третьому розділі матеріалу першого (АВАС). Усі частини циклу, на відміну від «італійських» фантазій, об'єднуються спільною тональністю.

Розглянемо тепер стилістичні розбіжності італійських та французьких фантазій. Першим розділам «італійських» фантазій притаманний моторний рух, нерідко з використанням гармонічних фігурацій у вигляді ламаних та розкладених акордів. Розгортання здійснюється переважно за допомогою секвенціювання. У двоголосній фактурі нижній голос частіше виконує функцію basso continuo, утворюючи гармонічний фундамент звучання, але нерідкими є і випадки діалогічних перегуків між партіями правої та лівої руки.

Для повільних частин фантазій італійського стилю властиві пластичні мелодичні лінії, прикрашені орнаментальними фігурами, наявність гострих хроматизмів: другий понижений ступінь, четвертий підвищений, зменшені співзвуччя, для повноти яких уводиться додатково третій та навіть четвертий голос. Загалом, кількість голосів у повільних частинах нерідко збільшується до трьох, що надає музиці драматичної насиченості.

Дванадцять фантазій у французькому стилі за багатьма показниками відрізняються від «італійських». І у повільних, і у швидких частинах переважає тип мело-

<sup>1</sup> Telemann-Werke-Verzeichnis (скорочено TWV) — каталог інструментальних творів Телемана, опублікований в 1984, 1992 та 1999 роках німецьким музикознавцем Мартіном Рунке як доповнення до каталогу вокальних творів, зробленого раніше Вернером Менке.

дичної фігурації. Між двома голосами утворюється рівноправне співвідношення — виникають імітаційні зв'язки, діалоги тем. Фактурний план «французьких» фантазій виглядає більш прозорим порівняно з «італійськими». Простежується тенденція до зближення розташування двох голосів у межах одного регістру. Привертає увагу також ритмічна примхливість мелодичних ліній із використанням пунктирних та синкопованих фігур, нерідко з подвійними та зворотними пунктирами. Обов'язковою рисою швидких частин є танцювальне начало, що апелює до стандартних французьких танців — буре, гавот, менует, пасп'є, ригодон.

Французький та італійський стилі не тільки протиставляються один одному у збірці Телемана, але й активно взаємодіють, що найбільш наочно проявляється в третій частині (№ 25–36). На композиційному рівні тут відтворюється італійська модель — тричастинна будова з темповим та тональним контрастом частин, в той час як на стилістичному італійська та французька манери змішуються. Розглянемо особливості такого змішування на прикладі фантазії № 28.

Фактурний план першого розділу фантазії № 28 (*Vivace*) є типовим для італійської моделі. Перше речення головної теми (тт. 1–4) викладене у вигляді ламаних акордів, розподілених між двома голосами, друга, «побічна», тема (т. 9) має моторний склад: рух 16-х у правій руці підтримується рішучими повторювальними октавами у лівій. Разом з тим, у другому реченні головної теми (тт. 4–8) спостерігаються діалогічні елементи, більш показові для фактури «французьких» фантазій, а у репризі з'являються ритмічні фігури зі зворотними пунктирами (тт. 38, 40).

Також в цій фантазії, як і в інших п'єсах третьої частини, посилений контраст між темами всередині першого розділу. Контраст спостерігається на мелодичному, ритмічному, фактурному рівнях. Однак, якщо фактурно-ритмічний контраст помітний відразу з появою нової теми (т. 9), то в ладотональному плані певний час ще зберігається основна тональність *Соль мажор*, хоча гармонічною опорою виступає її домінантовий тон. Лише з другого проведення нової теми (т. 13) тональний контраст увиразнюється: разом зі зміщенням опори зі звуку *ре* на звук *мі* відбувається і зміна ладового нахилу з мажору на мінор. Заключний чотиритакт експозиційної зони (тт. 19–22) підсумовує розвиток, об'єднуючи моторний елемент другої теми із завершальним зворотом першої та затверджуючи тональність *Ре мажор*. Друга частина *Vivace* розширена у порівнянні з першою. Її тональний розвиток спрямований від *До мажору*, в якому проводиться перша тема, до основного *Соль мажору*, в якому тепер викладається друга тема. Щодо тематичного вмісту другої частини, то композитор винахідливо комбінує «старі» мотиви, повторюючи одні та пропускаючи інші, та додає до них нові тематичні елементи, як от, наприклад, згадані вище ритмічні фігури зі зворотними пунктирами. Такий спосіб вибудовування форми віддзеркалює ігровий принцип, притаманний багатьом іншим «італійським» фантазіям, особливо з першої частини збірки (№№ 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12).

Другий розділ фантазії (*Dolce*) тягнє до французького стилю, про що свідчать такі ознаки як: канонічне викладення на початку теми, фактурна прозорість та регістрове зближення двох голосів, риси менуету у мелодичному та ритмічному русі, використання виключно французького типу прикрас — із позначенням форшлагу символом «+», який означає виконання з верхньої допоміжної ноти. Водночас зазначимо, що такий спосіб виконання прикрас спостерігається і в перших розділах «італійських» фантазій, зокрема і у *Vivace* з фантазії № 28, так само як виконання прикраси з основної ноти (італійського зразка з позначенням «tr») трапляється у фантазіях французького стилю.

Клавірні фантазії Телемана відображають і таку показову рису стилю композитора як тяжіння до галантної манери письма, яку німецький музиколог Лотар Хоффманн-Ербрехт називає «новим видом музики», «перехідним стилем», що «тривіалізував і спростив засоби та прийоми свого часу» [Hoffmann-Erbrecht, 1962, р. 256–257] на противагу контрапунктично-поліфонічному стилю пізнього бароко. Риси галантного стилю у телеманівському циклі TWV 33 виявляються у витонченості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою, залученні пісенних тем, домінуванні гомофонного складу, прозорій, переважно двоголосній фактурі. В проаналізованій фантазії № 28 показовою є також синтаксична будова тем, що складаються з низки контрастних мотивів, утворюючи «барвисту мозаїку нот, сповнену розмаїття і несподіванок» [Hoffmann-Erbrecht, 1962, р. 257].

**Висновки.** Отже, 36 фантазій для клавіру Телемана слугують еталонним зразком втілення стильових тенденцій, важливих як для німецької музики першої половини XVIII століття загалом, так і для творчості композитора зокрема: змішання традицій різних національних шкіл та прагнення до «галантного» письма. Перша тенденція наочно відображена в авторському розмежуванні циклу на три частини — крайні «італійські» і середню «французьку», протиставлені одна одній через мову словесних позначок та музичну стилістику. Разом з тим, як показав проведений аналіз, поряд з диференціальними ознаками фантазії характеризуються і змішанням елементів різних стилів не тільки в межах частин, але і окремих п'єс. Друга тенденція, пов'язана з «перехідним» характером епохи, з рухом від Бароко до Класицизму, дає про себе знати у поєднанні в розглянутих фантазіях прийомів контрапунктичного письма, зокрема, використання імітаційних та канонічних форм викладення, з рисами «галантного стилю» — гомофонною фактурою, граційною мелодикою, ясними гармонічними фарбами, вишуканою мелізматикою. Але важливим є й те, що галантний стиль сприймався у першій половині XVIII століття як синонім «вільного стилю», і таке його розуміння резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатоголової традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма до невимушено-природних проявів творчої уяви, не скутої жодними обмеженнями. Тож, клавірні фантазії Телемана є не тільки репрезентантом провідних стильових тенденцій епохи, а і значною віхою в історії фантазійного жанру.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Bergmann W. Telemann in Paris. *The Musical Times*. 1967. Vol. 108. No. 1498. P. 1101–1103. URL : <https://www.jstor.org/stable/951885?origin=crossref> (дата звернення: 10.10.2023).
2. Eitner R. Telemann. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900. Bd. 9. S. 368–377.
3. Eitner R. Telemann, Georg Philipp. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 37. Leipzig : Duncker & Humblot, 1894. S. 552–555.
4. Godman S. Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. *The Musical Times*, 1950. Vol. 91. No. 1286. P. 135–137. URL : <https://www.jstor.org/stable/936366> (дата звернення: 11.10.2023).
5. Hoffmann-Erbrecht L. Der “Galante stil” in der Musik des 18. Jahrhunderts : Zur Problematik Des Begriffs. *Studien Zur Musikwissenschaft*. 1962. Vol. 25. S. 252–260. URL : <http://www.jstor.org/stable/41465231> (дата звернення: 08.11.2023).



6. Marchione C. Prefazione [G.P. Telemann Dodici fantasie per violino Transcrizione per chitarra di Carlo Machione Edizioni suvini zerboni]. Milano, 1998. 62 p.
7. Payne I. Telemann and the French Style Revisited : Transformative Imitation in the Ensemble Suites (TWV 55). Bach, 2006. Vol. 37. No. 2. P. 45–80. URL : <https://www.jstor.org/stable/41640553> (дата звернення: 08.10.2023).
8. Payne I. Telleman's musical style c. 1709–c. 1730 and J. S. Bach : the evidence of borrowing. Bach, 1999. Vol. 30. No. 1. P. 42–64 URL : [https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b](https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b) (дата звернення: 09.10.2023).
9. Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber : Laaber-Verlag, 2017. 569 s.
10. Ritter M. Telemann : Master of the ‘German Style’. Early Music. 1994. Vol. 22. No. 4. P. 696–98. URL : <http://www.jstor.org/stable/3128203> (дата звернення: 15.11.2023).
11. Zadow G. von. The Works for Viola da Gamba in the Ledenburg Collection. The Viola da Gamba Society Journal. 2016. Vol. 10. P. 43–80.
12. Zohn S. Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann’s Instrumental Works. New York : Oxford University Press, 2008. 686 p.

#### REFERENCES

1. Bergmann, W. (1967). Telemann in Paris. In : *The Musical Times*. Vol. 108, No. 1498, pp. 1101–1103. URL : <https://www.jstor.org/stable/951885?origin=crossref> (accessed: 10.10.2023) [in English].
2. Eitner, R. (1900). Telemann. In : *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 368–377 [in German].
3. Eitner, R. (1894). Telemann, Georg Philipp. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* . Bd. 37 . Leipzig: Duncker & Humblot, pp. 552–555 [in German].
4. Godman, S. (1950). Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. In: *The Musical Times*. Vol. 91, No. 1286, pp. 135–137. URL : <https://www.jstor.org/stable/936366> (accessed: 11.10.2023) [in English].
5. Hoffmann-Erbrecht, L. (1962). Der “Galante stil” in der Musik des 18. Jahrhunderts : Zur Problematik Des Begriffs. In : *Studien Zur Musikwissenschaft*. Vol. 25, pp. 252–60. URL: <http://www.jstor.org/stable/41465231> (accessed: 08.11.2023) [in German].
6. Marchione, C. (1998). Prefazione. [G.P. Telemann Dodici fantasie per violino Transcrizione per chitarra di Carlo Machione Edizioni suvini zerboni]. Milano. 62 p. [in Italian].
7. Payne, I. (2006). Telemann and the French Style Revisited : Transformative Imitation in the Ensemble Suites (TWV 55). In : *Bach*. Vol. 37, No. 2, pp. 45–80. URL: <https://www.jstor.org/stable/41640553> (accessed: 08.10.2023) [in English].
8. Payne, I. (1999). Telleman's musical style c. 1709–c. 1730 and J. S. Bach : the evidence of borrowing. In : *Bach*. Vol. 30, No. 1, p. 42–64. URL: [https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b](https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b) (accessed: 09.10.2023) [in English].
9. Rampe, S. (2017). *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber : Laaber-Verlag, 2017. 569 s. [in German].
10. Ritter, M. (1994). Telemann : Master of the ‘German Style’. In : *Early Music*. Vol. 22, No. 4, pp. 696–98. URL: <http://www.jstor.org/stable/3128203> (accessed: 15.11.2023) [in English].

11. Zadow, G.von. (2016). The Works for Viola da Gamba in the Ledenburg Collection. In : *The Viola da Gamba Society Journal*. Vol. 10, pp. 43–80 [in English].

12. Zohn, S. (2008). *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York : Oxford University Press, 686 p. [in English].

### **DMYTRO RATUSHYNSKYI**

**Ratushynskyi, Dmytro** — Creative Postgraduate student at the Department of Piano at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-0864-251X>

[dimratus@gmail.com](mailto:dimratus@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294804>

### **KEYBOARD FANTASIES BY GEORG PHILIP TELEMANN IN THE CONTEXT OF STYLISTIC TRENDS OF THE TIME**

**The relevance of the study.** It consists of considering the keyboard fantasies TWV 33 by Georg Philipp Telemann in the context of the author's creative searches, as well as of the stylistic trends in German music of the first half of the eighteenth century. **The main objective of the study** is to identify the main features of Georg Philipp Telemann's compositional style on the example of his 36 fantasies for keyboard. **The methodology** includes biographical (to highlight the main stages of Telemann's life and work), historical (to find out the evolutionary processes in the culture of the first half of the eighteenth century), genre-stylistic and structural-functional (for a comprehensive analysis of musical works), comparative (to compare Telemann's fantasies with each other and with examples of the genre in the works of his predecessors and contemporaries).

**Results and conclusions.** The cycle of keyboard fantasies TWV 33 by Georg Philipp Telemann is considered as an example of the embodiment of a new stylistic trend in German music of the first half of the eighteenth century. The reflection in these works of the influence of the "mixed taste" trend prevailing at that time is emphasized. The main stages of the formation and development of Telemann's creative guidelines are traced and the factors that directly contributed to the formation of his compositional style are identified. 36 fantasies included in the collection and differentiated by the author into "Italian" and "French" are analyzed. The main differences in their compositional organization and stylistic manner are revealed. On the basis of a detailed analysis of Fantasy No. 28 from the third part, the conclusion is drawn that the composer has a perfect command of the French and Italian styles of writing and their organic combination within one work. The author also points to the reflection in Telemann's keyboard fantasies of the "gallant style" that was formed in the music of the first half of the eighteenth century as opposed to the counterpoint and polyphonic style of the late Baroque. The features of the gallant style in Telemann's cycle TWV 33 are manifested in the elegance of melodic lines richly decorated with melismatics, the involvement of song themes, the dominance of homophonic composition, transparent, mostly two-voice texture, and the syntactic structure of themes by combining a number of small contrasting motifs. It is emphasized that the eighteenth-century understanding of the gallant style as a synonym for the "free style" resonates with the main vector of the evolution of the fantasy genre — from the centuries-old tradition of creating plays of this type within the strict framework of counterpoint writing to the natural manifestations of creative imagination.

**Keywords:** G. F. Telemann's creativity, fantasy genre, German music of the first half of the 18th century, "mixed style".

УДК 785.11:091.5]:[930.25:069(477.411)]:78.071.1Лятошинський(477)(045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294806>

**ФАРЕНЮК Г. Ю.**

**Фаренюк Гліб Юрійович** — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4425-4018>

[HlibFareniuk@gmail.com](mailto:HlibFareniuk@gmail.com)

©Фаренюк Г. Ю., 2023

## **РЕКОНСТРУКЦІЯ ПЕРШОЇ РЕДАКЦІЇ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: ЗАПИТАННЯ ТА ВІДПОВІДІ (НА МАТЕРІАЛІ ІІІ ЧАСТИНИ)**

До наукового обігу введено новознайдені сторінки автографу Третьої симфонії Бориса Лятошинського, що зберігаються в архіві Кабінету-музею композитора. Методами компаративного та текстологічного аналізу встановлено їх належність до партитури ІІІ частини першої редакції Симфонії. Ця знахідка обумовила потребу переглянути сформоване на поточний момент уявлення про відмінності між редакціями Симфонії (перша редакція — 1951 рік, друга — 1954 рік). Встановлено, що редакції Третьої симфонії відрізняються не лише фіналами: Лятошинським було внесено зміни до кожної частини симфонічного циклу. За результатами опрацювання всіх відомих на сьогодні першоджерел композитора — автографів із колекції Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, архіву Кабінету-музею Б. Лятошинського, епістолярного спадку — у статті презентовано реконструкцію ІІІ частини відповідно до партитури першої редакції Симфонії. Запропоновані у розвідці спостереження є важливими з декількох причин. По-перше, вводять до наукового обігу невідомі до сьогодні першоджерела — фрагменти автографу партитури Третьої симфонії. По-друге, їх віднайдення дозволяє реконструювати ІІІ частину Симфонії у першій редакції. По-третє, текстологічний аналіз автографу та його співставлення із кінцевим виглядом скерцо свідчить про істотну переробку, наслідком якої стала трансформація структури частини, що не могло не відбитися на її функції в циклі. Зміни в іманентно-музичних рішеннях вплинули на загальну концепцію Симфонії, тож справедливо зазначити, що відмінність двох версій презентує два різних вирішення добре відомої колізії Третьої симфонії.

**Ключові слова:** симфонічна творчість Бориса Лятошинського, Третя симфонія Бориса Лятошинського, редакція, рукопис, Кабінет-музей Бориса Лятошинського, Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины.

**Вступ.** Музика Бориса Лятошинського привертає увагу науковців багато десятиліть. Її різноаспектному дослідженню присвячено декілька праць монографічного характеру, десятки дисертацій, статей і незліченна кількість публікацій у періодиці. Попри це, українське музикознавство лише починає переосмислювати концепцію творчості національного класика, а спадок композитора все ще приховує чимало таємниць.

Третій симфонії Лятошинського, що стала чи не головним репрезентантом композиторського доробку Майстра, належить особливе місце в історії української музики. Твір, який за своєї першої появи на VI пленумі Правління Спілки радянських композиторів України<sup>1</sup> у 1951 році зазнав нищівної ідеологічної критики, після прем'єри *другої редакції* в грудні 1955 року був визнаний «найціннішим внеском композиторів України до радянської симфонічної музики» [Запорожець 1960, с. 97]. Саме у *другій редакції* Третя симфонія Бориса Лятошинського стала об'єктом низки наукових досліджень, невід'ємною складовою освітніх програм, записувалась на платівки та виходила друком. Лише із набуттям Українською державою омріяної й вистражданої незалежності стало можливим і широке висвітлення повної історії написання твору, і «повернення» до автентичної *першої редакції*.

Теперішній науковий консенсус довкола Третьої симфонії активно формувався у 90-х роках минулого століття і набув остаточного ствердження на початку двохтисячних. Відповідно до нього, редакції відрізняються одна від одної фіналами, в той час як I, II та III частини в них ідентичні. Саме у такому вигляді, із фіналом 1951 року, Ігор Блажков представив *першу редакцію* Симфонії у грудневому концерті 1991 року в Київській філармонії. Запропонований визначним диригентом варіант утвердився у виконавській практиці та в науковому дискурсі. Видання партитури Третьої симфонії, здійснене «Музичною Україною» 2015 року в серії «Бібліотека Шевченківського комітету»<sup>2</sup>, остаточно ввело до канону *першу редакцію* у такому вигляді: представлено I, II, III частини та два варіанти фіналу (1951 та, відповідно, 1954 року). Але чи справді вдалось відродити *першу редакцію* й поновити «історичну справедливість»<sup>3</sup>?

Опрацьовуючи нотний архів Б. Лятошинського, що зберігається у Кабінеті-музеї композитора, мною були віднайдені чотири сторінки з партитури Третьої симфонії, які належать *першій редакції* твору та змушують істотно переглянути панівний в українському музикознавстві консенсус, що і обумовлює актуальність презентованої розвідки.

**Аналіз публікацій.** Серед базових праць, зосереджених виключно на творчості Лятошинського, слід назвати розвідки Наталії Запорожець [Запорожець 1960], Віктора Самохвалова [Самохвалов 1977] та Маріанни Копиці [Копиця 1990]. Питання двох версій Третьої симфонії розглядається в кожній роботі по-різному. Так, у монографічному нарисі «Б. М. Лятошинський» Н. Запорожець запропоновано звичний для нашої музикології погляд на цю проблему: «Фінал симфонії (*Allegro risoluto*), як вже зазначалось, сповнений світлими, життєстверджувальними настроями і яскравими фарбами. Композитор кардинально змінив музику фіналу [курсив мій. — Г. Ф.] (у порівнянні із першою редакцією), переосмисливши його образи та загальне значення» [Запорожець 1960, с. 108–109]. Дослідження М. Копиці — «Симфонії Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія» — стало одним із перших, в якому викривались моторошні подробиці прем'єри *першої редакції* Симфонії на Пленумі СРК У та подальшої кампанії з цькування композитора у пресі, проте аналізу відмінностей редакцій між собою у книзі не наведено. Розгляд драматургії твору здійснено

<sup>1</sup> Спілка радянських композиторів України надалі у тексті йменуватиметься СРКУ; Спілка радянських композиторів — СРК СРСР.

<sup>2</sup> Лятошинський Б. Симфонія № 3 : Партитура. Київ : Музична Україна, 2015. 328 с.

<sup>3</sup> Використано фрагмент назви статті Ю. Гожик «За вимогою історичної справедливості» [Гожик 1997].

за другою редакцією. Україномовний варіант роботи, перевиданий із незначними змінами 2007 року як навчально-методичного посібник, за своїм аналітичним наповненням відповідає версії 1990 року й на іманентно-музичні відмінності редакцій не вказує. Монографія «Риси симфонізму Б. Лятошинського» В. Самохвалова, класична робота із детальним аналізом музичної мови композитора, зосереджена насамперед на теоретичному осмисленні творчого спадку Лятошинського і проблеми редакцій не порушує. Проте у брошурі «Борис Лятошинський» (з серії «Творчі портрети українських композиторів») В. Самохвалов зазначає наступне: «У Третій симфонії (1951) втілено ідею перемоги світла над темрявою, зміст її відбиває думки і почуття цілих мас народу. У першій редакції композитор дав до твору епіграф “Мир переможе війну”. Симфонію несправедливо розкритикували, і після незначних переробок **скерцо та фіналу** [виділено мною. — Г. Ф.] автор випустив її у світ вже без епіграфу» [Самохвалов 1981, с. 34–35].

Значну увагу вивченню творчості Лятошинського приділив Микола Гордійчук, оскільки одним із головних напрямів досліджень ученого був український симфонізм. У монографії «Українська радянська симфонічна музика» М. Гордійчук пропонує розгорнутий аналіз другої редакції Симфонії, але також вказує на відмінності між версіями. З точки зору вченого, вони так само полягають у III та IV частинах циклу: «Як відомо, Третя симфонія була завершена Б. Лятошинським у 1951 році. Тоді цей твір зазнав гострої і, як не прикро, в основі своїй несправедливої критики. Внаслідок цього автор змушений був взятися за створення його нової редакції, яку завершив 1955 року. В ряді моментів ця редакція виявилась досконалішою, зокрема *щодо рельєфнішого спрямування драматургічного зламу в третій частині циклу* [виділено мною. — Г. Ф.] введенням веснянкової мелодії» [Гордійчук 1969, с. 205].

Широке обговорення проблеми редакцій Третьої симфонії розпочалось, як вже було зазначено, із набуттям Україною Незалежності. Але, як це не дивно, безпосередньому встановленню точного тексту вітчизняні музикологи приділили не так багато уваги. Серед великої кількості публікацій, оприлюднених у 1990-х–напочатку 2000-х, автору статті відомі лише дві розвідки, у яких зосереджено увагу безпосередньо на дослідженні наявних у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України<sup>1</sup> автографів Лятошинського. Перша з них — «За вимогою історичної справедливості» — належить Юлії Гожик [Гожик 1997], друга — «Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій» — Яні Іваницькій [Іваницька 2000].

Стаття «За вимогою історичної справедливості» Ю. Гожик стала, видається, першою спробою українських музикологів опрацювати наявні рукописи та встановити науково-обґрунтований текст першої редакції Третьої симфонії. Зокрема, вперше було зазначено, що редагувань зазнали **усі частини** симфонічного циклу: «Там, де передбачались тільки скорочення (перша та друга частини), композитор робив виправлення безпосередньо в партитурі першої редакції» [Гожик 1997, с. 4]. Спостереження дослідниці вимагають чималих уточнень хоча б тому, що значний корпус важливих першоджерел був оприлюдненим вже після публікації статті<sup>2</sup>, але спрямованість зауважень і міркувань музикознавиці досі зберігає свою актуальність.

<sup>1</sup> Надалі — ЦДАМЛМ України або, відповідно до розташування, «Софія».

<sup>2</sup> Наприклад, листування Б. Лятошинського і Р. Глієра [Лятошинський, 2002].

Публікація Я. Іваницької цікава насамперед оглядом ескізних начерків до Симфонії та вилученої Лятошинським останньої сторінки, у якій фінал *першої редакції* закінчувався унісонним *h* оркестру, а не скандуванням тонічного тризвуку *H-dur*. З точки зору текстологічного аналізу самого рукопису, жодної нової інформації розвідка не несе.

Завершуючи огляд літератури, хочеться підкреслити вкрай контрверсійну картину, що склалася у науковій літературі: узгодити наявні висновки різних науковців просто неможливо. Попри це, концертна практика і вищезгадане видання партитури твору «Музичною Україною» (2015) сприяли формуванню й ствердженню некоректного уявлення про *першу редакцію* Третьої симфонії Бориса Лятошинського. Широке розповсюдження думки про те, що редакції Симфонії відрізняються тільки фіналами, яскраво ілюструє фрагмент розмови Аделіни Єфіменко із Оксаною Линів: «Добре відомо, що якщо би Лятошинський у 1954 році не переробив трагічний фінал на патріотичний, партитура лежала б на полиці, а автор ніколи не почув би її виконання» [Єфіменко 2016, с. 101]. Видається, що віднайдені у Кабінеті-музеї Бориса Лятошинського сторінки партитури допоможуть узгодити такі суперечливі погляди.

**Метою статті** є введення до наукового обігу нових архівних знахідок та ревізія усталеного погляду на *першу редакцію* Третьої симфонії Бориса Лятошинського. **Наукова новизна** презентованої розвідки полягає у спробі реконструкції III частини Третьої симфонії Бориса Лятошинського. Поставленою метою визначені основні **методи дослідження**, а саме — історичного, компаративного та текстологічного аналізу.

**Результати дослідження.** Завершуючи роботу над *другою редакцією* Третьої симфонії, Борис Лятошинський у листі до Рейнгольда Глієра від 1 вересня 1954 року писав: «За це літо, що так швидко минуло, я встиг таки допрацювати свою злочасну III симфонію. I частину я майже не чіпав, у II зробив деякі скорочення, в III (скерцо) замінив тріо, а фінал — капітально переробив, так що від старої партитури лишилось не більше за  $\frac{1}{4}$ » [Лятошинський 2002, с. 470]. Процитований лист композитора став «програмним» для цієї розвідки, і викладені у статті спостереження будуть узгоджуватися насамперед із ним. Подальша робота вимагатиме звернення до першоджерел — автографів композитора. Більшість з них зберігається наразі в ЦДАМЛМ України.

До складу особового фонду Б. Лятошинського у колекції «Софії» належать три справи, що безпосередньо пов'язані із роботою над Третьою симфонією: клавір, повна партитура та партитура IV частини Симфонії. Оглянемо їх детальніше.

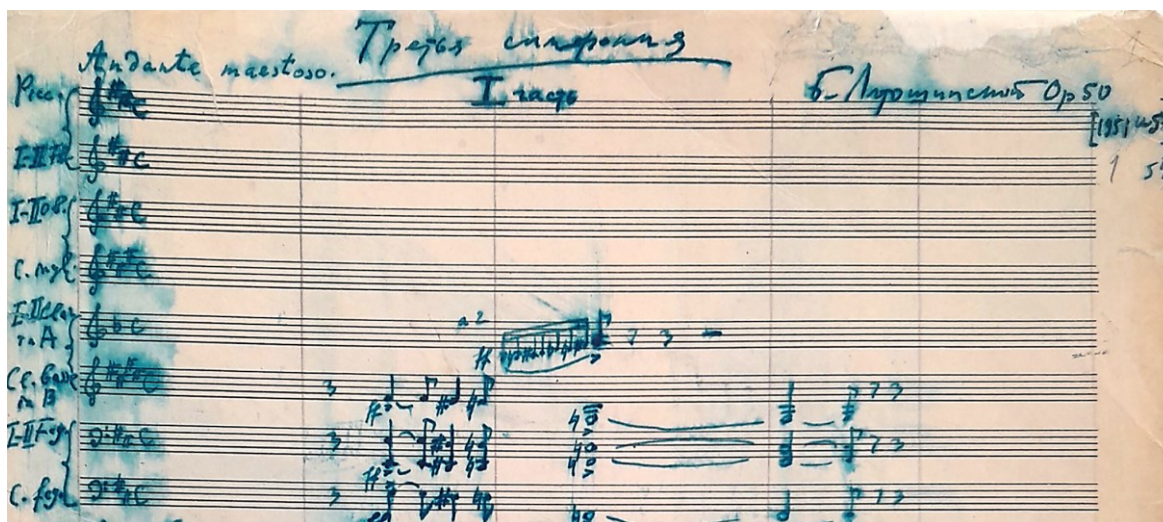
*Автограф клавіру Третьої симфонії* (ф. 181, оп. 1, од. зб. 7, арк. 1–44): у справі зберігаються начерки тем (арк. 1–2); I–III частини симфонії (арк. 3–33), де останній аркуш III частини датовано 25 серпня 1948 року (відповідно належать до *першої редакції*); фрагмент середини III частини (арк. 34–35), не датований у рукописі (але за текстом збігається із *другою редакцією*); контрапунктичне поєднання побічних тем I та IV частин (арк. 36), яке за незначних змін увійшло до фіналу *другої редакції*; IV частина (арк. 37–43), датована 2 серпня 1954 року (відповідно належить до *другої редакції*); два варіанти побічної теми I частин (арк. 44). У справі відсутні вступ та кода I частини, IV частина *першої редакції*.

*Автограф партитури Третьої симфонії* (ф. 181, оп. 1, од. зб. 8, арк. 1–121): єдина наявна в Україні партитура, в представлені всі чотири частини симфонії. На

першому аркуші рукою композитора зазначено 1951 і 1954 роки (приклад 1); партитуру фіналу датовано 1950–1951 роками (приклад 2).

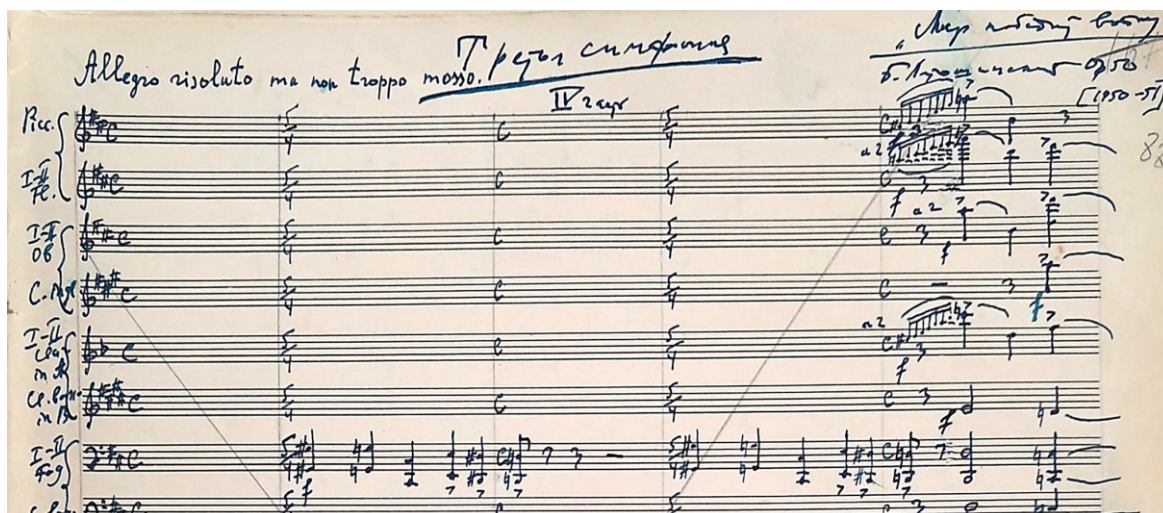
Приклад 1.

Борис Лятошинський, Третя симфонія, рукопис, початок першої частини  
(ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 8)



Приклад 2.

Борис Лятошинський, Третя симфонія, рукопис, початок фіналу  
(ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 8)



Якщо ігнорувати правки, зроблені у тексті I–III частин, то ці частини ідентичні партитури *другої редакції*. IV частина за текстом збігається із фіналом *першої редакції*. Уся партитура, за виключенням випадків, що будуть оговорені нижче, написана на папері PASSANTINO BRAND № 11–24 lines. Symphony Size.

Автограф партитури IV частини Третьої симфонії (ф. 181, оп. 1, од. зб. 9, арк. 1–41): справа складається із фіналу *другої редакції* Третьої симфонії, на останній

сторінці зазначено дату завершення: 26 вересня 1954 року<sup>1</sup>. Партитуру написано на іншому папері, більша частина якого належала виробництву Союзопткниготорга і так само мала 24 нотних стани.

У цій статті увагу буде зосереджено виключно на III частині Симфонії та розглядатимуться зміни суто структурного характеру. Корекції оркестровки, яких чимало у збереженій партитурі I–III частин, мають стати предметом окремого дослідження. Проте перед викладом власних спостережень та розглядом віднайдених сторінок справедливо буде розглянути результати дослідження Ю. Гожик щодо «скерцо» у першій редакції.

У вступній частині статті Ю. Гожик висуває наступну гіпотезу: «Припускаємо, що Лятошинський не переписував наново текст — автограф другої редакції симфонії, бо в архіві його не знайдено. Там, де передбачалися тільки скорочення (перша та друга частини), композитор робив виправлення безпосередньо в партитурі першої редакції. Про це свідчать вже згадані закреслення олівцем. <...> Тим часом, порівнюючи партитури обох редакцій, неважко помітити, що саме ці правки і відрізняють первісний варіант від переробленого» [Гожик 1997, с. 4].

Припущення дослідниці наразі можна тільки підтвердити. Правки-закреслення збігаються із відповідним листом композитора, а начисто переписана партитура *другої редакції*, відповідно до Договору між Б. Лятошинським та видавництвом «Советский композитор»<sup>2</sup>, мала залишитись у видавця. Підтверджують цю гіпотезу і віднайдені фрагменти партитури III частини Третьої симфонії у Кабінеті-музеї композитора. Для подальшого текстологічного аналізу вкрай потрібно детальніше ознайомитись із автографом.

Партитура зберіглася повністю, написана переважно на папері *Passantino Brand № 11* (с. 117–174); сторінки 167–174 — на папері *Музфонд СССР, Московское отделение*. Цифри у першій частині складеної тричастинної форми представлені **червоним** олівцем (див. приклад 3а), з другої частини (тріо) і до кінця — **синім** чорнилом (див. приклад 3б).

Текст автографу, за виключенням шести закреслених тактів (одного у розробці та п'яти у кодї), повністю збігається із партитурою *другої редакції*. Увагу на це звернула Ю. Гожик: «Найзаплутанішою виявилася ситуація з третьою частиною. Порівнюючи скерцо обох редакцій, ми з'ясували, що їх тексти абсолютно однакові. <...> Чому перероблена третя частина опинилася в партитурі першої редакції і куди поділася автентична — поки що невідомо. Тому думку про первісний варіант скерцо можемо скласти поки що лише на основі клавіру» [Гожик 1997, с. 5]. Після цього дослідниця намагається встановити тактові пропорції частин відповідно до виправлень у клавірі симфонії, що, зважаючи на нові архівні знахідки, має бути переглянуто.

По-перше, більша частина правок у клавірі належить до періоду безпосередньої роботи Лятошинського над Симфонією влітку 1947 і 1948 року та ревізії клавіру влітку 1950 року ще до початку роботи над оркестровкою. Доказом цього припущен-

<sup>1</sup> Цитований вище лист до Р. Глієра, з детальним описом внесених правок до другої редакції Симфонії, датовано 1 вересня 1954 року. Видається, що ця розбіжність у датах пов'язана з наступною причиною. Перед написанням нової музики для другої редакції Б. Лятошинський спершу записував її у клавірі, після чого оркестрував. Ймовірно, що за літо 1954-го композитор закінчив усі підготовчі роботи у клавірі, що і дозволило йому говорити про «допрацювання» своєї «злочасної III симфонії».

<sup>2</sup> Договор на музыкальное произведение : Всесоюзное издательство «Советский композитор». № 268, от 5 апреля 1957 г. Копия // Кабінет-музей Бориса Лятошинського.

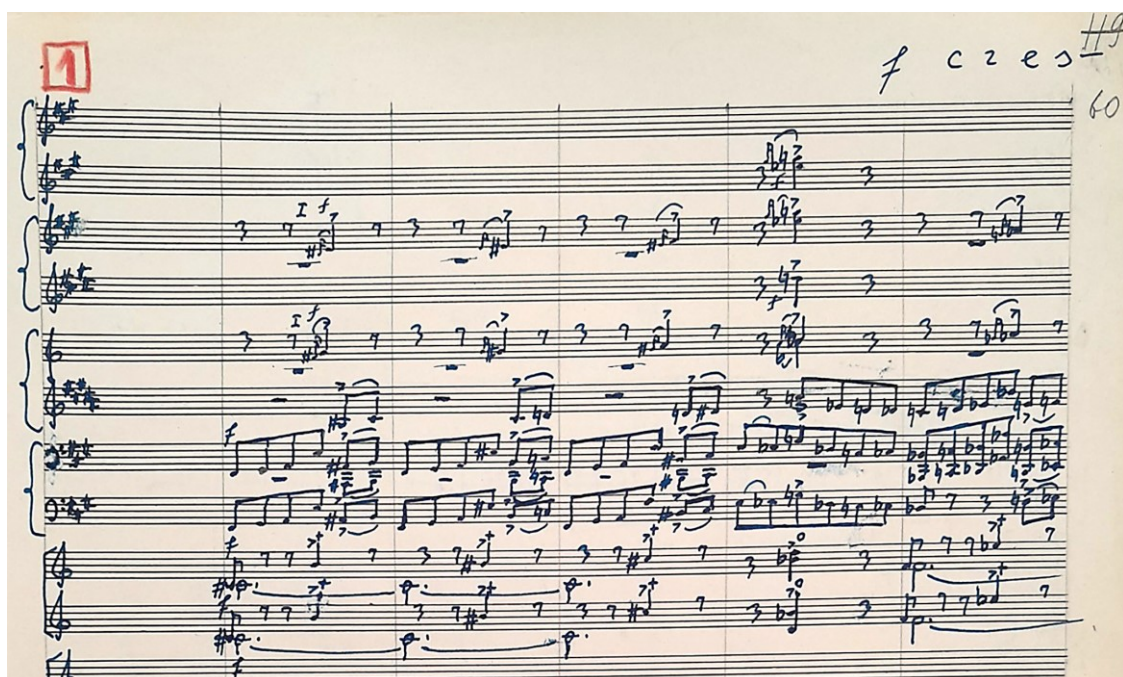


ня є наступне: відновивши закреслення та виправлення в автографі партитури, констатуємо їхню відповідність клавiру (де ці виправлення відсутні — збережено первісний текст). Отже, реконструкція скерцо виключно за клавiром ставить інше питання: чому дослідниця вважає, що виправлення у III частині належать саме періоду роботи над *другою редакцією*, у той час як у I та II частинах виправлення для *другої редакції* відсутні?

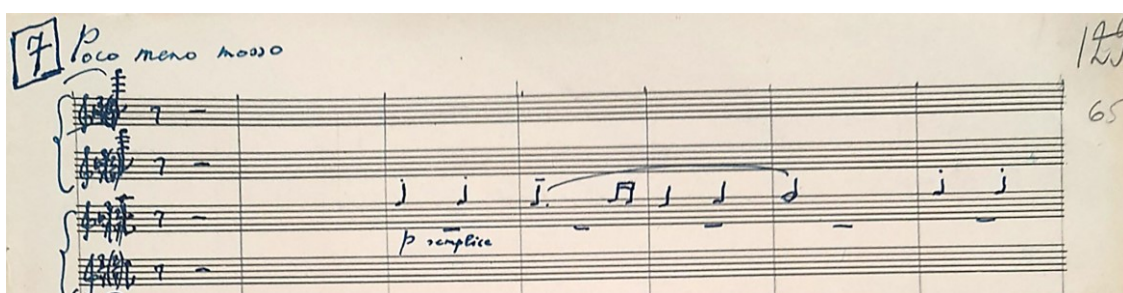
Приклад 3.

Борис Лятошинський, Третя симфонія, рукопис, третя частина  
(ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 8)

а)



б)



По-друге, проблема полягає у тому, що автографу партитури *першої редакції* симфонії, як і автографу партитури *другої редакції*, в Україні не було знайдено. Усі зміни, здійснені Лятошинським при переробці, вносилися до автографу *першої редакції*. Це дивне «співіснування» двох версій в одній партитурі, при узгодженні із клавiром, і дозволяє сьогодні встановити текст *першої редакції*.

Характер правок у I та II частинах дозволив композитору взагалі не переписувати текст. Оскільки більша частина змін пов'язана із своєрідним «відніманням» музики, виправлення зроблено безпосередньо в партитурі. Внаслідок цього композитор не змінював пагінації сторінок та не переставляв цифри, які у цих частинах від початку до кінця проставлені **червоним олівцем** і відповідають тактам *першої редакції*.

Редагування III та IV частин вже передбачали написання нової музики, тому ми маємо клавір фіналу та тріо скерцо *другої редакції*, яке потім було оркестровано і вставлено до існуючої партитури.

Найочевиднішим прикладом такої «вставки» є IV частина, оскільки її «капітально перероблено» і «від старої партитури лишилось не більше за 1/4». Композитор був змушений написати її повністю, забрати партитуру *першої редакції* та замість неї вставити партитуру *другої*. Прямим доказом цієї дії є пагінація: III частина автографу закінчується на сторінці 174, автограф фіналу *другої редакції* зберігся з 5-го такту (сторінка 176) — закономірно припустити, що перші чотири такти знаходились на втраченій 175-й сторінці. Фінал *першої редакції* починається на сторінці 167, що доводить гіпотезу про його забирання з партитури і заміну на IV частину у *другій редакції*<sup>1</sup>.

Подібна «операція» відбулась із III частиною. Тріо, яке Лятошинський «замінив», наявне зараз у автографі. На користь цієї гіпотези свідчить колір, яким композитор зазначав цифри. У партитурі I, II та IV частини 1950–1951 рр. цифри проставлені **червоним олівцем**, у партитурі IV частини 1954 р. — **синьою ручкою**. Відповідно до цієї логіки закономірно припустити, що **червоний олівець** атрибує партитуру *першої редакції* симфонії, а **синя ручка** — партитуру *другої редакції*. Якщо це припущення правильне, то Лятошинський справді додав партитурні аркуші з новим тріо. А якщо з'явилось нове тріо, то мало бути забраним старе тріо (*першої редакції*). Отже, щоб підтвердити або спростувати це припущення необхідно побачити вилучені сторінки III частини. В архіві «Софії» вони є відсутніми, але їх вдалося віднайти у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського (у прикладі 4 наведена друга сторінка тріо *першої редакції*, де чітко видно цифру 8, проставлену **червоним олівцем**).

Завдяки цій знахідці видається можливим реконструювати III частину у *першій редакції*.

Наприкінці клавіру тріо *другої редакції* композитором занотовано вкрай важливі ремарки, одна з яких: «80 т. замість 17 т». Віднайдено у Кабінеті-музеї чотири сторінки написані на папері *Passantino Brand № 11* і містять 24 такти тріо. Перші 17 тактів (тт. 71–87 відповідно до партитури<sup>2</sup>) належать *першій редакції* симфонії. Про це свідчить і клавір, з яким новознайдена партитура повністю співпадає, і цифри, проставлені **червоним олівцем**. Збігається навіть пагінація сторінок — старе тріо так само починається зі сторінки 129.

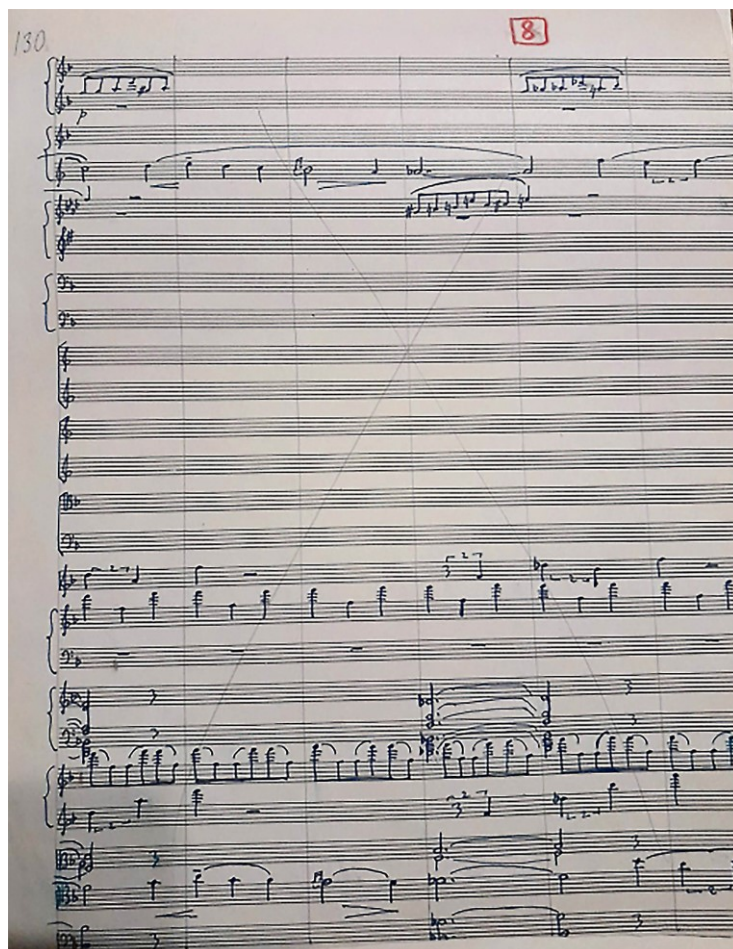
Перші 18 тактів (композитором зазначено 17, оскільки останній такт *першої побудови* співпадає з першим тактом наступної) — це три вступних такти (тт. 71–73) і 15-тактове речення структури 4+4+4+3 (тт. 74–88).

<sup>1</sup> Спеціального розгляду вимагає питання про те, чому в колекції ЦДАМЛМ України до I–III частин *другої редакції* долучено фінал *першої редакції* (ф. 181, оп. 1, од. зб. 8), а фінал *другої редакції* зберігається окремо (ф. 181, оп. 1, од. зб. 9). У цій статті воно не розглядається.

<sup>2</sup> У дужках проставляються такти відповідно до партитури *першої редакції*, без дужок — за партитурою *другої редакції*.

## Приклад 4.

Борис Лятошинський, Третя симфонія, рукопис, третя частина, тріо  
(архів кабінету-музею Бориса Лятошинського)<sup>1</sup>



Трансформація, яку зазнала тема тріо, доволі точно охарактеризована у статті Ю. Гожик: «<...> гнучка, пластична мелодична лінія набуває більш строгих обрисів, мінлива метрика, що балансує між 2 та 3-дольним ритмом, змінюється на чітку 2-дольність, хроматизована ладова основа — на діатонічну та ін.» [Гожик 1997, с. 5]. Ще одна важлива для подальших міркувань особливість, що відрізняє початковий варіант теми від остаточного, це тональність: насичений *d-moll* (з мінорною субдомінантою та низьким другим щаблем) на противагу ясному початку *F-dur* кінцевого варіанту.

У другій редакції, як зазначено самим композитором, на місці цих 17 тактів (тт. 71–87<sup>2</sup>) з'явилося 80 (тт. 71–150<sup>3</sup>). І якщо у першій редакції за одним проведенням теми одразу розпочинався її мотивний розвиток, то у партитурі 1954-го року після експонування теми у тт. 73–83 вона проводилася вдруге у тт. 86–96, ще 55 тактів було відведено її колористичному розвитку. Внаслідок заміни тріо партитури почи-

<sup>1</sup> Оприлюднюється із дозволу спадкоємиці композитора, кандидатки мистецтвознавства, голови «Lyatoshynsky Foundation» Тетяни Гомон.

<sup>2</sup> Відповідно до автографу партитури першої редакції.

<sup>3</sup> Відповідно до партитури другої редакції.

нають розбігатись на 63 такти ( $80-17=63$ ). Ці 63 такти також є сенс сформулювати у наступному «еквіваленті»: 6 цифр+3 такти.

На пагінації сторінок у автографі цей процес відобразився наступним чином: замість чотирьох вилучених сторінок з'явилися чотирнадцять вставлених. Отже, різниця у сторінках між *першою* і *другою редакціями* складає десять сторінок.

Подальший розвиток теми тріо ідентичний в обох варіантах Симфонії. На це вказують як ремарки композитора у клавирі «за партитурою до стор. 138, після чого» і «далі до розробки», так і прискіпливий розгляд автографу з колекції «Софії».

Останні сім тактів (тт. 88–94) на знайдених аркушах *першої редакції* відповідають тт. 151–157 *другої редакції*. На початку 91-го такту червоним олівцем поставлено цифру 9. Ці такти Лятошинському довелося переписати через розміщення матеріалу на аркушах. Останній такт знайденої партитури (т. 94) написано на сторінці 132. Він відповідає такту 157 *другої редакції* ( $94+63=157$ ), який, за нової пагінації, є останнім тактом на сторінці 142: розбіжність між партитурами справді складає десять сторінок і відповідає розрахункам ( $132+10=142$ ).

Вставка нового тріо на цьому завершується. Уся подальша партитура залишилася від *першої редакції* симфонії. Все, що зробив Лятошинський для «адаптації» старої партитури, — змінив нумерацію сторінок (додав десять: с. 133 стала с. 143, с. 134 — с. 144 і т. д.) та синім чорнилом проставив цифри відповідно до кінцевого варіанту скерцо. Цифри, зазначені червоним олівцем (щоправда, витерті гумкою), доводять висловлене припущення: безслідно витерти кольоровий олівець неможливо, оскільки на цьому місці залишаються помітні контури написаного. Контури всіх цифр, відповідно до партитури *першої редакції* симфонії, залишилися на сторінках скерцо до самого його завершення.

Наприклад, цифра 10 має позначати 101 такт відповідно до методу розстановки цифр композитором (на початку нового десятку). Відповідно, враховуючи розбіжність у 63 такти, контур цифри треба шукати у такті 164 *другої редакції* ( $101+63=164$ ). На автографі, що зберігається у «Софії», у цьому такті можна розгледіти контур цифри 10. Виконуючи такі елементарні арифметичні операції, знаходимо контури усіх цифр *першої редакції* у відповідних тактах.

Отже, запропонований огляд надає відповідь на питання Ю. Гожик: «куди поділася автентична» партитура? Насамперед звернімо увагу на те, що відреставрований вигляд скерцо повністю відповідає «програмному» для дослідження листу композитора до Р. Глієра. Реконструкцію головних структурних змін, яких зазнала III частина симфонії, можемо представити у порівняльній таблиці (таблиця 1).

Таблиця 1

Структурні розбіжності між першою і другою редакціями III частини Третьої симфонії Б. Лятошинського

	Scherzo (ГТ+СП)	Trio (ПТ)	Розробка	Scherzo (Реприза)	Кода
Перша редакція	тт. 1–70 70 тактів	тт. 71–135 65 тактів	тт. 136–193 58 тактів	тт. 194–227 34 такти	тт. 228–281 54 такти
Друга редакція	тт. 1–70 70 тактів	тт. 71–198 128 тактів	тт. 199–255 57 тактів	тт. 256–289 34 такти	тт. 290–338 49 тактів

На запропонованій таблиці бачимо, що переробки зазнали головним чином тріо і кода III частини. Розбіжність розробок в один такт пов'язана зі скороченням генеральної павзи (т. 192). Розділи Scherzo — першої та третьої частини складеної

тричастинної форми — структурно лишилися незмінними, хоча в автографі партитури помітно чимало виправлень у партіях окремих інструментів, що вказує на редагування й оркестрового рішення частини. Як результат, III частина стає більш врівноваженою: збільшується контрастність частин, внаслідок чого конфлікт виражено опукліше. Розширення розділу тріо (побічної партії) роблять форму частини більш близькою до складеної тричастинності.

У *першій редакції* — навпаки, увага композитора була зосереджена на наскрізному розвитку двох тем, внаслідок чого форма частини тяжіє до сонатної. З цієї точки зору прояснюється і тональний план «експозиції»: побічна тема (тріо) у *d-moll* усвідомлюється мінорною субмедіантою, а VI щабель нерідко зустрічається як тональність побічної теми.

Фінальні три такти (тт. 279–281) змушують переглянути загальну концепційну спрямованість III частини у *першій редакції* (приклад 5). Імітаційне проведення побічної теми I частини у тт. 300–308 (238–246), що призводить до стискання та подальшого дроблення («розвалу») головної теми скерцо у кодї *другої редакції*, у *першій* зводилось нанівець останнім «вибухом» оркестру — негативну образність в циклі не було остаточно подолано. Такі зміни в іманентно-музичних рішеннях не могли не відбитися на загальній концепції циклу, тож справедливо зазначити, що відмінність двох версій презентує два різних вирішення добре відомої колізії Третьої симфонії.

Приклад 5.

Борис Лятошинський, Третя симфонія, рукопис, третя частина, завершення  
(ЦДАМЛМ України, ф. 181, оп. 1, од. зб. 8)

**Висновки та перспективи.** Третя симфонія Бориса Лятошинського — один із найвідоміших творів композитора, що вже понад сімдесят років репрезентує спадщину майстра. Симфонії присвячено численну кількість спеціальних розвідок, опус 50 згадується у кожній роботі узагальнювального характеру. Попри це виявилось, що ми багато не знаємо про цей *magnum opus* одного із найвизначніших українських класиків.

Запропоновані у статті спостереження є важливими з декількох причин. По-перше, вводять до наукового обігу невідомі до сьогодні першоджерела — фрагменти автографу партитури Третьої симфонії. По-друге, їх віднайдення дозволяє реконструювати III частину Симфонії у *першій редакції*. По-третє, текстологічний аналіз автографу та його співставлення із кінцевим виглядом скерцо свідчить про істотну переробку, наслідком якої стала трансформація структури частини, що не могла не відбитися на її функції в циклі. Насамкінець стверджене в українському музикознавстві уявлення про відмінність редакцій Третьої симфонії лише у їхніх фіналах має бути визнане спрощеним, а побутування у виконавській практиці визнаним за таке, що прямо порушує «авторську волю» Бориса Лятошинського.

Відповіді, отримані на поставлені у статті запитання, спровокували появу нових питань та дослідницьких завдань. Беззаперечно, що презентовані результати мають лише проміжний характер і проблема двох редакцій Третьої симфонії Бориса Лятошинського вимагає свого подальшого вивчення, а головне — пошуку ще не віднайдених першоджерел.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2-х т. / Гол. наук. консультант І. Царевич, упор. і автор вст. ст. М. Копиця. Київ, 2002. Т. 1: Б. Лятошинський — Р. Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
2. Гожик Ю. За вимогою історичної справедливості. *Музика*. 1997. № 1. С. 4–5.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 427 с.
4. Єфіменко А. Третя симфонія Бориса Лятошинського: Оксана Линів про перше виконання твору в Німеччині з Бамберзьким симфонічним оркестром. *Українська музика : науковий часопис*. 2016. Число 2(20). С. 101–114.
5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский. Москва : Советский Композитор, 1960. 174 с.
6. Іваницька Я. Третя симфонія Бориса Лятошинського: текстологічний аналіз авторських редакцій. *Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київське держ. вище музичне училище ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 81–84.
7. Копиця М. Симфонії Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія. Київ : Музична Україна, 1990. 131 с.
8. Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського : Навчально-методичний посібник. Київ, 2007. 121 с.
9. Самохвалов В. Борис Лятошинский. Київ : Музична Україна, 1981. 52 с.
10. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ : Муз. Україна, 1977. 169 с.

## REFERENCES

1. Tsarevych I. and Kopytsia. M. (eds.) (2002). *Borys Liatoshynsky. Epistoliarna spadshchyna : u 2-kh t. [Borys Liatoshynsky. Epistolary heritage : in 2 vol.]*. Kyiv, 2002. Vol. 1: B. Liatoshynsky — R. Hliier. *Lysty (1914–1956)*. 768 p. [in Ukrainian and Russian].
2. Hozhyk Yu. (1997). *Za vymohoiu istorychnoi spravedlyvosti [At the request of historical justice]*. In: *Muzyka [Music]*. Issue 1, pp. 4–5 [in Ukrainian].
3. Hordiichuk M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka [Ukrainian soviet symphonic music]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 427 p. [in Ukrainian].
4. Yefimenko A. (2016). *Tretia symfoniia Borysa Liatoshynskoho: Oksana Lyniv pro pershe vykonannia tvorv v Nimechynni z Bamberzkym symfonichnym orkestrom [Borys Liatoshynsky's Third symphony: Oksana Lyniv about the first performance of the piece in Germany with the Bamberg Symphony]*. In: *Ukrainska muzyka [Ukrainian Music]*. Scientific Journal. Issue 2 (20). Lviv, pp. 101–114 [in Ukrainian].
5. Ivanytska Ya. (2000). *Tretia symfoniia Borysa Liatoshynskoho: tekstolohichni analiz avtorskykh redaktsii [Borys Liatoshynsky's Third symphony: textual analysis of author's editions]*. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv's Musicology]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue 5, pp. 81–84 [in Ukrainian].
6. Zaporozhec N. (1960). *B. N. Ljatoshinskij [B. M. Liatoshynsky]*. Moskva: Sovetskii Kompozitor, 174 p. [in Russian].
7. Kopytsia M. (2007). *Dramaturhichni kolizii symfonii Borysa Liatoshynskoho : Navchalno-metodychnyi posibnyk [Dramaturgy and collisions of Borys Liatoshynsky's symphonies]*. Kyiv, 121 p. [in Ukrainian].
8. Kopica M. (1990). *Simfonii B. Ljatoshinskogo: jepoha, kollizii, dramaturgija [Symphonies of B. Liatoshynsky: era, collisions, dramaturgy]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 131 p. [in Russian].
9. Samohvalov V. (1981). *Boris Ljatoshinskij [Borys Liatoshynsky]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 52 p. [in Russian].
10. Samohvalov V. (1977). *Cherty simfonizma B. Ljatoshinskogo [Features of B. Liatoshynsky's symphonic style]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 169 p. [in Russian].

## HLIB FARENIUK

**Fareniuk, Hlib** — PhD Student at the Music Theory Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4425-4018>

[HlibFareniuk@gmail.com](mailto:HlibFareniuk@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294806>

## RECONSTRUCTION OF THE FIRST VERSION

### BORYS LIATOSHYSKY'S THIRD SYMPHONY:

#### QUESTIONS AND ANSWERS (ON THE MATERIAL OF THE THIRD MOVEMENT)

**Relevance of the study.** Borys Liatoshynsky's Third symphony is one of the most famous compositions of Ukrainian symphonic music. The work's *first version* (1951) was subjected to devastating ideological criticism, after the creation of its second version (1954) and its premiere in December 1955, it was recognized as one of the composer's greatest creative achievements. It was traditionally considered that the *second version* of the Third Symphony differs from the *first version*

only in its finale (fourth movement). In the article unknown fragments of the Symphony's score are analysed, which were recently found in the archive of Boris Liatoshynsky's Cabinet-Museum. These fragments appearance assumes a rethinking of the traditional approach to the issue of versions of the Third Symphony.

**The purpose of the article** is to introduce new archival finds into scientific circulation and to revise the established view of the *first version* of Borys Liatoshynsky's Third Symphony.

**Methods.** In the article historical, comparative and textual research methods are used.

**The results and conclusions.** The issue of differences between the versions of Borys Liatoshynsky's Third symphony has been resolved in different ways in the musicological literature. N. Zaporozhec (1960) and A. Yefimenko (2016) pointed out the difference in the finals; V. Samohvalov (1981) and M. Hordiichuk (1969) wrote that the composer made changes in the third and fourth movements; Yu. Hozhyk (1997), in the most detailed study to date, stated about edits in all parts of the symphonic cycle. Found fragments from the score of the *first version* of the Symphony make it possible to clarify this contradictory situation.

In a letter to R. Gliere, dated September 1, 1954, Boris Liatoshynsky described in detail the changes made for the *second version* of the Symphony: the first movement was almost not edited, the second was shortened, in the third (scherzo) movement composer changed the trio, and the finale was thoroughly reworked. On four pages of the score found in the composer's Cabinet-Museum one can see the trio from the third movement of the Symphony in the *first version*. It was significantly less than what we know from the second version (17 bars instead of 80). After composing the new trio, Liatoshynsky made almost no changes for the score of the *second version* (the development section was shortened by 1 bar, the code—by 5 bars). These changes in purely immanent musical solutions have a direct impact on the general concept of the Symphony cycle, so it would be fair to note that the difference between the two versions presents two different solutions to the collision of the Third Symphony.

**Keywords:** symphonic creativity by Borys Liatoshynsky, Borys Liatoshynsky's Third Symphony, version, manuscript, Borys Liatoshynsky's Cabinet-museum, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.



УДК 78.082.4:[780.614.331:780.614.334:785.11]:78.071.1(430+477):781](045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294810>

**ЯРОПУД Н. В.**

**Яропуд Наталя Вікторівна** — аспірантка творчої аспірантури кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4307-3421>

[yaropud.n@gmail.com](mailto:yaropud.n@gmail.com)

© Яропуд Н. В., 2023

## **ПОДВІЙНІ КОНЦЕРТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ЙОГАННЕСА БРАМСА ТА ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ**

Розглянуто концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса (*ля мінор*, ор. 102) та Віталія Кирейка (*ля мінор*, ор. 65) в аспекті втілення художніх пошуків композиторів різних епох і національних шкіл. Окреслено жанрово-стильові особливості, виявлено їх індивідуальні та спільні риси, які засвідчують збереження та розвиток традиції концертного жанру, переосмислення брамсівської моделі концерту у новому культурному контексті. Підкреслено приналежність обох творів до типу симфонізованого концерту, в якому переважають засоби симфонічного перетворення тематичного матеріалу, насичена поліфонізована фактура, спостерігаються складні форми взаємодії солістів та оркестру. Закцентовано, що способи симфонізації музичної тканини відбуваються у відповідності з творчими установками кожного композитора, спільний стильовий простір яких вписується в парадигму романтизм — неоромантизм. Особливу увагу приділено аналізу концерту для скрипки та віолончелі з оркестром В. Кирейка, який розглянуто з позицій наслідування і розвитку жанру подвійного інструментального концерту в українській музиці. Проаналізовано драматургічні особливості подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка, виявлено їхню тематичну і змістовну спорідненість, охарактеризовано особливості фактури, мелодизму, гармонічного мовлення, художньо-образного наповнення, музичної мови. Наголошено, що концерт В. Кирейка для скрипки та віолончелі з оркестром є оригінальним твором, якому притаманні широта українського мелодизму, національна своєрідність тематизму, емоційна виразність музичної мови. Наголошено на унікальності авторської концепції концерту В. Кирейка, що виявлено у поєднанні глибокого музичного змісту і ясної форми, розумінні виражальних можливостей скрипки та віолончелі й розкритті природної краси звуку інструментів. Наведено характеристики виконання подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка відомими українськими дуетами солістів О. Горохов — В. Червов та Б. Півненко — К. Полянська, виокремлено виконавські завдання та перспективи.

**Ключові слова:** жанр подвійного концерту, творчість Й. Брамса, В. Кирейка, романтизм — неоромантизм, стильовий діалог, віолончельне виконавство.

**Вступ.** Звернення до подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка обумовлюється цікавістю до виконавської специфіки, стилістичних і жанрових аспектів цих творів, що втілюють сміливі художні пошуки композиторів різних культурних епох у концертному жанрі.

Якщо концерт для скрипки та віолончелі з оркестром німецького композитора XIX століття Й. Брамса вже давно увійшов до репертуару світових музикантів і має власні виконавські традиції, то аналогічний твір українського композитора В. Кирейка, написаний майже через сто років після нього, сьогодні мало відомий виконавцям та недостатньо досліджений науковцями. Прикрим є факт, що подвійний концерт В. Кирейка не був виданий, а його рукописна оркестрова партитура втрачена, збереглися сольні партії і фортепіанний клавир. Тож звернення до цих зразків подвійних концертів не тільки важливе з позицій дослідження їх жанрово-стильових особливостей, розкриття можливостей виконавського прочитання в контексті розвитку концертного жанру від романтичної доби до сьогодення, але й актуалізує завдання відновлення повноцінної версії концерту українського автора XX століття в сучасній концертній практиці.

**Аналіз сучасних досліджень.** Теоретичну базу дослідження складають насамперед праці з методології, теорії та історії жанру концерту К. Білої [Біла, 2011], В. Ракочі [Ракочі, 2021], Б. Сюті [Сюта, 2008], С. Шипа [Шип, 2002], М. Т. Roeder [Roeder, 1994]. Залучені роботи В. Сумарокової, пов'язані з історією та теорією виконавства на струнно-смичкових інструментах [Сумарокова, 2001, 2014, 2000], дослідження, присвячені загальним проблемам виконавської інтерпретації, виконавського стилю — О. Катрич [Катрич, 2000], В. Москаленка [Москаленко, 2002, 2013]. Важливими для висвітлення особливої ролі віолончелі в обраних творах стали статті В. Сумарокової [Сумарокова, 1999] та В. Червова [Червов, 1977], де обговорюються різні виконавські аспекти віолончельного мистецтва. Стаття К. Полянської [Полянська, 2021], в якій розглянуто концерт Й. Брамса для скрипки та віолончелі з оркестром як об'єкт виконавської інтерпретації, дозволила розширити власні уявлення про цей твір та його виконавський потенціал. Міцним підґрунтям для вивчення подвійного концерту В. Кирейка стали публікації І. Шестеренко, яка систематизувала творчу спадщину митця в біографічному ракурсі [Шестеренко, 2008, 2009, 2010].

**Мета статті** — порівняти жанрово-стильові особливості подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса і В. Кирейка та виявити можливості їх сучасної виконавської інтерпретації.

**Наукова новизна.** У статті вперше здійснено порівняльний аналіз подвійних концертів для скрипки і віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка в аспекті наслідування і розвитку жанру в українській музиці. Аналітична робота над концертом В. Кирейка проведена на основі рукописного варіанту твору (сольні голоси з партією фортепіано) та аудіозапису оркестрової версії. Наголошено на особливостях виконання подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка, обумовлених стильовою специфікою цих творів та виконавським досвідом видатних українських музикантів.

**Методологія** дослідження включає *методи: історичний*, що дав можливість визначити історичні рамки та віднести творчість композиторів до певної епохи та стилю; *жанрово-стильового аналізу*, який дозволив виявити стилістичні особливості музичного мовлення у вказаних творах композиторів; *компаративного аналізу*, завдяки якому стало можливим порівняння інтонаційних жанрово-стильових комплексів у творчості композиторів; *виконавського аналізу*, за допомогою якого висвітлено художньо-образну і виконавську специфіку подвійного концерту для скрипки та віолончелі з оркестром в аспекті оновлення жанрової традиції від XIX до другої половини XX століття.

**Результати дослідження.** Розмірковуючи про характер музики Й. Брамса (1833–1897) і роль композитора у розвитку інструментального виконавського мистецт-

ва, зауважимо, що внутрішня парадоксальність його композиторського мислення давно визнані свого роду «візитною карткою» музичного стилю композитора. З одного боку, доступність музичної мови, опора на традиційність форм створюють відчуття відкритості, прозорості, кришталевої чистоти і ясності висловлювання. З іншого, стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, оскільки він асимілював традиції німецько-австрійської музики різних епох та німецької культури загалом, риси віденської класики і романтизму, стилістику німецького народного мелосу і ритміки, а також збагатився елементами європейських культур, зокрема, угорської, слов'янської та ін.

У своїй творчості композитор, який завжди мав схильність до інструментальної музики, спромігся втілити практично повний спектр інструментальних жанрів європейського музичного мистецтва — від сонат для різних інструментів, камерних ансамблів різного складу (тріо, квартети, квінтети) до концертів. Жанр *концерту* у Й. Брамса представлений масштабно і різноманітно: два фортепіанних, скрипковий та подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром. Їх музика вирізняється епічним розмахом і проникливим ліризмом, посиленням індивідуального суб'єктивного начала в сольних партіях та водночас загальною симфонізацією розвитку. Інструменталізм Й. Брамса позначений романтичною схвильованістю і суворою дисципліною мислення, монументальністю композиції і витонченим нюансуванням деталей.

**Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром ля мі-нор, ор. 102 Й. Брамса** є знаковим не тільки для творчості композитора, а й важливою віхою у розвитку жанру в романтичну добу. Відомо, що до його появи в концертах нечастим було використання двох сольних інструментів (найчастіше однорідних), але історичний досвід Л. Бетховена в потрійному концерті для скрипки, віолончелі і фортепіано з оркестром (1804), очевидно, став для Й. Брамса своєрідним творчим стимулом для створення концерту для двох, близьких за природою, але різних за виражальними можливостями солістів.

Концерт був написаний у 1887 році для двох знаних виконавців — скрипаля Й. Йоахіма та віолончеліста Р. Хаусмана. Перша репетиція відбулася в Баден-Бадені у вересні 1887 року, і вже за місяць твір вперше прозвучав публічно у Кельні під орудою самого автора. Скрипка і віолончель справді трактовані композитором як повноправні *сольні концертні інструменти* з самостійними, розвиненими, сповненими мелодійного тепла та блискучої віртуозності партіями, які не суперечать одна одній, а доповнюють красу і задушевність висловлювання. Водночас цей твір можна віднести до типу *симфонізованого* (Л. Раабен) концерту. В ньому присутні глибинна рельєфність образів, майстерна розробка тематичного матеріалу, широта мелодичного дихання, притаманна Й. Брамсу, надзвичайно колоритна інструментовка, симфонічна насиченість оркестрових *tutti*, органічне сплетіння партій сольних інструментів з оркестровими голосами.

Композиторський стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, внутрішньо рухомим. У його музиці палке вираження почуттів органічно поєднується з логікою думок, романтична образна наповненість отримує міцну опору на традиції попередників — від бароко до класицизму. Композитор володіє унікальною здатністю укладати романтичні переживання в класичні музичні форми. Не став винятком і подвійний концерт, який має класичну тричастинну композицію.

*I частина (Allegro)* відкривається яскравим, емоційно-насиченим оркестровим *tutti*, яке задає тон подальшому розвитку подій. Його «перебиває» речитатив віолончелі, який підхоплює скрипка в імпровізаційній манері, проте в рамках стро-

гого ритму. Такий вступ, майже каденційного характеру, дає можливість кожному солісту висловити власне глибоке почуття, використовуючи засоби колористичної та художньої виразності інструментів. Слідом за Л. Бетховеном у *концертному дуеті «скрипка — віолончель»* Й. Брамс підсилив увагу до віолончелі, подеколи надаючи їй пріоритетне право проведення тематичного матеріалу. Саме віолончелі композитор доручив викладення головної та побічної партій, тим самим підкресливши особливу, експресивно насичену барву цього інструмента. Характер фактури першої частини, зокрема, численні суперечливі перекликання, імітації, ламані пасажні послідовності вимагають від солістів віртуозної техніки лівої руки та досконалого володіння штриховою технікою.

*II частина (Andante)* являє собою дует злагоженості, умиротворення та спокою, головна тема викладена октавним унісоном солістів з великим діапазоном мелодії, що начебто занурює у рефлексивний стан спогадів, «водночас, широта та поетичність музичного матеріалу створюють атмосферу проникливих образів природи, теплих дружніх почуттів та приємних розмов» [Полянська, 2021, с. 129].

*Фінал (Vivace non troppo)* концерту позначений яскравим танцювально-скерцозним характером розвитку тематизму. Головна партія знову на початку віддана віолончелі, побічна — мужня, горда та широка за своїм характером, нагадує піднесену епічну героїку А. Дворжака. У цій частині, як і в усьому концерті, також відчувається вплив угорської народної музики. Відомо, що Й. Брамс все життя займався обробками народних пісень, причому в коло його музичних інтересів входили не тільки німецькі мелодії, а й інші національні теми: слов'янські, угорські, чеські, словацькі, сербські тощо. У 1853 році композитор гастролював разом з угорським скрипалем Еде Ременьї, який часто в концертах виконував народні угорські мелодії. Ці теми згодом знайшли відображення у відомих «Угорських танцях» для фортепіано в чотири руки і, безсумнівно, визначили специфічну колористичність фіналу подвійного концерту.

На сучасній українській сцені концерт Й. Брамса прозвучав у виконанні Б. Півненко (скрипка) та К. Полянської (віолончель) з оркестром Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва під керівництвом В. Плоскіни. Специфіка романтичного стилю виконання концерту Й. Брамса є серйозним випробуванням професійних можливостей солістів, потребуючи поліфонічності мислення, блискучої віртуозної гри, концертної витривалості. Справлятися із виконавськими труднощами дозволяє стильова установка солістів, яка знаходиться «на межі» між звуковим матеріалом твору і художньо-образним наповненням музичної тканини. Як пише К. Полянська: «У прагненні створити найбільш релевантну інтерпретаційну версію твору, для виконавців важливо звернутися як до вивчення стильових особливостей творчості композитора в цілому, так і до конкретних обставин написання» [Полянська, 2021, с. 128].

Концерт Й. Брамса, відзначений глибоким змістом та насиченістю технічних засобів, ставить перед виконавцями непрості завдання. Саме тому він належить до найскладніших творів інструментального репертуару. Як підкреслює К. Полянська: «Пристаюючи до роботи над цим твором, музиканти повинні глибоко оволодіти “школою гри” на своєму інструменті, усіма секретами майстерності, адже їм доведеться мати справу зі складним нотним текстом, в якому, незважаючи на численні редакції, зовсім відсутня аплікатура і вказані фразеологічні, а не штрихові ліги» [Полянська, 2021, с. 130].

Маючи досвід роботи з цим твором як виконавиця, К. Полянська створила власну редакцію віолончельної партії. Так само зробила й відома українська скрипалька Б. Півненко. Втім вони не побачили доцільності у публікації цих редакцій, адже «кожен виконавець мусить зробити редагування тексту “під себе”, узгоджуючи при цьому чисто практичні завдання — приведення до зручності фактури та технічних прийомів із високохудожнім втіленням музичної думки автора» [Полянська, 2021, с. 130].

Ще одна важлива умова в роботі над концертом — ансамблева взаємодія солістів, що суттєво відрізняє подвійний концерт від інших жанрових типів. Кожен музикант має свою манеру виконання, темперамент, творчу уяву та лідерські риси. Але для досягнення художнього результату необхідно і зберегти свій виконавський почерк і, водночас, дотримуватись максимальної узгодженості з партнером задля реалізації єдиної спільної ідеї твору, за будь-якої ціни уникаючи змагання перед публікою з метою показати «хто краще». Саме таку особливість виявляє текст брамсівського подвійного концерту, де обидва інструменти виступають на паритетних началах, вони ніби є продовженням одне одного в безкінечному гармонійному дуєті. Зрештою, це найважливіша риса жанру, що досліджується в нашій роботі.

Прикладом еталонної інтерпретації слід назвати виконання концерту Й. Брамса для скрипки та віолончелі професорами Київської консерваторії Олексієм Гороховим та Вадимом Червовим. Запис цього твору був здійснений для фонду Українського радіо. Гра О. Горохова та В. Червова дуже прониклива, глибокозмістовна, позбавлена зайвого пафосу та штучних, штампованих фраз. Натомість у ній відчувається глибоке розуміння музики XIX століття, передане дихання романтичної епохи та глибоке знання творчості композитора. В їх виконанні підкреслена багатоманітна змістовність концерту, досконалість і довершеність у втіленні художніх образів.

Ясність музичного фразування, стриманість у прояві почуттів, вказують на те, що виконання подвійного концерту композитора-романтика Й. Брамса вимагає від інструменталіста досконалого володіння віртуозною пасажною і штриховою техніками в контексті елегантного, витонченого характеру звуковидобування. У трактуванні твору є труднощі технічного та змістовного характеру: необхідно збагнути звуковисотні, ритмічні та темброво-акустичні особливості музичної мови, агогічні інтонаційні зрушення, застосувати артикуляційні прийоми у виконанні мелодійних і віртуозних побудов, якими насичена скрипкова й віолончельна партії, відтворити багатство композиторського письма в ансамблі скрипки, віолончелі та оркестру, художньо переконливо виявити тематичні і фактурні контрасти.

Обидва виконавці — Олексій Горохов та Вадим Червов — тяжіли до романтичної манери гри, добре розумілися в поезії, літературі та театральному мистецтві. Саме цей інтелектуалізм і широкий культурний світогляд допомогли їм у створенні чуттєвих ліричних образів, які вони майстерно продемонстрували у своєму виконанні. А їх багаторічна дружба та глибока людська й музикантська повага один до одного відіграли велику роль у забезпеченні гармонійного ансамблю, ідеального та проникливого діалогу у спільному музикуванні двох неперевершених солістів, що є невід'ємною рисою подвійного концерту як особливого різновиду жанру.

**Концерт для скрипки і віолончелі з оркестром ля мінор, ор. 65 Віталія Кирейка (1926–2016)**, створений у 1971 році — перший в Україні подвійний концерт для солюючих струнно-смичкових інструментів. Як зазначає В. Сумарокова: «Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром В. Кирейка продовжує традиції стародавніх майстрів Concerto grosso, відроджених романтиками. У основі його — класичні традиції західноєвропейської інструментальної музики, що розви-

ваються на ґрунті народної української творчості і сучасної композиторської техніки» [Сумарокова, 2000, с. 82]. Авторка відмічає, що даний твір містить риси симфонізованого концерту, оскільки «оркестр виступає тут повноправним співрозмовником» [там само].

Твір, написаний в період творчої зрілості митця, вирізняється особливою рельєфністю образів, експресивністю, драматургічною завершеністю, майстерним добором засобів музичної виразності, досконалою музичною мовою. В. Кирейко широко використав виражальні можливості інструментів — мелодичні, тембрально-сонорні, технічні, підкреслюючи, насамперед, сольну інструментальну природу скрипки і віолончелі. Першими виконавцями подвійного концерту В. Кирейка стали Олексій Горохов та Вадим Червов, для яких композитор його і написав. Твір виконано у 1977 році у супроводі симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом Святослава Литвиненка. Під час виконання було зроблено аудіозапис, який сьогодні є єдиним зафіксованим фактом виконання цього твору.

Подвійний концерт В. Кирейка за формою також є класичним, його тричастинна композиція побудована за принципом темпового співвідношення частин: «швидко — повільно — швидко». Принцип концертування полягає у протиставленні оркестрового виконавського складу сольному виконанню дуету скрипки і віолончелі. Образно-емоційна складова твору, з її розвинутою почуттєвою сферою, формотворчими і художньо-драматургічними характеристиками, наслідуює романтичні традиції, зокрема, брамсівську трактовку концертного циклу з яскраво вираженою схильністю до симфонізації. Така тенденція помітна навіть попри те, що музичний текст концерту зберігся у «звуженому» обсязі, без одного з найважливіших компонентів — оркестрового пласту в його інструментальній багатобарвності та складних взаємозв'язках з партіями солістів.

Емоційною домінантою концерту є лірико-пісенна основа циклу: лірична складова набуває тут різноманітних та глибоких трансформацій, надаючи цілісності експресивному драматургічному розвитку. З подвійним концертом Й. Брамса зближують і деякі інші паралелі: наприклад, спільна з твором композитора-романтика тональність — *ля мінор*; початок оркестрового вступу, за яким слідує низхідний рух мелодії, з тієї ж самої ноти; перехід оркестрового вступу у каденцію солістів — що, правда, у В. Кирейка спочатку звучать скрипки, потім віолончелі; вони, як і у Й. Брамса, зливаються в діалозі. Інтонаційність та ритмічна організація концерту теж співзвучна брамсівським.

Подібність двох творів, розділених у часі і культурному просторі, була помічена вже першими виконавцями концерту В. Кирейка. На думку В. Червова<sup>1</sup>, висловлену у бесіді з В. Сумароковою, крім означених вище, є й інші, які виявляються у багатьох фрагментах тексту (наприклад, тріольні фігури, направленість мелодичної лінії, гармонія, каденційні сольні проведення тем скрипки і віолончелі тощо). Такі аналогії, що виникали у В. Червова та О. Горохова в процесі роботи над концертом В. Кирейка, дозволили виконавцям повною мірою використати досвід, набутий у творчій співпраці над подвійним концертом Й. Брамса. В. Червов також відзначав схожість взаємодії солістів між собою та оркестром в обох концертах [Сумарокова, 2000, с. 83].

В. Кирейко, безперечно, перебував під враженням від концерту Й. Брамса, який, вочевидь, став для нього еталонним зразком романтичного концерту. Проте

---

<sup>1</sup> У класі віолончелі професора Вадима Сергійовича Червова навчалася авторка цієї статті.

композитор не копіює і не цитує Й. Брамса. Подвійний концерт В. Кирейка є оригінальним твором, якому притаманна широта українського мелодизму, його тематизм позначений індивідуальною інтонаційною забарвленістю і виразністю музичного вираження, що обумовлюють унікальність та цілісність авторської концепції. Завдяки цьому чітко вимальовується інтонаційно-драматургічна лінія циклу: від епіко-ліричної першої частини — через лірико-кантиленну другу — до танцювального жанрового фіналу. Драматургія концерту будується на співставленні і взаємодоповненні тематичних ліній, в основі яких — трансформація «ліричного» як сенсоутворювального джерела музичного дійства.

*I частина (Allegro moderato)* починається величною темою оркестрового вступу думного характеру, яка звучить в унісон, нагадуючи пролог до епічної оповіді. Скрипка і віолончель у сольних епізодах немов би виконують монологи, в їх тематичних проведеннях відчутна декламаційна речитативність, яка дає відчуття живої розмови. Поступово монологічні висловлювання скрипки і віолончелі зближуються, утворюючи експресивно-декламаційний дует солістів.

В. Кирейко унаслідував класичну традицію організації форми концерту, зокрема, композитор викладає усі *експозиційні* теми спочатку в оркестрі, де вони звучать епічно, мужньо, з вольовим імпульсом. Інтонаційно, ритмічно, образно *головна партія* пов'язана з народними витоками (квартові мелодичні ходи, пунктирний ритм, стриманий супровід). Далі головна тема передається скрипці соло, а потім віолончелі, у яких вона набуває імпровізаційного характеру, збагачуючись поліфонічним розвитком. Кантиленна *побічна партія* — пісенно-романсового типу, у ній також прослуховуються низхідні інтонації народних голосінь. Побічна тема проходить спочатку у скрипки, а потім у віолончелі, перебуваючи у діалозі з останньою і розвиваючи ліричну сферу музичної образності концерту. *Заклучна партія* набуває більш схвильованого й активного характеру.

*Розробка* характерна особливою драматизацією музичного розвитку на основі мотивно-секвенційного обігравання елементів головної партії. Тут особливо відчутна змагальність між солістами та між солістами і оркестром, що підкреслює класичний принцип концертнування. Музичний матеріал драматизується, досягаючи кульмінаційного проведення в оркестрі головної теми, яка набуває маршового характеру, суворих і трагедійних фарб звучання.

*Реприза*, порівняно з експозицією, викладена більш лаконічно, підкреслюючи тематичну контрастність і експресивність завдяки поліфонічному розгортанню музичної думки. *Кодою* мужньо-вольового характеру, ритмічною, активною, побудованою на інтонаціях головної теми, динамічно і напружено завершується перша частина концерту.

*II частина (Andante cantabile)* є емоційним центром композиції концерту. Це — світ ліричного у красі своєї виразності і експресії. Продовжуючи західноєвропейські романтичні традиції, що сягають витоків у пізній стиль Л. Бетховена, у стиль Й. Брамса, В. Кирейко створює другу частину у формі подвійних варіацій. Інтонаційні характеристики обох тем дозволяють віднести їх до типу народних ліричних пісень.

*Перша тема* світлого, пасторального забарвлення, колористику якої прекрасно передає тембр віолончелі соло. *Друга тема* — це світ смутку, печалі, внутрішнього болю; мінорний лад, темброва палітра сольних інструментів повною мірою розкривають задум композитора у втіленні настроїв самотності, відчаю, туги. Обидві теми зазнають драматургічного розвитку внаслідок повсякчасного переплетення і видозмінення.

Задіяна композитором варіаційна форма дозволяє з особливою динамікою і психологічною напругою виявити драматургічний потенціал тематизму. Також для цього сповна використані виразові можливості скрипки і віолончелі, їх тембровий, фактурний діапазон у змалюванні різноманітних станів ліричного настрою.

*III частина (Allegro vivo)* — жанровий фінал, це жвавий український танок, щоправда, характер якого затемнений мінорними інтонаціями. Форма рондо-сонати, яку використовує композитор, також є цілком характерною для романтичної традиції концертних фіналів. *Головна тема* характерна синкопованим ритмом, що наближує її до фольклорних зразків запальних західноукраїнських танців; це надає музиці фіналу яскравої характерності, ритмічної пружності. *Побічну партію* наспівно-розповідного характеру, наближену за семантикою до ліричних хороводних пісень, виконують в унісон солюючі скрипка і віолончель, поступово розвиваючи тему в імітаційному дуєті. У розробці з'являється новий епізод, жанрові витoki якого сягають козацьких маршів: войовничого, героїчного характеру музика змальовує козацький бойовий дух, мужність, силу, відважність, волелюбність. Другий елемент *теми епізоду* (з восьмого такту росо *allegretto*) має скерцозний, примхливий характер. Обидва елементи значно видозмінюються в подальшому розвитку, готуючи динамізовану стретну репризу. В оркестровий супровід головної партії вводяться поспівки з теми епізоду, надаючи їй ще більшої граційності, примхливості. *Репризою* завершується розвиток музичних образів усієї частини. Лірична побічна партія у репризі набуває хорального піднесеного звучання. *Кода* — яскравого драматичного характеру, побудована на матеріалі головної теми і скерцозного елемента середнього епізоду, патетично завершує цикл.

Фольклорна основа фінальної частини концертного циклу у поєднанні з симфонічними принципами розвитку і насиченою палітрою образів (ліричних, патетичних, характерних) є показовим явищем для композиторського стилю В. Кирейка, підкреслюючи національний колорит музичної образності концерту, визначаючи його художню домінанту. Драматургічне вирішення фіналу відмінне від класичних рішень симфонічних циклів відсутністю життєствердної характерності, на що звертає увагу дослідниця творчості композитора І. Шестеренко [Шестеренко, 2008, с. 228]. Це, безумовно, загострює філософсько-епічну проблематику концерту для скрипки і віолончелі з оркестром *ля мінор* В. Кирейка.

Музично-образне наповнення стилю В. Кирейка пов'язано з ідеями європейського романтизму (Й. Брамс), а також українською школою симфонізму (М. Лисенко, Л. Ревуцький). Для стильового почерку В. Кирейка властивим є як наслідування симфонічних традицій класичної музики, так і невтомний пошук нового: авторське прочитання класичних і романтичних традицій, звернення до народних зразків при достатньо вільній їх трактовці. Композиторський стиль В. Кирейка вирізняється поглибленістю музичного мислення, тяжінням до втілення внутрішнього драматизму, а іноді й глибокого трагізму.

Концерт В. Кирейка позначений філософськими роздумами над трагічними подіями сучасного композиторові світу, відмітний глибиною думки, високим етичним рівнем. В ньому присутні спрямованість в історичне минуле, болісне відчуття життя, трагізм випробувань долі. При цьому композитор, який тонко і глибоко відчуває недосконалість світу, висловлюється сучасною музичною мовою, здатною відобразити експансивний настрій, підкреслений динамізм думки, ритмічну стрімкість.



Унікальність концерту В. Кирейка полягає в його художній індивідуальності, в поєднанні глибини музичного змісту і ясної форми, у розумінні виразових можливостей скрипки і віолончелі та розкритті природної краси звуку інструментів.

*Тематизм* у В. Кирейка є яскравою характеристикою його стилю — у концерті він набув широти, розспівності, пластичності мелодійного малюнка. Теми концерту багаті на барви і відтінки за рахунок проведення в різних інструментальних викладах та співставлення епізодів *solo* і *tutti*.

*Музична мова* концерту віддзеркалює інтонаційні, ладогармонічні і ритмічні особливості українського фольклору. Характер його *мелосу* цікавий тим, що композитор уникає прямого цитування фольклору, але збагачує, внутрішньо насичує свої мелодії інтонаціями, наближеними до народних (плагальні звороти, м'які секундові та квартові оспівування). Переважно ліричний склад тематизму багато в чому визначив і засоби його розвитку. Тут панує система м'яких зіставлень, контрастних доповнень, а не гострих зіткнень тим-образів.

*Гармонічна мова* збагачена народними ладами, плагальністю гармонії, альтерованими співзвуччями, поліладовими нашарування, що утворює особливу колористичність музичної палітри твору. Використовуючи мелодії широкого емоційного діапазону, композитор досягає рельєфного тематичного розвитку, застосовує різноманітні поліфонічні методи — імітаційну поліфонію, підголоскове варіювання. Спираючись на народнопісенну основу, він творчо переосмислює український мелос, створюючи авторські мелодії.

*Фактура* концерту поліфонічного типу, з опорою на варіаційні техніки розвитку музичної тканини, на імітаційну поліфонію (фугато, підголосковий розвиток, різноманітні оспівування, імітації, стретта) та контрастні тематичні співставлення, темброві співставлення. Рівень технічних складнощів Подвійного концерту В. Кирейка вимагає від солістів досконалого та віртуозного володіння інструментом, різноманітними засобами художньої виразності (різними видами вібрації, звуковедення, широким спектром нюансів), технічними прийомами (різноманітна штрихова та акордова техніка, віртуозність техніки лівої руки).

Дуетне виконання, в поєднанні з сольним, є надзвичайно складною формою музикування. Адже солісти мають досягти спільного, однорідного звучання всіх художніх та технічних прийомів гри; важливо знайти однакову амплітуду коливання вібрації, враховуючи великий розрив діапазону між скрипкою та віолончеллю. Має бути чітка узгодженість артикуляційних та штрихових прийомів гри. Всі ці складові виконавської майстерності поєднали в своїй інтерпретації Олексій Горохов та Вадим Червов. Їх гри було притаманне глибоке трактування змісту концерту, широта і масштабність звучання, віртуозне виконання складних технічних епізодів, неймовірно багата тембральна палітра інструментів та надзвичайної краси звук в кантиленних епізодах.

**Висновки та перспективи.** Порівняльний аналіз двох оригінальних за задумом та способами музичного втілення концертів для скрипки та віолончелі і симфонічного оркестру Й. Брамса та В. Кирейка дозволив окреслити широкий жанрово-стильовий простір існування цих яскравих художніх феноменів, який простягається від романтизму XIX до неоромантизму XX століття, демонструє тяглість жанрової традиції, виявляє спільні риси та індивідуальні відмінності цих творів. Виконання концертів провідними українськими музикантами різних поколінь (О. Горохов — В. Червов, Б. Півненко — К. Полянська) надають зразки еталонних виконавських версій, глибокого розуміння виконавцями композиторських концепцій, їх вписаності в

загальний культурно-історичний процес. Безперечно, вони є орієнтирами для подальшого розкриття художнього потенціалу концертів.

Попри різний національний і культурний контекст, обидва твори втілюють симфонічний масштаб розвитку музичної думки, вони позначені широтою і багатозначністю лірико-драматичних образів. Тематичний пласт концертів відрізняється образною широтою: епічна розповідь, елегійні романсово-пісенні епізоди, багатоманітна лірико-драматична сфера, різні за емоційним модусом жанрово-танцювальні фінали. Принцип тематичного розвитку вибудовується на основі взаємодоповнення, контрастних зіставлень тем-образів, уникнення гострих зіткнень, асоціативно нагадуючи романтичні поемні драматургічні концепції.

Подвійні концерти для скрипки і віолончелі Й. Брамса та В. Кирейка демонструють досконалу майстерність у презентації кожного з солістів, побудові ансамблевих діалогів, взаємодії солістів з оркестром. Як загальну тенденцію констатуємо, що обидва концерти продовжують традицію *симфонізації* жанру.

У Й. Брамса вона підкреслюється наскрізними тематичними зв'язками, розгалуженою мережею мотивного розвитку, деталізацією штрихів і нюансування. Музична мова і формотворення відповідні романтичним принципам композиторського письма, тут спостерігаються рапсодійність, відкритість форми, оновлення гармонічного і ладотонального мислення. Глибоко ліричні, психологічні образи творів Й. Брамса відображають динаміку душевної драми людини.

У концерті В. Кирейка жанрова традиція симфонізації пов'язана із насиченням твору експресією художніх образів та епічним драматургічним масштабом розвитку: багатогранність образів першої частини, з її епічним думним вступом, лірико-наспівний характер повільної частини і жанровий танцювальний фінал. Концерт відрізняється динамічним, емоційним характером, національним колоритом тематизму. За драматургічним задумом В. Кирейка віолончель у дуеті зі скрипкою виступає ліричним та експресивним началом, її звуковиразальні характеристики поглиблено емоційні, віртуозні та мелодійні.

Поетична глибина музики, блискуче використання можливостей сольних інструментів ставлять подвійний концерт В. Кирейка в ряд кращих європейських зразків жанру, а також класичних українських концертів, яким притаманний симфонічний розмах, неперевершена мелодійність, зворушлива задушевність, витонченість та експресія. Він заслуговує на повноцінне включення в репертуар сучасних виконавців — скрипалів та віолончелістів у супроводі симфонічного оркестру. А для цього потрібне ще більше заглиблення в музичний текст цього твору та відновлення-реконструкція його оркестрової партії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. С. *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
2. Катрич О. Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

3. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч.-метод. посіб. Київ, 2013. 134 с.
4. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 21. Київ, 2002. С. 9–17.
5. Полянська К. В. Концерт Й. Брамса для скрипки та віолончелі з оркестром ля мінор (ор. 102) як об'єкт виконавської інтерпретації. *Романтизм — неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі : Матеріали міжнародної науково-практичної он-лайн-конференції* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 126–131.
6. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 7–35. DOI 10.34064/khnum1-6001
7. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 3: *Музичне виконавство*. Київ, 1999. С. 117–126.
8. Сумарокова В. Г. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 17 : *Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. С. 338–352.
9. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : [навч. посіб.] [ред. : Семенова Н. М., Сікорська І. М.]. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 199 с.
10. Сумарокова В. Г. В. С. Червов — виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14. Київ, 2000. С. 77–87.
11. Сюта Б. О. Концерт. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 2. Київ, 2008. С. 535–537.
12. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1977. Вип. 12. С. 132–147.
13. Шестеренко І. В. Музична мова Віталія Кирейка як вияв української ментальності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2010. № 23. С. 89–195.
14. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка : навч.-метод. посіб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 428 с.
15. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 31 с.
16. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 16 : *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. С. 154–177.
17. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. 480 p.

## REFERENCES

1. Bila, K. (2011). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnogo kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [Genre-stylistic of an in-

*strumental concert and the conceptual principles of a composer's interpretation (on the example of the works of L. M. Kolodub)].* The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

2. Katrych, O. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The individual style of a musician and performer (theoretical and aesthetic aspects)].* Manuscript of Dissertation work for for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 173 p. [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii : [navch.-metod. posib.]. [Lectures on musical interpretation]: [tutorial book].* Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2002). Pro zadum ta muzychnu ideiu tvorcu [About the conception and musical idea of the piece]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine].* Issue 21. Kyiv, pp. 9–17 [in Ukrainian].

5. Polianska, K. (2021). Kontsert Y. Bramsa dlia skrypky ta violoncheli z orkestrom a-moll (op. 102) yak ob'ekt vykonavskoi interpretatsii [J. Brahms' concerto for violin and cello with orchestra in a-moll (op. 102) as an object of performance interpretation]. In: *Romantyzm — neoromantyzm v muzychno-vykonavskomu mystetstvi: mosty u chasi: Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi onlain-konferentsii Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Romanticism — neo-romanticism in musical and performing arts: bridges in time: Materials of the international scientific and practical online conference of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine].* Kyiv, pp. 126–131 [in Ukrainian].

6. Rakochi, V. (2021) Instrumentalni kontsert: problem klasyfikatsii [Instrumental concert: problems of classification]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity. [Problems of interaction of Art, Prdagogy, theory and practice of Education].* Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue 60. Kharkiv, pp. 7–35 [in Ukrainian].

7. Sumarokova, V. (1999). Vykonavska tradytsiia yak chastyna khudozhnoi interpretatsii muzychnoho tvorcu [Performing tradition as part of the artistic interpretation of a musical work]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 3: Musical performance.* Kyiv, pp. 117–126 [in Ukrainian].

8. Sumarokova, V. (2001). Ukrainskyi violonchelnyi kontsert u konteksti svitovoi muzychnoi kultury [Ukrainian cello concerto in the context of world musical culture]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Ukraine]. Issue 17: Ucrainian theme in the World culture.* Kyiv, pp. 338–352 [in Ukrainian].

9. Sumarokova, V. (2014). *Istoriia ukrainskoho violonchelnoho y kontrabasovoho mystetstva v konteksti yevropeiskoho vykonavstva : [navch. posib.] [History of Ukrainian cello and double bass art in the context of European performance] : [tutorial book].* [red.: Semenova N. M., Sikorska I. M.]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 199 p. [in Ukrainian].

10. Sumarokova, V. (2000). Chervov V. S. — vykonavets i pedahoh (do pytannia pro stanovlennia ukrainskoi violonchelnoi shkoly) [Chervov V. S. — performer and teacher (to the question of the formation of the Ukrainian cello school).] In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine].* Issue 14. Kyiv, pp. 77–87 [in Ukrainian].

11. Suta, B. (2008). Kontsert [Concert]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian Music Encyclopedia]*. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Vol. 2. Kyiv, pp. 535–537 [in Ukrainian].
12. Chervov, V. (1977). Notatky pro suchasne violonchelne vykonavstvo [Notes on modern cello performance]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. № 12. Kyiv, pp.132–147 [in Ukrainian].
13. Shesterenko, I. (2010). Muzychna mova Vitaliia Kyreika yak vyjav ukrainskoi mentalnosti [The musical language of Vitaly Kireyko as a manifestation of the Ukrainian mentality]. *Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstva. [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts]*. № 23. Kyiv, pp. 189–195 [in Ukrainian].
14. Shesterenko, I. (2008). *Tvorchist Vitaliia Kyreika : [navch.-metod. posib.] [The creativity of Vitaly Kireiko] : [tutorial book]*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 428 p. [in Ukrainian].
15. Shesterenko, I. (2009). *Tvorchist Vitaliia Kyreika v aspekti biohrafichnykh doslidzhen. [Vitaly Kireiko's creativity in the aspect of biographical studies]*: The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv National Lysenko Music Academy. Lviv, 31 p. [in Ukrainian].
16. Shyp, S. (2002). Muzychnyi zhanr v metodologichnomu aspekti. [Musical genre in the methodological aspect]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 16: *Kulturologichni problemy ukrainskoi muzyky (naukovi dyskusii pamyati akademika I. F. Lyashenka) [Cultural problems of Ukrainian music (scientific discussions in memory of Academician I. F. Lyashenko)]*. Kyiv, pp. 154–177.
17. Roeder M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 480 p.

## NATALYA YAROPUD

**Yaropud, Natalya** — graduate student of creative post-graduate studies at the Department of String Instruments at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)  
ORCID ID: [https:// orcid.org/0000-0003-4307-3421](https://orcid.org/0000-0003-4307-3421)  
[yaropud.n@gmail.com](mailto:yaropud.n@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294810>

## DOUBLE CONCERTOS FOR VIOLIN AND CELLO WITH ORCHESTRA BY JOHANNES BRAHMS AND VITALYI KYREIKO: GENRE AND STYLE DIMENSIONS

**The relevance of the article.** The Concertos for violin and cello with symphony orchestra by J. Brahms (*a moll*, op. 102) and V. Kyreiko (*a moll*, op. 65) are considered in terms of embodying the artistic pursuit of composers of different eras and national schools. Genre-stylistic features are outlined, their individual and common features are revealed, which testify to the preservation and development of the tradition of the concert genre, the reinterpretation of the Brahms concert model in a new cultural context. It is emphasized that works belong to the type of symphonized concert, in which the means of symphonic transformation of thematic material, a rich polyphonic texture, complex forms of interaction between soloists and orchestra prevail. It is noted that the methods of symphonizing the musical fabric take place in accordance with the creative attitude of

each composer, whose common stylistic space fits into the paradigm of romanticism — neoromanticism. Special attention paid to the V. Kyreiko's concerto for violin and cello with orchestra, as the first in Ukraine double concert for string instruments, which is considered from point of imitation and development of the genre of instrumental concert. Emphasized the uniqueness of the author's concept, which is revealed in the combination of deep musical content and clear form, understanding of the expressive possibilities of the violin and cello, and the disclosure of the natural beauty of the sound of the instruments.

**The main objective** of the article is to compare the genre-stylistic features of the double concertos for violin and cello with the orchestra by J. Brahms and V. Kyreiko and to reveal the possibilities of their modern performance interpretation.

**The methodology** of the research methodology includes the following methods: historical, which made it possible to determine the historical framework and attribute the work of composers to a certain era and style; genre-style analysis, which made it possible to reveal the stylistic features of musical expressiveness in the specified works of the composers; comparative analysis, thanks to which it became possible to compare intonation genre-style complexes in the work of composers; performance analysis, with the help of which the artistic and performance specifics of the double concerto for violin and cello with orchestra are highlighted in the aspect of updating the genre tradition of the 19th - second half of the 20th centuries.

**Results and conclusions.** A comparative analysis of two original in design and methods of musical implementation of concertos for violin and cello and symphony orchestra by J. Brahms and V. Kyreiko allowed us to outline the wide genre and style space of existence of these bright artistic phenomena, which extends from the romanticism of the 19th century to the neo-romanticism of the 20th century, demonstrates the durability genre tradition, reveals the common features and individual differences of these works. Despite the different national and cultural context, both works embody the symphonic scale of the development of musical thought, they are marked by the breadth and ambiguity of lyrical and dramatic images. The thematic layer of the concerts is distinguished by its imaginative breadth: an epic story, elegiac romantic-song episodes, a multifaceted lyrical-dramatic sphere, genre-dance finales with different emotional moods. The principle of thematic development is built on the basis of complementarity, contrasting juxtapositions of theme-images, avoidance of sharp clashes, associatively reminiscent of romantic poetic dramatic concepts. The double concertos for violin and cello by J. Brahms and V. Kyreiko demonstrate perfect skill in the presentation of each of the soloists, the construction of ensemble dialogues, and the interaction of the soloists with the orchestra. As a general trend, we state that both concerts continue the tradition of symphonizing the genre. Reviews of concerts performed by leading Ukrainian musicians of different generations (O. Horokhov — V. Chervov, B. Pivnenko — K. Polyanska) provide examples of standard performance versions, the performers' deep understanding of the composer's concepts, their inclusion in the general cultural and historical process. Undoubtedly, they are guidelines for further revealing the artistic potential of concerts.

**Keywords:** double concerto genre, work of J. Brahms, V. Kyreiko, romanticism — neo-romanticism, musical interpretation, violin and cello performance.

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**

**2023. Випуск 138  
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Редактори-упорядники — *Віктор Москаленко, Тимур Іванніков*  
Верстка і макет — *Тимур Іванніков*  
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 14  
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.

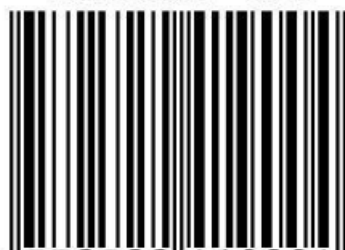
Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.  
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600  
Тел.: (067) 4412124. E-mail: [vidavec.lisenko@gmail.com](mailto:vidavec.lisenko@gmail.com)  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,  
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:  
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Наукoвiй вiсник Нацiональнoї музичнoї академiї Украiни iменi П.І. Чайковс'кого.  
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**

**2023. Issue 138**

**INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY**

Compiling editors — *Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov*  
Lay out design — *Tymur Ivannikov*  
Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 14  
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](mailto: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.İ. 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)

