

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ 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

2024 Випуск 140

**СУЧАСНА МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА
НАУКА: ПРОБЛЕМНІ ДИСКУРСИ
І ПЕРСПЕКТИВИ**

Засновано 1999 року

Київ — 2024

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2024. Випуск 140. СУЧАСНА МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА НАУКА:
ПРОБЛЕМНІ ДИСКУРСИ І ПЕРСПЕКТИВИ**

Збірник статей

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

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/> Телефон: +38 (044) 279-0792 Факс: +38 (044) 279-3530

Пошта: cancelyariya@knmau.com.ua

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»
zareєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar,
«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic
Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чекан Ю. І., доктор мистецтвознавства, професор (Український католицький університет), Львів, Україна

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

Редактор-упорядник — **Ірина Коханик**

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(протокол № 5 від 28 листопада 2024 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 STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

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

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2024 ISSUE 140

**CONTEMPORARY
MUSIC-THEORETICAL SCIENCE:
PROBLEMATIC DISCOURSES
AND PERSPECTIVE**

Founded in 1999

Kyiv — 2024

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140>

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

**2024. Issue 140. CONTEMPORARY MUSIC-THEORETICAL SCIENCE:
PROBLEMATIC DISCOURSES AND PERSPECTIVES**

Published 3-5 times a year

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001

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

E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

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).

Kokhanyk 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 editor — **Iryna Kokhanyk**

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 5 from the 28 of November 2024).

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.

© UNTAM, 2024

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Богослужбові жанри в музичній практиці: джерелознавчі та аналітичні проєкції.....	9
З о с і м О. Л. Лоретанська літанія у східнохристиянській церковній практиці XVII–XVIII століть: теологічний, текстологічний та музикологічний аспекти	9
Г о м е н ю к С. Г. Невідома «Херувимська» Максима Березовського зі збірки ЦДАМЛМ: текст і контексти	29
Ч о р н и й О. С. Меса Жоскена Дебре в музиці Георга Фрідріха Гааса: динаміка минулого як модель сьогодення.....	48
Світова музика в сучасному музикознавчому дискурсі	67
Є ф і м е н к о А. Г. Колоніальний наратив у постановках «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні у Брегенці, Венеції і Франкфурті 2022/2023	67
Ф і л а т о в а Т. В. «Дванадцять етюдів» для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри	87
К у п і н а Д. Д. «Шахмаран» Фазила Сая: метамодерністська парадигма східного міфу в музиці турецького композитора	116
Н а з и м ч у к Д. А. Європейська оперна класика у дзеркалі іспанської сарсуели	127
Музична теорія і практика: проблемні аспекти та новітні явища.....	141
Д у г і н а Т. Є. Фугато як форма і засіб поліфонічного розвитку.....	141
П о с т о в о й т о в а С. О., К о х а н и к І. М. Структурний метод аналізу фуґи: новітні підходи і можливості	154
Б о г а т и р ь о в В. О. Поняттєва система оркестрування в працях європейських і американських авторів XIX–XXI століть	171
П р и х о д ь к о А. В. Аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція»: специфіка втілення концепційних та просторових композиційно-технічних принципів	188

C O N T E N T S

From the compilers.....	7
Liturgical Genres in Musical Practice: Source and Analytical Projections.....	9
Z o s i m O. Loretan Litany in the Eastern Christian church practices of the 17th–18th centuries: theological, textological and musicological aspects.	9
G o m e n i u k S. Unknown «Cherubic song» by Maxym Berezovsky from the collection of TSDAMLM: text and contexts.....	29
C h o r n y i O. Josquin Desprez’s Mass in the music of Georg Friedrich Haas: dynamic of the past as the present-day model.....	48
World Music in Contemporary Musicological Discourse.....	67
Y e f i m e n k o A. Colonial Narrative in Giacomo Puccini’s “Madama Butterfly” in the Productions in Bregenz, Venice and Frankfurt 2022/2023.	67
F i l a t o v a T. «Twelve Etudes» for guitar by Heitor Villa-Lobos: genre and style dimensions.....	87
K u p i n a D. Fazil Say’s «Shahmeran»: the metamodern paradigm of an Eastern myth in the music of a Turkish composer	116
N a z y m c h u k D. European opera classics in the mirror of Spanish zarzuela.....	127
Music Theory and Practice: Problematic Aspects and Recent Phenomena	141
D u h i n a T. Fugato as a form and means of polyphonic development.....	141
P o s t o v o i t o v a S., K o k h a n y k I. Structural method of fugue analysis: newest approaches and possibilities	154
B o h a t y r o v V. The conceptional system of orchestration in the works of European and American authors of the 19th and 20th centuries	171
P r y k h o d k o A. Audiovisual project «Zvukoizolyatsia»: specifics of conceptual and spatial implementation of the compositional and technical principles.....	188

ВІД УПОРЯДНИКІВ

Черговий 140-й випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського», який має назву «Сучасна музично-теоретична наука: проблемні дискурси і перспективи», продовжує серію публікацій, тематика яких насамперед актуалізує проблеми теорії музики в контексті досліджень різного характеру і спрямування. Як і завжди, залишаються актуальними питання методології музикознавства, уведення в науковий обіг новітніх теоретичних концепцій вітчизняного і зарубіжного музикознавства, обґрунтування нових поглядів на музику минулого і дослідження найсучасніших музичних явищ. Вирішення всіх цих питань сьогодні можливе лише при взаємодоповненні різних наукових підходів, врахуванні історичного контексту та реалій сучасної музичної практики. У матеріалах цього випуску органічно поєдналися результати наукових пошуків представників старшої генерації українських музикознавців і молодих дослідників.

Статті традиційно скомпоновані за рубриками. У першій — «Богослужбові жанри в музичній практиці: джерелознавчі та аналітичні проєкції» — розміщені наукові розвідки, які охоплюють значний хронологічний проміжок часу — від ренесансної епохи до сьогодення. Вони глибоко й багатоаспектно висвітлюють проблематику, пов'язану з різними богослужбовими жанрами вітчизняної і західної традицій. Так, О. Л. Зосім досліджує лоретанську літанію у східнохристиянській церковній практиці барокової доби, виявляє специфіку її музичних інтерпретацій в контексті розвитку європейської церковної музики. С. Г. Гоменюк у статті «Невідома “Херувимська” Максима Березовського зі збірки ЦДАМЛМ: текст і контексти» відтворює процес відродження із забуття твору видатного українського композитора XVIII століття — через опрацювання архівних джерел, оригіналів поголосників до укладання на їх основі хорової партитури. Ця партитура вперше публікується у нашому виданні. Стаття О. С. Чорного розкриває особливості роботи сучасного австрійського композитора Георга Фрідріха Гааса з історичним матеріалом — месою «*L'homme armé super voces musicales*» Жоскена Дебре, які пов'язані з переосмисленням і перетворенням цього тексту найсучаснішими засобами композиторського письма в рамках оригінального твору, скомпонованого за новими принципами часопросторової і звуковисотної організації.

Друга рубрика — «Світова музика в сучасному музикознавчому дискурсі» — дозволяє сформувати широкий і об'ємний погляд на процеси, що сьогодні відбуваються в музичній культурі різних країн і навіть на різних континентах нашої планети. Жанрово-стильовий вектор розгортається у статтях Т. В. Філатової («“Дванадцять етюдів” для гітари Ейтора Вілла-Лобоса: жанрово-стильові виміри»), Д. Д. Купіної («“Шахмаран” Фазіл Сая: метамодерна парадигма східного міфу в музиці турецького композитора»), Д. А. Назимчук («Європейська оперна класика у дзеркалі іспанської сарсуели»). Актуальна для сьогоднішнього музикознавства проблема антиколоніальних студій постає у статті А. Г. Єфіменко, яка розглядає її через аналіз останніх за часом постановок відомої опери у провідних театрах Європи («Колоніальний нарратив у постановках “Мадам Батерфляй” Джакомо Пуччіні у Брегенці, Венеції і Франкфурті 2022/2023»).

Третя рубрика — «Музична теорія і практика: проблемні аспекти та новітні явища» — об'єднує матеріали, які висвітлюють нагальні проблеми сучасної теорії,

методології музикознавчих досліджень, композиторської практики. Виділяється блок статей, присвячених питанням поліфонії, зокрема, в музиці ХХ–ХХІ століть — Т. Є. Дугіної («Фугато як форма і засіб поліфонічного розвитку») та С. О. Постовойтової і І. М. Коханик («Структурний метод аналізу фути: новітні підходи і можливості»). Стаття В. О. Богатирьова спрямована на узагальнення і систематизацію досягнень зарубіжних та українських дослідників ХІХ–ХХ століть у формуванні поняттєвої системи оркестрування. У статті А. В. Приходько представлений експериментальний концептуальний аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція», що був реалізований у 2011/2012 роках у Донецьку на основі електроакустичного та аудіовізуального синтезу.

Матеріали цього випуску «Наукового вісника», на думку упорядників, вкотре засвідчують прогресивний шлях, яким рухається сучасна українська музична наука у поступовому і систематичному засвоєнні світового досвіду, збереженні і розвитку кращих традицій вітчизняної наукової школи.

Авторський колектив висловлює глибоку подяку Збройним Силам України за безпеку та надійний захист, що надало можливість проводити наукові дослідження під час повномасштабної війни.

Ірина Коханик

БОГОСЛУЖБОВІ ЖАНРИ В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА АНАЛІТИЧНІ ПРОЄКЦІЇ

УДК 783.26:271.4(438+477)«16/17»
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318634

Зосім О. Л.

Зосім Ольга Леонідівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

© Зосім О. Л., 2024

ЛОРЕТАНСЬКА ЛІТАНІЯ У СХІДНОХРИСТІЯНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ ПРАКТИЦІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ТЕОЛОГІЧНИЙ, ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ТА МУЗИКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

У статті охарактеризовано специфіку рецепції літанії як богослужбового жанру в церковній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої XVII–XVIII століть, розкрито особливості перекладів латинського тексту літанії церковнослов'янською мовою, визначено підходи до його музичної інтерпретації. Завдяки комплексному дослідженню Лоретанської літанії у літургійній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої виокремлено та охарактеризовано дві версії її перекладу, перший з яких зафіксовано у партесних рукописах кінця XVII століття у супрасльському церковному осередку, другий — у друкованому почаївському Молитвослові 1793 року. Встановлено, що тексти перекладів мають суттєві відмінності, однак відзначені спільністю підходів у процесі адаптації латинської гімнографії до літургійних практик Унійної Церкви. Окреслено специфіку музичних інтерпретацій Лоретанської літанії унійними композиторами в контексті розвитку європейської церковної музики барокової доби. Охарактеризовано дві партесні літанії кінця XVII століття із рукописного зібрання Супрасльського монастиря. У музиці обох творів відбито актуальні тренди європейської сакральної музичної творчості, а також враховано досвід написання літаній, які в силу специфіки тексту потребували особливого підходу у вибудові музичної драматургії. Композитори орієнтуються на регіональні літургійні традиції, на що вказують тексти перекладів літанії, та пропонують власні музичні рішення, відмінні від тогочасних римо-католицьких зразків. Літанія Томи Шеверовського відноситься до лірично-афектованої образної сфери, характерної для мінорних творів барокової доби. Вона відзначається стрункністю форми, яку цементує музична фраза-рефрен, що має додаткове семантичне навантаження (янгольський спів) завдяки звучанню у партії дискантів. У Літанії анонімного автора, що репрезентує інший тип образності — піднесено-урочистий, важливу роль у музичній драматургії відіграють характер музичного матеріалу та повторність як засіб формотворення. Особливістю його літанії є звернення до музичної ри-

торики, яка в цілому не характерно для цього жанру. Зауважено, що партесні літанії доцільно виконувати в супроводі музичних інструментів відповідно до богослужбової практики Унійної Церкви XVII–XVIII століть.

Ключові слова: музичне мистецтво XVII–XVIII століть, римо-католицька та унійна музичні традиції, Лоретанська літанія, теологія в музиці, переклад сакральних текстів, вокально-хорова композиція, музичний жанр.

Вступ. Системні наукові студії з історії Унійної Церкви в Україні розпочалися після набуття нашою державою Незалежності у 1991 році, коли було відновлено діяльність Греко-католицької Церкви, що була ліквідована радянською владою на Львівському церковному псевдособорі 1946 року. Українські мистецтвознавці, фахівці з образотворчого та музичного мистецтва, швидко долучилися до нового дослідницького напрямку. За більш ніж 30 років було зроблено значний поступ у вивченні історії, богослужбової практики та сакрального мистецтва Унійної Церкви, проте далеко не усі сфери її діяльності та мистецькі здобутки на сьогодні вивчені однаково повно. У 2011 році вийшла знакова стаття І. Ісіченка «Василіанське бароко» [Ісіченко, 2011], яка стала дороговказом для дослідження унійної музично-літургічної традиції як окремої, самодостатньої, унікальної, а, головне, відмінної від православної. Однак хоча українські музикознавці неодноразово зверталися до музики Унійної Церкви, у їх роботах, за рідкими винятками, до кінця не подолано російський імперський наратив щодо чужості католицької традиції для українського церковного мистецтва. Доволі часто дослідники нівелюють в своїх роботах ці відмінності, прагнуть їх не помічати, тим самим створюючи схематизовану та вихолощену картину розвитку церковного мистецтва України, багатоконфесійність якого є визначальною рисою. Тому сьогодні важливо актуалізувати музичну спадщину унійних композиторів, підкреслити специфічні риси їх творів, а саме поєднання церковних традицій Східної та Західної Церкви. Особливо перспективним є вивчення жанрів, які були запозичені з римо-католицької церковної практики та адаптовані для вірян Унійної Церкви. У цьому контексті літанія є одним із найрепрезентативнішим з них, адже практика їх читання і співу в добу бароко набула поширення в Західній Європі, а потім доволі швидко була перейнята вірянами Унійної Церкви. Літанія, як і духовна пісня паралітургічного призначення, що була кодифікована у почаївському Богогласнику ченцями-василіанами, стала маркером унікальності унійної музичної традиції та мистецьким виявом василіанського бароко, яке має такий самий культуротворчий потенціал, як і козацьке.

Аналіз останніх досліджень. Тривалий час музична традиція Унійної Церкви доби бароко, що представлена, як і православна, значною кількістю партесних композицій, була абсолютно невідома не лише широкому загалу, а й науковцям, що спеціалізуються на давній сакральній музиці Східної Європи, що пояснюється імперською політикою царського режиму та намаганням повністю знищити навіть згадку про діяльність католиків східного обряду на теренах Російської імперії. Відкриття цілого шару високохудожньої музики унійних композиторів розпочалося лише у XXI столітті. Літанію Томи Шеверовського, одного із провідних унійних композиторів Речі Посполитої, було уведено в науковий обіг білоруською дослідницею І. Герасимовою [Герасимова, 2010], яка повернула його ім'я із забуття та здійснила розшифровку зазначеного твору. Однак оскільки літанія не була опублікована, вона не стала предметом дослідження українських науковців. Лише у 2022 році українсь-

ка вчена О. Шуміліна зробила важливий крок у напрямку вивчення партесної творчості унійної традиції, опублікувавши факсиміле та реконструйовані музичні тексти літаній Томи Шеверовського та анонімного автора, що увійшли до супрасльського зібрання кінця XVII століття [Супрасльські кантики, 2022]. Джерелознавчий аспект зазначених творів та їх історичний контекст ґрунтовно висвітлено в наукових статтях Р. Добровольського, Ю. Ясіновського, О. Шуміліної, Н. Морозової, Ю. Осінчука, розміщених у третьому томі цього видання, заклавши підвалини вивчення унійних партесних композицій на текст Лоретанської літанії. Українська традиція перекладів літанії, представлена в почаївському Молитвослові 1793 року [Молитвослов, 1793, арк. 440–441] та засвідчена в рукописних співаниках, має лише поодинокі згадки в науковій літературі, без будь-якого системного аналізу та висвітлення зв'язків із церковною практикою інших унійних осередків, зокрема супрасльською. Але якщо унійні літанії ще не ставали об'єктом окремих досліджень, то унійна музична традиція, передусім у її текстовій репрезентації, системно вивчається вже не одне десятиліття і має серйозні напрацювання в царині характеристики способів адаптації богослужбових текстів (М. Такала-Рощенко [Takala-Roszczenko, 2013]) та духовних пісень (Д. Штерн [Stern, 2013]) католицької традиції в унійному середовищі. Усі зазначені роботи відзначаються комплексністю характеристики аналізованих творів, де висвітлено джерелознавчо-текстологічні, історико-культурні, філологічні, теологічні та, окрім розвідки Д. Штерна, музикознавчі аспекти у їх взаємозв'язках, що є необхідним при вивченні сакральних композицій, які репрезентують музичну традицію, що виникла на пограниччі двох християнських традицій — східної та західної. Саме такий підхід було використано у цьому дослідженні, адже унійна літанія, яка фактично вперше стає предметом вивчення як культурно-мистецький феномен, потребувала як у філологічно-теологічному і музикознавчому, так і історично-контекстному аспектах.

Мета статті — охарактеризувати специфіку рецепції літанії як богослужбового жанру в церковній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої XVII–XVIII століть, зокрема розкрити особливості перекладів латинського тексту літанії церковнослов'янською мовою та визначити підходи до його музичної інтерпретації.

Наукова новизна статті полягає у тому, що в результаті комплексного дослідження Лоретанської літанії у літургійній практиці Унійної Церкви Речі Посполитої, було виокремлено та охарактеризовано дві версії її перекладу, перший з яких зафіксовано у партесних рукописах кінця XVII століття у супрасльському церковному осередку, другий — у друкованому почаївському Молитвослові 1793 року. Встановлено, що тексти перекладів мають суттєві відмінності, однак відзначені спільністю підходів у процесі адаптації латинської гімнографії до літургійних практик Унійної Церкви. Окреслено специфіку музичних інтерпретацій Лоретанської літанії унійними композиторами в контексті розвитку європейської церковної музики барокової доби.

Методологічним підґрунтям статті стали історико-культурний, аналітичний та компаративний методи, за допомогою яких було проаналізовано переклади латинського тексту Лоретанської літанії церковнослов'янською (з елементами книжної української) мовою партесних композицій із супрасльського зібрання кінця XVII століття, почаївського Молитвослова (1793) та лемківського рукописного співаника (1789 — після 1793), охарактеризовано музичний компонент партесних літаній Томи Шеверовського та анонімного автора.

Результати дослідження. Одним із популярних молебнів Римокатолицької Церкви є літанія, яка має східнохристиянську генезу і за формою близька до таких гімнографічних жанрів як акафіст та ектенія. Літанія до Богородиці

отримала назву Лоретанської (*Litaniae Lauretanae*) від італійського міста Лорето, богородичний санктуарій якого був одним із центрів паломництва християн з усієї Європи. Завдяки великій кількості людей, що відвідували святиню, Лоретанська літанія швидко поширилася в католицькому світі, а Папа Сікет V у 1587 році схвалив її як молитовну практику для усієї Католицької Церкви.

Текст літанії, що є доволі розлогим, має чітку структуру. Він розпочинається звертанням до усіх трьох Божих осіб із проханням про помилування, в основній частині йшли численні звертання до Богородиці із благанням про заступництво, завершувалася літанія проханням до Ісуса Христа про помилування. Структурною одиницею тексту літанії є речення, що складається із двох фраз, першою з яких є звертання, а друге — прохання-благання. В Лоретанській літанії це численні звертання до Богородиці у формі богословськи навантаженого і водночас поетичного епітета, який відсилав до біблійних текстів і церковної гімнографії, та прохання про її заступницьку молитву, що мала уніфікований текст (*ora pro nobis*).

Спів або читання літаній як популярної римо-католицької обрядової практики унаслідок латинізації Унійної Церкви були долучені до традиційних для східнохристиянської традиції богослужінь, про що неодноразово писали історики Церкви, наприклад, білоруська дослідниця С. Морозова [Марозава, 2001, с. 139]. Для цього здійснювалися їх переклади церковнослов'янською мовою. Проте донедавна відомості про ці практики були відомі лише з історичних джерел, тоді як самі літанії залишалися *terra incognita* для науковців та широкого загалу. Український слухач уперше мав можливість ознайомитися з Літанією Томи Шеверовського завдяки вже згаданій публікації І. Герасимової [Герасимова, 2010] та запису цього твору львівським колективом «A cappella Leopoldis» на диску «З творчої спадщини віленської школи» (2015). У 2022 році українська науковиця О. Шуміліна опублікувала не одну, а дві шестиголосні партесні літанії. Обидва твори записані в одному рукописі, що походив із Супрасльського монастиря. Під № 33 у рукописному зібранні знаходиться *Літанія se sol fa ut дышкантова* анонімного автора, під № 48 — *Літанія de la sol re альтова* Т. Шеверовського. Попри музичні відмінності, які будуть охарактеризовані далі, обидві композиції належать до одного церковного осередка, про що свідчить не лише їх розміщення в одному рукописі, а й переклади текстів, порівняльний аналіз яких показав, що вони не є тотожними, однак мають більше спільного, ніж відмінного, що вказує на єдине джерело. Обидва церковнослов'янські тексти літанії доцільно окреслити як варіанти одного базового перекладу, який ми визначаємо як супрасльський. Гіпотеза про базовий переклад¹ є найбільш ймовірною, оскільки обидва тексти, покладені в основу партесних композицій, є рукописними, а тому можуть містити помилки або розбіжності.

Другий переклад Лоретанської літанії з'являється на сто років пізніше, його було надруковано як додаток до Молитвослова, що вийшов у Почаєві у 1793 році. Цей текст вже має апробацію церковної влади, а порівняльний аналіз засвідчив доволі суттєві відмінності від супрасльської версії, хоча принципи перекладу залишилися незмінними, а частина тексту є повністю тотожною. Останнє можна пояснити не впливом, а відсутністю можливості перекласти той чи інший епітет якимось інакше,

¹ В цьому випадку не йдеться про друкований або хоча б уніфікований переклад тексту літанії, адже на час написання обох творів, який припадає на кінець XVII століття, латинізація літургії Унійної Церкви хоча й активно йшла, однак не була закріплена відповідними церковними постановами та документами, а нові богослужбові тексти не були уніфіковані.

адже переклад літанії багато в чому спирався на лексику та образність Св. Письма та церковної гімнографії, а тому його автори часто використовували усталені фразеологізми. Другий переклад ми визначимо як почаївський. Значимість почаївської версії та її популярність засвідчив лемківський рукописний співаник, у науковій літературі відомий як Богогласник Іоанна Олесницького. Він був переписаний у с. Перунка Грибівського повіту Королівства Галичини та Лодомерії¹. Час, коли було розпочато упорядкування збірки, зазначено переписувачем (17 жовтня 1789 року), час завершення не вказано, але, безумовно, переписувач не міг закінчити роботу не раніше 1793 року, адже він містить переклад літанії, що вийшов друком у почаївському Молитвослові. Літанія з Богогласника Олесницького [Богогласник Іоанна Олесницького, 1789, арк. 89 зв. — 90 зв.] є варіантом почаївського тексту, який зазнав змін внаслідок напівусної форми трансляції. Попри уніфікований текст перекладу Лоретанської літанії та свідчення його поширення, зокрема в рукописній традиції, наразі невідомо жодного музичного твору, в якому його було б використано. Тому в музикознавчій частині статті розглядатимуться лише партесні композиції із супрасльського осередка.

Обидва переклади — супрасльський та почаївський — розглядалися в контексті регіональної римо-католицької традиції, для чого було проаналізовано польські переклади літанії XVII — початку XX століття з різних джерел. Серед них — публікація С. Гжибека, в якій наведено найдавніший польський переклад Лоретанської літанії, датований 1632 роком [Grzybek, 1951, с. 101–102], музичні твори церковних композиторів XVIII століття, що працювали на теренах Польщі, опубліковані у серії *Fontes Musicae in Polonia*², різного роду духовна література, зокрема *Historyja o Domku Loretańskim* [Historyja o Domku Loretańskim, 1855, с. 97–98], *Książeczka jubileuszowa na rok 1886* [Książeczka jubileuszowa, 1886, с. 16], *Maryja nieustajaca pomoc czyli Książka do nabozenstwa* [Maryja nieustajaca pomoc, 1905, с. 161–164] та ін., що засвідчили сталість текстів польських перекладів Лоретанської літанії у другій половині XIX — на початку XX століття. Аналіз трьохсотрічної перекладацької традиції дозволив простежити динаміку текстових змін у літанії в римо-католицьких церковних осередках, що дало можливість з'ясувати, наскільки вагомим був вплив римо-католицьких видань на унійні. Для спостережень над музичною складовою унійної літанії було проаналізовано численні зразки цього жанру, створені європейськими композиторами різних національних шкіл у XVI–XVIII століттях, що дозволило виявити особливості музичних інтерпретацій літанії в історичній динаміці та екстраполювати досвід європейських митців на церковно-музичну практику Унійної Церкви Речі Посполитої.

Розпочнемо характеристику Лоретанської літанії з унійних осередків з аналізу їх перекладів. Оскільки текст молебня є розлогим, наведемо як приклади лише кілька фрагментів, які є показовими щодо підходів перекладачів до сакрального тексту. Генеральною стратегією перекладацької діяльності представників Унійної Церкви, як засвідчили у своїх роботах М. Такала-Рощенко [Takala-Roszczenko, 2013] та

¹ Нині с. Перунка (Piórunka) знаходиться у гміні Криниця-Здруй Новосондецького повіту Малопольського воєводства.

² Antonius Swoboda (1709 — після 1746), *Lytaniae Lauretanae*; Amandus Ivanschiz (1727–1758), *Lytania[e] de Beata [Maria Virgine]*; Joseph Bolehovský (1743–1811), *Litaniae Lauretanae in g* та *Litaniae Lauretanae in D*; Jacek (Hyacinthus) Szczurowski (1716 (?) — після 1774), *Litaniae in C*; Joannes Possival (1664–1729), *Litaniae lauretanae Beatae Virginis sub titulo Consolatrix Afflictorum*.

Д. Штерн [Stern, 2013], стала орієнтація на східнохристиянську гімнографічну традицію. Перекладачі Лоретанської літанії прагнуть підкреслити єдність християнської традиції Заходу і Сходу, наповнюючи свої тексти церковнослов'янськими лексемами й епітетами, що апелюють до Св. Письма та східнохристиянської церковної гімнографії. Зупинимося на кількох фрагментах більш детально, зосереджуючись на теологічній і безпосередньо пов'язаній із ними філологічній та історико-культурній складових.

Епітет-звертання до Богородиці *Mater divinae gratiae* у супрасльській версії перекладено як *Мати обрдованная*, тоді у почаївському Молитвослові — *Мати Божія благодати* (варіант із рукописного співаника — *Мати Божья благодатная*), яка є близькою до польської версії *Matko laski bożej*, що лексично найточніше передає латинський оригінал. Перший варіант тяжіє до східнохристиянської церковної гімнографії, другий більш віддалений від неї та орієнтується на польсько-латинську традицію. При цьому східнохристиянські гімнографічні впливи є в обох версіях: у першому варіанті вони більш очевидні, у другому приховані під польсько-латинськими шатами. Епітет *обрдованная* (гр. *κεχαριτωμένη*, від *χαρά* — *радість, благодать*), що відсилає до євангельського тексту (Лк. 1:28), є аналогом латинського *gratia plena* (*благодатна*). Він є надзвичайно стійким у церковній гімнографії, а тому звертання перекладача до найбільш вживаної лексеми була невивпадковою. Версія із рукописного співаника *Мати Божья благодатная* при зовнішній близькості до латинського (та польського) тексту завдяки зміні точного перекладу *Мати Божія благодати* з почаївського Молитвослова відсилає до варіанту *Мати обрдованная* більш раннього супрасльського, з яким його споріднює граматична форма. Отже, обидві церковнослов'янські версії є перекладами різного ступеня наближення до оригіналу і одночасно адаптаціями латинського тексту для українських вірян, для яких східнохристиянська церковна традиція була рідною. Таких прикладів у перекладах Лоретанської літанії є багато, зупинимося лише на кількох, найбільш цікавих та репрезентативних.

Покажемо є переклад фрази *qui tollis peccata mundi*, де в усіх версіях використано церковнослов'янський відповідник — *вземляй грѣхи мїра*, що базується на тексті Св. Письма (Ів. 1:29). Ця подібність також є невивпадковою, адже євангельська фраза увійшла до одного з найпопулярніших гімнографічних текстів як на християнському Сході, так і на Заході — *Слава во вишніх Богу*. Цікавою є версія із рукописного співаника, де при триразовому її повторі другий раз вона записана як *вземляй хрихи мїра*, унаочнюючи українську вимову церковнослов'янського тексту, що підтверджує напівусну трансляцію тексту літанії, подібно до духовних пісень, до яких вона долучена в цьому рукописі.

Не менш цікавим є переклад фрази *vas honorabile*. У сучасних літургічних виданнях вона звучить як *храме славний*, польському — *przubytek chwalebny*¹. Натомість латинське слово *vas* перекладається як *сосуд* або *посудина*, що ми бачимо в церковнослов'янських текстах обох партесних рукописів — *сосуде честный*. Означення *честный* цілком відповідає латинському слову *honorabile* (лат. *honor* — *честь*), що робить супрасльський переклад не лише адаптацією, а й перекладом в прямому значенні, на відміну від польського барокового варіанту *naczynię poważne*, де лише перше слово відповідає латинському оригіналу. У почаївському Молитвослові використано рідко вживаний церковнослов'янськ: фразу *vas honorabile* перекладено як *сосуде*

¹ Одне зі значень слова *przubytek* — сакральне місце.

велелѣнный (у рукописному співанику — *сосуде велелитный*). На церковнослов'янське слово *велелѣнный* (*гарний, чудовий*) ми натрапляємо в перекладах біблійних текстів, наприклад, у новозавітних апостольських посланнях (2 Петра 1:17), воно має грецькі (*μεγαλόπρεπος*) та латинські (*magnificus*) відповідники, які не повною мірою відповідають семантиці оригінального слова *honorabile*. Використанням близького, але не зовсім точного за значенням церковнослов'янізму, перекладач ймовірно прагнув надати тексту більшої урочистості.

Фраза *rosa mystica* в обох партесних творах має переклад *цвете духовный*, що також апелює до церковнослов'янської лексики. Показово, що польський переклад барокової доби *różo duchowna* також використовує слово *духовный*, який не відповідає латинському оригіналу. У почаївському Молитвослові цю фразу перекладено як *рожо таинственная* (у рукописному співанику — *ружо тайственная*), яка, безумовно, є повним відповідником латинського тексту, при цьому в одній фразі поєднано полонізм (*рожо/ружо*) і церковнослов'янізм (*таинственная/тайственная*). Цей приклад доводить, що наявність в українських текстах полонізмів аж ніяк не свідчить про використання польських перекладів-посередників, навіть якщо вони й були відомі авторові, при перекладі з латинської мови, на відміну від духовних пісень. Також не варто забувати, що ті слова, які сьогодні ми вважаємо полонізмами, є типовими лексемами книжної української мови барокової доби, передусім на західних українських землях.

У перекладацькій практиці автори, наближаючи латинський текст до візантійської гімнографічної поезії, зазвичай ретельно підбирали лексеми, характерні для східнохристиянської церковної традиції. Так, фразу *Mater Christi* у версіях із партесних рукописів перекладено як *Мати Ісуса Христа*, відсилаючи до церковнослов'янської гімнографії. Ближчим до латинського оригіналу є почаївський друкований варіант *Мати Христова*, а в рукописному співанику цей епітет записано як *Мати Христусова*, що є полонізмом та точним відповідником, фактично кириличною транслітерацією, польського перекладу *Matko Chrystusowa*. Втім, як вже зазначалося вище, точна подібність аж ніяк не є свідченням калькування польської версії літанії, оскільки в друкованій (базовій) версії полонізм відсутній.

Відсиланням до східнохристиянської церковної традиції є звертання до Богородиці — *моли Бога о нас*, що повторюється після кожного епітета, яка в латинському оригіналі звучить як *ora pro nobis*. На відміну від партесних творів супрасльської традиції, у почаївському Молитвослові та рукописному співанику ця фраза точно відповідає латинському тексту — *молися за ны*, при цьому перекладач використовує церковнослов'янську форму займенника (*ны*) замість української (*нас*).

Як церковнослов'янізм виглядають фрази *Мати прелюбезная* та *Мати пречудная* з партесних рукописів, що є перекладами *Mater amabilis* і *Mater admirabilis*. Але якщо говорити точність перекладу, то в супрасльській версії вжито найвищий ступінь порівняння прикметників, на відміну від латинського оригіналу. Аналогічний підхід ми бачимо і в польському тексті, де ці фрази перекладено також за допомогою найвищого ступеня порівняння — *Matko najmilsza* та *Matko przedziwna*. Вочевидь, для слов'янських мов, і не лише церковнослов'янської, для похвали Богородиці така граматична форма вважалася найбільш відповідною. Однак у перекладі з почаївського Молитвослова та рукописного співаника вжито звичайний ступінь порівняння — *Мати любимая* та *Мати чудная*, який ще раз засвідчив, що його було зроблено незалежно від польської версії літанії.

У наведених вище прикладах було підкреслено відмінності між супрасльською та почаївською (з варіантом із рукописного співаника) версіями. Наразі зосередимо увагу на відмінностях між текстами партесних композицій супрасльської традиції, бо, як вже зазначалося, між ними є різниця, хоча й не дуже велика. Наведемо кілька фрагментів, які різняться між собою та засвідчують їх незалежність, попри гіпотетичне єдине джерело.

Латинські епітети-звертання *Mater Creatoris* та *Mater Salvatoris* у Літанії Шеверовського перекладені як *Мати Создателя* і *(Мати) Избавителя*, в анонімному творі — *Сотворителя Мати* та *Откупителя Мати*. Звернімо увагу на польський переклад, де вони звучать як *Matko Stworzyciela* і *Matko Odkupiciela*. Як бачимо, текст із анонімного партесного концерту є калькою польської версії перекладу, де повторено її не лише філологічну, а й теологічну неточність: Христос є Спасителем (*Salvator*) і Відкупителем (*Redemptor*), однак ці поняття аж ніяк не є тотожними, особливо в богословському контексті¹. У тексті Літанії Шеверовського переклад відповідає латинському оригіналу. Тексти з почаївського Молитвослова і рукописного співаника, що мають переклад *Мати Создателя* і *Мати Спасителя*, також є теологічно вірними, відповідають латинському оригіналу і при цьому більш близькі, ніж супрасльські, до церковнослов'янської лексики. Отже, три з чотирьох українських текстів засвідчили важливість теологічної точності при перекладі, четвертий, вочевидь за інерцією, спирався на польську версію літанії. Зауважимо, що в музикознавчих працях далеко не завжди звертається увага на теологічні аспекти сакральних текстів, хоча саме це є надважливим для богослужбових піснеспівів, які передусім є засобом релігійної комунікації, а не мистецьким артефактом. Безумовно, в текстах, апробованих церковною владою, теологічних помилок немає, однак неточності цілком можливі, особливо у перекладах слів чи фраз, значення яких є може різнитися, враховуючи культурний контекст.

Звернімо увагу ще на одну філологічну і почасти теологічну неточність, яка відноситься вже до церковнослов'янського, а не польського перекладу літанії. Епітети-звертання *consolatrix afflictorum* та *auxilium christianorum* в обох супрасльських версіях перекладено як *утѣшеніє озлобленным* та *помощнице вѣрным*. Щодо другого епітета, то тут, по-перше, є відсилання до пізніших версій польського перекладу, оскільки у тексті 1632 року ця фраза перекладається як *wspomożenie chrześcian*, тоді як у друках XIX–XX століть — *wspomożenie wiernych*. По-друге, перекладач невірно тлумачить слово *auxilium*, що має значення *допомога*, а не *помічниця*. Текст із почаївського Молитвослова та рукописного співаника подає версію *пособствіє хрістіян*, яка є точним перекладом латинського тексту і одночасно апелює до церковнослов'янської лексики. Однак більшої уваги потребує перше звертання-епітет — *consolatrix afflictorum*, який має церковнослов'янську версію *утѣшеніє озлобленным*, що не відповідає латинському тексту, адже слово *afflictus* перекладається як *страждений* або *скорботний*. Неточний переклад змінює акценти, адже прирівнює людину скорботну із озлобленою. Натомість почаївська версія *утѣшеніє скорботных* є коректною не лише із філологічної, а й теологічної точки зору, вона точно передає зміст оригіналу і одночасно відсилає до традицій східнохристиянської церковної гімнографії.

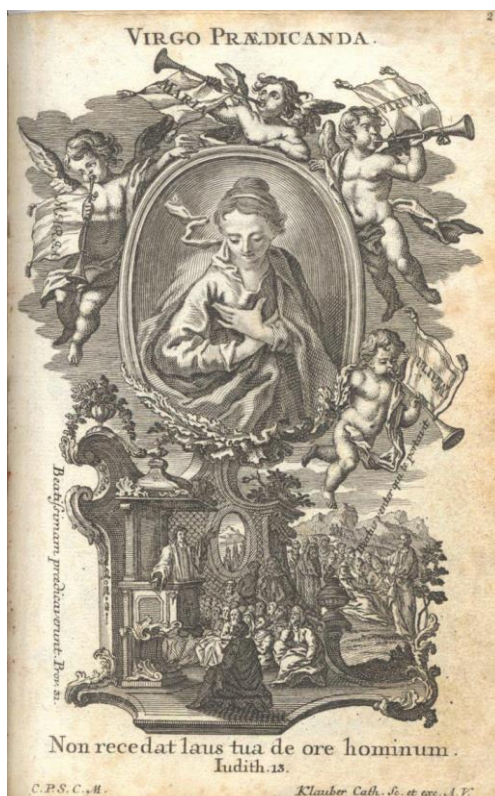
Наведемо приклади перекладів, які відбиваються не лише регіональний, а загальноєвропейський контекст. Йдеться про звертання-епітет *Virgo praedicanda*, який

¹ Ця помилка в польському перекладі протрималася до середини XX століття, в сучасних виданнях її виправлено.

буквально перекладається *Діва, яка має бути проповідувана*. Саме таке тлумачення представлено на бароковій гравюрі Йозефа Себастьяна Клаубера (Joseph Sebastian Klauber, бл. 1700–1768): нагорі зображена Діва Марія, внизу — два проповідники, де перший з амвону проголошує її святість (зображення пояснюється біблійною фразою з книги Приповідок *beatissimam praedicaverunt* (букв. *проповідували найблаженнішу*¹) (Прип. 31: 28)), другий прославляє її як Богородицю (біля зображення знаходиться текст-коментар із Євангелія *beatus venter, qui Te portavit* (*блаженна утроба, що носила Тебе*) (Лк. 11:27)). Внизу розміщена фраза з книги Юдити *non recedat laus tua de ore hominum* (*нехай хвала твоя не відступить від уст людей*) (Юдт. 13: 25).

Приклад 1.

Барокова гравюра *Virgo praedicanda* Йозефа Себастьяна Клаубера



Це значення, зафіксоване в образотворчому мистецтві, не відображено як у барокових, так і сучасних перекладах європейськими мовами, в яких зміщено акцент із проповіді як дії на її зміст. У польському бароковому тексті ця фраза звучить як *Ranno wślawiona*, у церковнослов'янському з обох партесних рукописів — *Дѣво преславная*, у почаївському Молитвослові — *Дѣво возвеличенная* (у рукописному співанику вона відсутня). Тож в перекладах Унійної Церкви відбито загальноєвропейську практику тлумачення цього звертання-епітета, при цьому супрасльські версії спираються на польську традицію перекладу, почаївська є автономною.

¹ У книзі Приповідок йдеться про чесотну жінку, і традиційно ця фраза перекладається українською і хвалять її (варіант і називають її щасливою). Другий переклад більш точно відображає синтаксичну будову латинської фрази, однак в ньому відсутня гра слів (*beata* — блаженна, *praedicare* — проповідувати), яка пізніше дала підстави тлумачити старозавітну фразу в богородичному контексті з акцентом на проповідь та вплинуло на семантику перекладу *Virgo praedicanda*.

На завершення філологічно-теологічного аналізу вкажемо на заключні фрази тексту Лоретанської літанії. Традиційно її останніми словами були *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, після чого могли читатися різні молитви до Богородиці. Європейські композитори, серед яких Орlando Лассо, Томас Луїс де Вікторія, Клаудіо Монтеверді, Марк-Антуан Шарпантьє, Ян Дісмас Зеленка, Франтішек Тума та багато інших, що зверталися до жанру літанії, завершували свої композиції саме цією фразою. Однак партесні композиції Томи Шеверовського та анонімного автора мають ще додатковий текст *Христе, вонми молитвы наша, Христе, призри на молитвы наша. Киріє елейсон, Христе елейсон, Киріє елейсон*, який в інверсійному порядку повторює початкові рядки літанії. У найбільш ранньому польському перекладі 1632 року (відповідно до публікації С. Гжибека [Grzybek, 1951, с. 101–102]) повторюється лише звертання до Ісуса Христа (*Chryste usłysz nas, Chryste wysłuchaj nas*), а у згаданих польських виданнях 1855, 1886 та 1905 років тексти літаній завершуються дзеркальним повтором початкових фраз, що свідчить про сталу традицію, яка чітко простежується із середини XIX століття. У вокально-хорових композиціях XVIII століття, які були опубліковані у згаданій серії *Fontes Musicae in Polonia* та відбивають регіональну церковну практику того часу, з шести творів лише два мають додатковий текст наприкінці: *Kyrie, eleison. Christe, eleison. Kyrie, eleison* в Літанії А. Іваншица, та *Kyrie, eleison* в ре-мажорній Літанії Й. Болеговського. У цьому контексті варто зазначити, що тексти літанії з почаївського Молитвослова 1793 року та рукописного співаника також мають повтор лише *Киріє елейсон. Христе елейсон. Киріє елейсон* без *Христе вонми молитвы наша, Христе, призри на молитвы наша*, відповідно до польської практики XVIII століття. Тож якщо кінцеві фрази у польських та церковнослов'янських перекладах Лоретанської літанії у XVIII столітті збігаються, то у XVII столітті ми бачимо розбіжності, які засвідчують, що українська унійна традиція Речі Посполитої була відмінною від польської римо-католицької. У зв'язку з цим хотілося навести як приклад Літанію (Laetania, 1605) англійського композитора Вільяма Бьорда з його збірки *Gradualia ac cantiones sacrae* (Кн. 1, № 48), що має завершення *Christe audi nos. Christe exaudi nos. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison*. Цей текст у церковнослов'янському перекладі ми бачимо наприкінці обох партесних композицій. Отже, поява в літаніях Унійної Церкви саме такого завершення вказує на орієнтацію не лише на польську, а й інші римо-католицькі європейські традиції. Але хоча практика повторення наприкінці літанії початкових фраз, які утворюють текстову арку з елементами дзеркальності, існувала не лише на Сході Європи, а й на її Заході, її, безумовно, можна вважати однією зі специфічних рис літургічної традиції східноєвропейського регіону, бо саме там вона закріпилася і протрималася найдовше, що відбилося на музичній творчості композиторів Унійної Церкви.

Аналіз музичного компоненту літаній передбачає короткий екскурс до європейської музично-літургічної практики, оскільки цей жанр має західноєвропейське походження. Коротко зупинимось на музичних параметрах католицьких літаній пізньоренесансної та барокової доби. Перші європейські літанії передбачали найпростіше музичне рішення: одноголосне псалмодування кантором першої фрази (епітет-звертання до Богородиці) та багатоголосний виклад фрази-прохання про молитву. Подібну форму мали твори Орlando Лассо та Вільяма Бьорда. У цих композиціях записано лише вокальні партії, однак, найімовірніше, вони виконувалися під супровід органу або позитиву.

Паралельно розвивається інший, більш складний тип композиції, де багатоголосний виклад мав весь текст літанії. Такі твори були одночастинними, однак мали кілька контрастних розділів, музика яких, як правило, не повторювалися, наближа-

ючись до контрастно-зіставної форми. Ці композиції вже мали обов'язковий інструментальний супровід, який не завжди не записувався (Літанія Томаса Луїса де Вікторії), бо відповідно до тогочасної практики інструменти дублювали вокальні голоси, або мали фіксований запис лише *basso continuo* (Літанія Клаудіо Монтеверді). Звичай пізньоренесансні та ранньобарокові літанії були двохорними, що давало можливість створювати ефектні та вражаючі музичні композиції.

Композитори по-різному підходили до озвучення літанійного тексту. Нагадаємо, що його найменшою текстовою структурною одиницею є речення, яке складалося з двох фраз: звертання-епітета та прохання про заступницьку молитву. Після кожного звертання, багатство та розмаїття яких є родзинкою літанії, повторювалася фраза із проханням про молитву. Постійний повтор дробив текст літанії і одночасно робив його статичним, що безпосередньо впливало на музичну форму, яка ризикувала розпастися на велику кількість коротких епізодів, мало пов'язаних між собою. Втім, сакральний текст, особливо у постригентську добу, повинен був залишатися незмінним, і цього правила композитори пізньоренесансної та ранньобарокової доби дотримувалися. Однак якщо у псалмодичних літаніях це було можливо без особливих втрат у музичному плані, то у багатохорних композиціях у силу специфіки музики композитори не могли уникнути повторів окремих слів або фраз, при цьому послідовність тексту залишалася недоторканою — в ньому ми не знаходимо перестановок слів, скорочень тощо. Саме такі музичні рішення ми бачимо в творах де Вікторії та Монтеверді. Засобами подолання текстової одноманітності стали суто музичні елементи, передусім різноманітні типи контрасту. Втім, композиторських прийомів для об'єднання різнорідних музичних фрагментів було багато. Так, наприклад, Монтеверді в одному із розділів своєї літанії, не порушуючи структуру сакрального тексту, за допомогою накладання початку однієї фрази на кінець іншої створює ефект безперервності, тим самим долаючи статику та інерцію постійних текстових повторів.

У літаніях більш пізньої доби композитори не лише збільшують вагу її інструментальної складової, а й по-іншому підходять до озвучення тексту: вони поєднують у блок кілька епітетів-звертань, який завершують фразою-проханням про молитву, тим самим суттєво зменшуючи кількість їх повторів, що дробили музичну форму. Такою є, наприклад, літанія Шарпантьє, де автор озвучує 3–4 молитовних звернення до Богородиці, і лише після цього йде фраза-прохання про молитву, яка завдяки використанню поліфонічних прийомів іноді є доволі тривалою за часом звучання. Композитор у своєму творі збільшує вагу інструментальних епізодів, які додатково членують форму, відокремлюючи смислові частини тексту. Також варто відзначити, що у літаніях європейських авторів украй рідко використовувалися музично-риторичні фігури, оскільки її текст має високий ступінь узагальнення і не потребував додаткових ілюстративних елементів.

Серед музичних прийомів, характерних не лише для літаній, але широко в них використовуваних, назвемо чергування прозорого ансамблевого/сольного звучання та туттійного хорового багатоголосся. Особливу увагу звернемо на музичне рішення у співвідношенні двох частин базової структурної одиниці літанії — епітетів-звертань та прохань про молитву, оскільки тут є певна відмінність між творами західноєвропейських та східноєвропейських композиторів. Історично перший тип літанії базувався на контрасті-протиставленні між солістом-кантором, що виголошував епітет-звертання до Богородиці, та хором, який відповідав на нього проханням про молитву. У багатохорних літаніях європейські митці перенесли протиставлення на більш масштабні структурні одиниці, звучання яких у різних групах хору ставало рушієм

музичного розвитку. У партесних літаніях композитори в цілому наслідують принцип формотворення, апробований у багатохорних композиціях європейських авторів, однак зберігають ідею протиставлення епітетів-звертань та прохань про молитву, яка була в ранніх формах літанії. Висловимо гіпотезу, яку можна підтвердити або спростувати після знаходження більшої кількості зразків цього жанру, яких наразі лише два, що це є однією зі специфічних рис партесних літаній.

Автори церковнослов'янських літаній у своїх композиціях спиралися на досвід західноєвропейських митців, орієнтуючись на актуальний на кінець XVII століття її багатохорний різновид. Обидва твори є одночастинними і поділяються на контрастні епізоди відповідно до змісту тексту. Літанія Томи Шеверовського (1646 або 1647 – 1699) була створена ймовірно до 1693 року, оскільки твір було підписано ще його не чернечим ім'ям [Супрасльські кантики, 2022, с. 692–693]. У рукописі шестиголосний твір, написаний в тональності *d-moll*, має назву *Літанія de la sol re альтова*. Вона поділяється на шість доволі великих розділів, які розмежовуються за допомогою зміни метру з дводольного на тридольний. Винятком є перший розділ, в якому, на відміну від інших, немає метричної єдності, однак масштаби трьох його епізодів неспівмірні з наступними, а тому вони, попри зміну метру, утворюють єдине ціле. В усіх шести розділах композитор використовує різний тематичний матеріал, а тому форма твору має риси контрастно-зіставної та базується на принципах наскрізного розвитку. Попри розмаїття матеріалу літанії та практично повній відсутності музичних повторів, в тому числі у текстовій дзеркальній репризі, композиція є цілісною за рахунок своєрідного рефрену – мелодичної фрази із текстом *моли Бога о нас*, яка, попри постійні варіювання, зберігає свої мелодичні контури (див. нотні приклади 2–4; в усіх – партії першого і другого дисканта та другого баса).

Приклад 2.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 33–35)

Приклад 3.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 45–48)

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 143–145)

Відокремлення фрази *моли Бога о нас* від епітета-звертання, який їй передував, як вже зазначалося, є специфічною рисою партесних літаній. Однак тут композитор не просто виділяє її, а й наділяє додатковою семантикою: вона хоча й кілька разів звучить у всіх голосах, закріплена за партією дискантів, відсилаючи до образу янгольського співу. Відзначимо й обрану композитором фактуру, яка була дуже популярною в Україні в барокову добу, що традиційно визначається як кантова.

У літанії Шеверовського більшість епітетів-звертань, подібно до творів середньобарокової та пізньобарокової доби, об'єднані у блоки. Їх кількість у різних частинах літанії коливається від двох до восьми і поступово збільшується до кінця твору, завдяки чому форма літанії не розпадається. Подібно до західноєвропейських композиторів, Шеверовський не використовує риторичні фігури.

Літанія анонімного автора, яка в рукописні позначена як *Літанія se sol fa ut дишконтова*, не має встановленої дати написання, але, найімовірніше, вона була створена після композиції Шеверовського, що відбилося на її формі та деяких прийомах письма. Оскільки обидві літанії не датовані, теоретично можна було б говорити і про зворотній вплив, проте це твердження підтвердити або спростувати можна лише після ретельних джерелознавчо-текстологічних студій.

На відміну від твору Шеверовського, літанія анонімного автора написана в мажорі (C-dur) і належить до творів піднесено-урочистої образної сфери. Композитор враховує як загальноєвропейські (багатохорність, концертний стиль, одночасна композиція з кількома розділами, які чергуються по принципу контрасту, поєднання епітетів-звертань у блоки), так і регіональні (дзеркальний повтор перших фраз літанії наприкінці твору, розділення між хоровими партіями епітета-звертання та прохання про молитву) традиції. Серед відмінних рис обох творів відзначимо збільшення ваги повторюваного музичного матеріалу, в тому числі початок і кінець літанії, які мають той самий не лише вербальний, а й музичний текст. Численні повтори цементують музичну форму, адже кількість змін метру з тридольного на дводольний у літанії анонімного автора є суттєво більшою, ніж у Шеверовського, а тому метричні зміни вже не слугують засобом розмежування розділів, яких тоді налічувалося б п'ятнадцять. Також твір об'єднує однотипність музичного матеріалу, в якому значне місце посідає рух по звуках тонічного тризвуку. Анонімний автор притримується принципу тембрового контрасту у протиставленні епітета-звертання та прохання про молитву, однак фраза *моли Бога о нас* вже не є тематично уніфікованою і не виконує формотворчу функцію рефрену, як це було в літанії Шеверовського, а є логічним у

музичному відношенні продовженням попередньої. Також вона вже не закріплена за дискантами, а тому відсилання до семантики янгольського співу відсутнє.

У літанії анонімного автора ми знаходимо доволі рідкісний випадок музичної риторики: композитор у т. 165 виділяє слово *прибъжище* (в оригінальному латинському тексті — *refugium*), використовуючи риторично фігуру *fuga, alio nempe sensu* (*фуга в іншому сенсі*), а саме рух шістнадцятками, що зображує біг. Втім, далі він майже точно повторює цю ж мелодичну фразу зі словом *утъшеніє* (т. 166–167), де що нівелюючи риторичне навантаження попереднього слова. Зазначимо, що музичну риторику анонімним автором було використано не для посилення теологічного навантаження тексту, вона має більш декоративну функцію, урізноманітнюючи однотипність музичного матеріалу.

Відзначимо ще один цікавий момент: у фразі *зерцало справедливости* анонімний автор використовує такий самий квартовий хід, що й Шеверовський, однак за рахунок зміни лада ця подібність є майже непомітною (див. приклади 5, 6; у творі Шеверовського — партії першого і другого альта та першого баса, у анонімного автора — першого дисканта і першого баса). Це, безумовно, свідчить про зв'язок між обома творами, який у постмодерну добу назвали б інтертекстуальним.

Приклад 5.

Фрагмент літанії Томи Шеверовського (тт. 110–112)



Приклад 6.

Фрагмент літанії анонімного автора (тт. 102–104)



Звернімо увагу, що в останньому прикладі із шести голосів звучить лише два. Тому видається малоімовірним, що твір виконувався а саррелла, тож є усі підстави вважати, що літанія призначалася для виконання в супроводі органу або інструментальної капели.

Сьогодні український слухач має можливість ознайомитися з обома творами. Літанія Т. Шеверовського увійшла до вже згадуваного альбому «З творчої спадщини

віленської школи» (2015) відомого львівського колективу «A cappella Leopoldis». Музиканти, попри інерцію української виконавської традиції партесних композицій, яка передбачала лише акапельний спів, обрали їх вокально-інструментальну інтерпретацію відповідно до літургічних та музичних традицій Римо-католицької, а потім й Унійної Церкви. Запис літанії анонімного автора увійшов до альбому «Супрасльські кантики» (2022), в якому хор Подляської опери та філармонії виконав низку творів із супрасльського зібрання партесних композицій. На жаль, усі вони, в тому числі літанія, звучать а cappella, що не відповідало тогочасній унійній практиці літургічного співу.

Висновки та перспективи. Унаслідок латинізації східного обряду, що розпочалася ще у XVII столітті, у богослужбовій практиці Унійної Церкви з'являються піснеспіви, невластиві східнохристиянській церковній традиції, серед яких особливої популярності набула літанія до Богородиці (Лоретанська). Засвідчено існування щонайменше двох її перекладів церковнослов'янською мовою. Перший було створено в одному з унійних монастирських осередків Київської метрополії наприкінці XVII століття, ймовірно в Супраслі, а його текстові варіанти лягли в основу двох шестиголосних партесних композицій із зібрання Супрасльського монастиря, одна з яких належить відомому в той час композиторові Томі Шеверовському, інша написана автором, ім'я якого наразі не встановлено. Церковнослов'янський текст літанії в обох партесних композиціях, ймовірно, сягає корінням одного джерела, однак низка відмінностей вказує на існування його варіантів, які через відсутність кодифікації виникли у процесі побутування. Другий переклад вийшов друком у почаївському Молитвослові 1793 року, а пізніше розповсюджувався не лише через друківані видання, а й рукописи. Хорових композицій, створених на кодифікований та апробований церковною владою почаївський текст наразі не знайдено, а рукописний співак кінця XVIII століття репрезентує парафіяльну практику невеликих міст і сіл, де літанії могли читатися або виконуватися псалмодійно. Тексти супрасльського та почаївського перекладів мають відмінності, іноді суттєві, що вказує на їх автономність, при цьому в обох незмінними залишилися перекладацькі принципи, а саме опора на церковнослов'янській переклад Св. Письма та східнохристиянську гімнографію, врахування, але не сліпе наслідування регіональних католицьких літургічних традицій Речі Посполитої.

У музиці обох партесних літаній відбито актуальні тренди європейської сакральної музичної творчості (концертний стиль, багатохорність, одночастинна композиція з кількома розділами, які чергуються за принципом контрасту), а також враховано досвід написання літаній, які в силу специфіки тексту потребували особливого підходу у вибудові музичної драматургії (поєднання епітетів-звертань у блоки, після яких йде прохання про молитву). Композитори орієнтуються на регіональні літургічні традиції, на що вказують тексти перекладів літанії (завершення твору дзеркальним повтором перших його фраз), та пропонують власні музичні рішення (фактурне відокремлення двох частин структурної одиниці літанії — епітета-звертання та прохання про молитву), відмінні від тогочасних римо-католицьких зразків.

Літанія Томи Шеверовського відноситься до лірично-афектованої образної сфери, характерної для мінорних творів барокової доби. Вона відзначається стрункністю форми, яку цементує фраза-рефрен *моли Бога о нас*, що має додаткове семантичне навантаження (янгольський спів) завдяки звучанню у партії дискантів. У Літанії анонімного автора, що репрезентує інший тип образності — піднесено-урочистий, важливу роль у музичній драматургії відіграють характер музичного матеріалу та

повторність як засіб формотворення. Особливістю його літанії є звернення до музичної риторики, яка в цілому не характерно для цього жанру.

Відповідно до богослужбової практики Унійної Церкви та естетичних засад музики бароко партесні композиції виконувалися в супроводі інструментів, що знайшло відображення у записі літанії Т. Шеверовського, що здійснив ансамбль «A cappella Leopoldis». При інтерпретації літанія анонімного автора хор Подляської опери та філармонії обрав традиційну для партесної музики акапельну версію, яка не вповні відповідала традиціям виконання богослужбової музики Унійної Церкви в барокову добу.

Серед перспективних напрямів дослідження насамперед назвемо джерелознавчо-текстологічний, який передбачає знаходження й порівняння усіх церковно-слов'янських перекладів Лоретанської літанії та їх публікацію із відзначенням текстових відмінностей та ґрунтовними філологічно-теологічними коментарями, а також пошук і подальшу публікацію музичних творів, написаних на основі почаївського перекладу літанії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богогласник Іоанна Олесницького. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. XXXIII (ф. С. Маслова). № 52. 1789–1793. 90 арк.
2. Герасимова І. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского. *Καλοφωνια: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2010. Ч. 5. С. 56–66.
3. Ісіченко І. Василіанське бароко. *Слово і Час*. 2011. № 1. С. 3–21.
4. Марозава С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады). Гродна: ГрДУ, 2001. 352 с.
5. Молитвослов в немже чин часов церковных и прочих спасителных моленій. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1793. 441 арк.
6. Супрасльські кантики кінця XVII століття — пам'ятка василіанської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 1, кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький університет, 2022. 960 с. (Історія української музики: джерела, вип. 28; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 1).
7. Супрасльські кантики кінця XVII століття — пам'ятка василіанської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький університет, 2022. 984 с. (Історія української музики: джерела, вип. 29; Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 2).
8. Amandus Ivanschiz (1727–1758). *Litania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 117 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XIX).
9. Antonius Swoboda (1709 — po 1746). *Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 54 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVII).
10. Grzybek S. Powstanie i rozwój «Litani do Najśw. Marii Panny». *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. 1951. Т. 4. № 1–2. С. 97–108.

11. Historyja o Domku Loretańskim Matki Boskiej i o jego cudownem przeniesieniu: Z rękopisu Jana Przybylskiego z początku drugiej połowy 18go wieku do druku podana przez J. C. R. Bochnia: nakładem i drukiem Wawrzyńca Pizsa, 1855. 100 s.
12. Hyacinthus Szczurowski (1716? — po 1774). *Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaniae in C*; ed. Maciej Jochymczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. 106 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/V).
13. Joannes Possival (1664–1729). *Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*; ed. Václav Kapsa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 52 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XV).
14. Joseph Bolehovský (1743–1811). *Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*; eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 126 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVIII).
15. Joseph Bolehovský (1743–1811). *Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*; ed. Marta Pielech. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2020. 143 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVI).
16. Książeczka jubileuszowa na rok 1886. Zawiera Encyklikę Ojca św. o Jubileuszu i wszystkie nabożeństwa do dostąpienia odpustu jubileuszowego przepisane. Mikołów: drukiem i nakładem Karola Miarki, 1886. 36 s.
17. Marya nieustajaca pomoc czyli Ksiazka do nabozenstwa z dodatkiem modlitw, litanij, piesni, stacyj, nieszpórów itd. Frydek: drukiem katol. wydawnictwa Franciszka Orła i Syna we Frydku, 1905. 479 s.
18. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. S. 37–66.
19. Takala-Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th–18th centuries. Joensuu: University of Eastern Finland, 2013. 288 p.

REFERENCES

1. *Bohohlasnyk Ioanna Olesnytskoho [Bohohlasnyk of Ioann Olesnytskyi]* (1789–1793). Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho [Manuscript Institute of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine]. F. XXXIII (Maslov), 52, 90 sh. [in old Ukrainian].
2. Gerasimova, I. (2010). *Zhyzn i tvorchestvo belorusskogo kompozitora Fomy Sheverovskogo [Life and work of Belarusian composer Foma Sheverovsky]*. In: *Καλοφωνια: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii [Καλοφωνια: Scientific collection on the history of church monody and hymnography]*, 5, pp. 56–66 [in Russian].
3. Isichenko, I. (2011). *Vasylianske baroko [On Basilian Baroque]*. In: *Slovo i Chas [Word and Time]*, 1, pp. 3–21 [in Ukrainian].
4. Marozava, S. V. (2001). *Uniiatskaia tsarkva u etnakulturnym razvitstsi Belarusi (1596–1839 hady) [The Union Church in the ethno-cultural development of Belarus (1596–1839)]*. Hrodna: HrDU, 352 p. [in Belarusian].
5. *Molytvoslov v nemzhe chyn chasov tserkovnykh i prochykh spasytelnykh molenii [A prayer book in which the order of the church hours and other saving prayers is included]* (1793). Pochaiv: Drukarnia Uspenskoho monastyrja, 441 sh. [in Church Slavonic, old Ukrainian].

6. The Suprasl Canticles of the End of the 17th Century — A Monument of Basilian Church Music: in 3 volumes, 2 books (2022). Reconstruction, selection of musical texts, and research by O. Shumilina; scholarly editing by Y. Yasinovskyy; volume 1, book 1: Facsimile of the Suprasl Canticles. Transcription of the score. Lviv: Ukrainian Catholic University, 960 p. (History of Ukrainian music: sources 28; «Kyivan Christianity» Series, vol. 27, book 1) [in Ukrainian, English, Polish, Belarusian].

7. The Supraśl Canticles of the End of the 17th Century — A Monument of Basilian Church Music: in 3 volumes, 2 books (2022). Reconstruction, selection of musical texts, and research by O. Shumilina; scholarly editing by Y. Yasinovskyy; volume 2: Parts for six voices: a Reconstruction; volume 3: Research; book 2. Lviv: Ukrainian Catholic University, 2022. 984 p. (History of Ukrainian music: sources 29; «Kyivan Christianity» Series, vol. 27, book 2) [in Ukrainian, English, Polish, Belarusian].

8. Amandus Ivanschiz (1727–1758). Litanía[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b); ed. Maciej Jochymczyk (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 117 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XIX). [in Polish, English, Latin].

9. Antonius Swoboda (1709 — po 1746). Dixit Dominus, Litaníae Lauretanae; ed. Maciej Jochymczyk (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 54 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVII). [in Polish, English, Latin].

10. Grzybek, S. (1951). Powstanie i rozwój «Litanií do Najśw. Marii Panny». In: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 4, № 1–2, pp. 97–108 [in Polish].

11. Historyja o Domku Loretańskim Matki Boskiej i o jego cudownem przeniesieniu: Z rękopisu Jana Przybylskiego z początku drugiej połowy 18go wieku do druku podana przez J. C. R. (1855). Bochnia: nakładem i drukiem Wawrzyńca Pizsa, 100 p. [in Polish].

12. Hyacinthus Szczurowski (1716? — po 1774). Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaníae in C; ed. Maciej Jochymczyk (2018). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 106 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/V). [in Polish, English, Latin].

13. Joannes Possival (1664–1729). Litaníae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum; ed. Václav Kapsa (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 52 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XV). [in Polish, English, Latin].

14. Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaníae Lauretanae in D, Regina caeli; eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 126 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVIII). [in Polish, English, Latin].

15. Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaníae Lauretanae in g, Requiem in F; ed. Marta Pielech (2020). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 143 p. (Fontes Musicae in Polonia, C/XVI). [in Polish, English, Latin].

16. Książeczka jubileuszowa na rok 1886. Zawiera Encyklikę Ojca św. o Jubileuszu i wszystkie nabożeństwa do dostąpienia odpustu jubileuszowego przepisane (1886). Mikołów: drukiem i nakładem Karola Miarki, 36 p. [in Polish].

17. Marya nieustajaca pomoc czyli Książka do nabozenstwa z dodatkiem modlitw, litanij, piesni, stacyj, nieszpórów itd (1905). Frydek: drukiem katol. wydawnictwa Franciszka Orła i Syna we Frydku, 479 p. [in Polish].

18. Stern, D. (2013). Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. In: *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, pp. 37–66 [in German].

19. Takala-Roszczenko, M. (2013). *The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th–18th centuries*. Joensuu: University of Eastern Finland, 288 p. [in English].

OLGA ZOSIM

Zosim Olga — Dr. Habil. of Art Criticism, Professor, Professor at the National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

olgazosim70@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318634

LORETAN LITANY IN THE EASTERN CHRISTIAN CHURCH PRACTICES OF THE 17TH–18TH CENTURIES: THEOLOGICAL, TEXTOLOGICAL AND MUSICOLOGICAL ASPECTS

Relevance of the study. For a long time, the musical tradition of the Uniate Church of the Baroque era, represented, like the Orthodox, by a significant number of partes compositions, was completely unknown not only to the general public, but also to scholars specializing in the ancient sacred music of Eastern Europe. Today, it is important to update the musical heritage of Uniate composers, to emphasize the specific features of their works, namely the combination of church traditions of the Eastern and Western Churches. Particularly promising is the study of genres that were borrowed from Roman Catholic church practice and adapted for the believers of the Uniate Church. In this context, litany is one of the most representative of them, because the practice of reading and singing them during the Baroque era became widespread in Western Europe, and then was quickly adopted by the believers of the Uniate Church. Litany, like a spiritual song of paraliturgical purpose, became a marker of the uniqueness of the Uniate musical tradition and an artistic manifestation of the Basilian Baroque, which has the same cultural-creative potential as the Cossack one.

The purpose of the article is to characterize the specifics of the perception of the litany as a liturgical genre in the church practice of the Uniate Church of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th — 18th centuries, in particular to reveal the features of the translations of the Latin text of the litany into Church Slavonic and to determine the approaches to its musical interpretation.

The methodological basis of the article was the historical cultural, analytical and comparative methods, with the help of which the translations of the Latin text of the Loretan litany into Church Slavonic (with elements of old Ukrainian) of the partes compositions from the Suprasl collection of the late 17th century, the Pochaiv Prayer Book (1793) and the Lemky manuscript songbook (1789 — after 1793) were analyzed, the musical component of the partes litany of Tomasz Szezewowski and an anonymous author was characterized.

The results and conclusions. As a result of the Latinization of the Eastern Rite, which began in the 17th century, chants that were not typical of the Eastern Christian church tradition appeared in the liturgical practice of the Uniate Church, among which the Litany to the Mother of God (Loretan) gained particular popularity. The existence of at least two of its translations in Church Slavonic is attested. The first was created in one of the Uniate monastic centers of the Kyiv metropolis at the end of the 17th century, probably in Suprasl, and its textual variants formed the basis for

two six-voice partes compositions from the collection of the Supraśl Monastery. The second translation was published in the Pochaiv Prayer Book of 1793, and was later distributed not only through printed publications, but also manuscripts. The texts of the Supraśl and Pochaiv translations differ, sometimes significantly, indicating their autonomy, while both have unchanged translation principles, namely reliance on the Church Slavonic translation of the Holy Scriptures and Eastern Christian hymnography, taking into account, but not blind imitation of the regional Catholic traditions of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The music of two partes litanies from the manuscript collection of the Supraśl Monastery reflects current trends in European sacred musical creativity, and also takes into account the experience of writing litanies, which, due to the specificity of the text, required a special approach to the construction of musical dramaturgy. The composers are guided by regional liturgical traditions, as indicated by the texts of the litany translations, and offer their own musical solutions that differ from the Roman Catholic models of that time. Tomasz Szewerowski's litany belongs to the lyrically affected figurative sphere, characteristic of minor works of the Baroque period. It is distinguished by the harmony of form, which is cemented by a musical phrase-refrain, which has an additional semantic load (angelic singing) due to the sound of the treble part. In the Litany of the anonymous author, who represents another type of imagery — sublime and solemn, an important role in musical dramaturgy is played by the nature of the musical material and repetition as a means of form-building. A special feature of his litany is an appeal to musical rhetoric, which is generally not characteristic of this genre. In accordance with the liturgical practice of the Uniate Church of the 17th — 18th centuries, partes litanies are appropriately performed accompanied by musical instruments.

Keywords: musical art of the 17th — 18th centuries, Roman Catholic and Uniate musical traditions, Loretan litany, theology in music, translation of sacred texts, vocal and choral composition, musical genre.

УДК 784.1"18":783.8:78.071.1Березовський(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318635

ГОМЕНЮК С. Г.

Гоменюк Світлана Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

svetlana.gomenuk@gmail.com

© Гоменюк С. Г., 2024

НЕВІДОМА «ХЕРУВИМСЬКА» МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО ЗІ ЗБІРКИ ЦДАМЛМ: ТЕКСТ І КОНТЕКСТИ

Систематизовано джерелознавчі та аналітичні спостереження щодо комплекту рукописних поголосників хорових творів другої половини XVIII століття, який зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (ф. 441, оп. 1, спр. 2–7), проаналізовано один із вміщених у ньому творів. Комплект містить 28 композицій, з яких перші дев'ять належать Бальтазару Галуппі, а більшість із наступних дев'ятнадцяти — Максиму Березовському. Встановлено, що один з творів М. Березовського, наявний у комплекті (№ 25), раніше не публікувався і не досліджувався. На основі опрацювання оригіналів поголосників укладено партитуру чотириголосної «Херувимської» М. Березовського (публікується вперше). Наведено коментарі щодо способів фіксації нотного і словесного тексту в рукописах, обґрунтовано незначні виправлення в партитурі, зазначено спірні місця, запропоновано аргументи на користь обраного варіанту. Встановлено, що «Херувимська» є двочастинним циклом, подібним до прелюдії і фуги. Композиційний поділ обумовлений структурою словесного тексту та особливостями літургійного чину: перша частина «Херувимської» співається до Великого входу, друга — після. Контраст частин в композиції М. Березовського забезпечується системою музичних засобів (фактурою, мелодикою голосів, типом музичного складу — гармонічного або поліфонічного, метром — тридольним або дводольним). Перша частина твору є старовинною сонатною формою, їй властивий тональний (тоніка — домінанта), тематичний, структурний та фактурний контраст партій у межах експозиції, тональне узгодження тем між експозицією і репризою. Друга частина є подвійною фугою із сумісною експозицією тем. Розглянуто співвідношення гармонії і поліфонії у фактурі твору, специфіку роботи зі словом. Висловлено думку, що за рівнем композиторської майстерності «Херувимська» належить до пізнього стилю Максима Березовського.

Ключові слова: творчість М. Березовського, рукописні поголосники, хорова музика XVIII століття, херувимська, fuga, Берлінська співоча академія, ЦДАМЛМ.

Вступ. Комплект рукописних поголосників творів Максима Березовського та його сучасників, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України¹ — ф. 441, оп. 1, спр. 2–7, — привертає увагу дослідників від 2001 року, з моменту публікації відомостей про його знахідку [Івченко, 2001]. Шість з восьми голосових книг комплекту (сопрано 1, сопрано 2, альт 2, тенор 1, тенор 2, бас 2; відсутні альт 1 та бас 1) були створені в другій половині XVIII століття. Про місце

¹ Далі ЦДАМЛМ.

постання рукописів, їх замовника немає достовірних даних. Бракує даних і щодо власників: до архіву-музею рукописи були передані з Київської консерваторії у складі великої колекції нотних раритетів, вилученої зі сховищ Берлінської співочої академії (Sing Akademie zu Berlin) в роки Другої світової війни¹. Обставини, за яких зазначені рукописи опинилися в Берлінській бібліотеці, достеменно не відомі.

Завдяки співробітникам ЦДАМЛМ² нам вдалося познайомитись з оригінальними документами комплекту. Аналіз змісту рукописів, а також історії їх досліджень показав, що не всі вміщені в них матеріали були у фокусі наукової уваги. Більше того, один з творів Максима Березовського — чотириголосна «Херувимська» до мажор (№ 25)³ — раніше не публікувався і не досліджувався. На основі опрацювання поголосників було укладено партитуру твору. Текст «Херувимської» дає підстави вважати, що за рівнем композиторської майстерності цей твір не поступається кращим зразкам творчості М. Березовського.

Метою статті є узагальнення досвіду роботи з рукописними поголосниками комплекту ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 2–7) та встановлення стилістичних особливостей «Херувимської» М. Березовського до мажор, зокрема специфіки композиції, роботи зі словом, взаємодії гармонії та поліфонії. Оприлюднення повного тексту партитури твору, сподіваємося, створить умови для включення його у виконавську практику.

В кожному з двох етапів дослідження використовувалися свої **методи**: на етапі роботи з рукописами і створення партитури «Херувимської» задіяні порівняльний, емпіричний, аналітичний, синтетичний методи; на етапі роботи з готовою партитурою — метод цілісного аналізу музичного твору. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до наукового обігу твору М. Березовського, який є унікальним надбанням української хорової музики XVIII століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Публікація Лариси Івченко [Івченко, 2001] — учасниці експертної ради з ідентифікації матеріалів фонду 441 — вперше описує сам комплект та історію його віднайдення. Як впливає з відомостей, наведених дослідницею, зміст комплекту поголосників тривалий час оцінювався неправильно, оскільки оцінки базувалися на некоректних записах, внесених до інвентарних книг бібліотеки Київської консерваторії в 40-х роках минулого століття. Інформація з інвентарних книг, які разом із нотною колекцією були передані до ЦДАМЛМ, потрапила до архівного опису документів. Співробітники консерваторської бібліотеки невірно описали зміст рукописів, їх обсяг та час виготовлення. Поперше, судячи з опису, вони вважали всі твори, вміщені в поголосниках, частинами однієї великої композиції, назву якої — духовний концерт «Благообразний Йосиф» — визначили за початковими словами першого твору збірки. Помилка була виявлена

¹ Хоча опис змісту та історії переміщень колекції рукописних і друкованих документів Берлінської співочої академії не є предметом статті, зазначимо час і місце перебування колекції: бібліотека Sing Akademie zu Berlin (до 1943), сховище замку Улерсдорф в Сілезії неподалік Вроцлава (імовірно, до 1945), бібліотека Київської консерваторії (до 1973), ЦДАМЛМ (до 2001 року, частина колекції — до нинішнього часу). У 2001 році матеріали колекції, крім тих, що стосуються слов'янських композиторів, повернуті Німеччині й зберігаються нині в Державній бібліотеці в Берліні, де, за рішенням Sing Akademie, доступні для ознайомлення. Детальніше про історію та зміст колекції в наукових публікаціях Патриції Кеннеді Грімстед [Grimsted, 2000], Лариси Івченко [Івченко, 2001], Івонни Карабиць [Карабиць, 2002], Олени Зінкевич [Зінкевич, 2011], а також у статтях з преси Сари Боксер [Boxer, 1999], Юлії Бенті [Бентя, 2011] та ін.

² Автор складає подяку керівництву ЦДАМЛМ України та працівникам читального залу за професійну допомогу в роботі з матеріалами.

³ Тут і далі номери творів наводяться за комплектом рукописів ЦДАМЛМ, ф. 441, оп. 1, спр. 2–7.

в 2000 році Іванною Карабиць та Оленою Корчовою, які познайомилися не лише з описом, але і з самими документами та встановили, що в поголосниках вміщено двадцять вісім окремих творів, з-поміж яких декілька належать Максиму Березовському. По-друге, фактичний обсяг поголосників виявився вдвічі більшим, ніж було зазначено в інвентарних книгах та згодом в описі, оскільки в тексті вживалося слово «сторінка» в значенні слова «аркуш». По-третє, час виникнення рукописів — не початок XIX століття, як зазначалося в описах, а останні десятиліття XVIII. На основі аналізу філіграней паперу, на якому написано поголосники, Л. Івченко встановила час і місце його виготовлення: м. Ярославль, мануфактура Олексія¹ Затрапезнова, 1764–1765 рр., і це є нижньою часовою межею постання рукопису. Верхня часова межа ідентифікується нині 1775 роком². Неточність опису рукописного комплексу стала причиною того, що він «понад півсторіччя знаходився в Україні, хоча й анонімно» [Івченко, 2001, с. 26], не потрапляв у поле зору дослідників.

Л. Івченко подає відомості про зовнішній вигляд рукописів комплексу та перелік вміщених у них творів, вибудовує гіпотези про те, хто міг бути першим власником комплексу та яким чином він міг опинитися у книгозбірні Берлінської співочої академії. В нашій публікації ми спираємося на твердження Л. Івченко про авторство Максима Березовського щодо більшості з дев'ятнадцяти творів (№№ 10–28), вміщених в поголосниках цього комплексу (перші дев'ять творів належать Бальтазару Галуппі).

Після публікації Л. Івченко, яка стала сенсаційною, до комплексу поголосників почали звертатися інші дослідники, зокрема, О. Шуміліна, М. Юрченко. Ольга Шуміліна присвятила аналізу поголосників з комплексу ЦДАМЛМ окремий розділ монографії [Шуміліна, 2012, с. 144–169], в якому підсумувала й уточнила результати попередніх досліджень та висловила свої припущення щодо часу, обставин появи рукописів, а також авторства вміщених в них творів. Її висновки підтверджують ті, що були висловлені Л. Івченко. На відміну від лаконічного тексту статті, в монографії деталізовано аргументи, які слугували основою висновків.

Пошлемося на атрибуцію творів, запропоновану О. Шуміліною. Дослідниця вважає, що з 19 піснеспівів (№№ 10–28) сім «безперечно належать М. Березовському, оскільки вони загальновідомі й опубліковані в сучасних нотних збірках» [Шуміліна, 2012, с. 166], два «можна з високим ступенем достовірності атрибуувати М. Березовському» [там само], а решту десять атрибуувати складно, хоча «їх назви (крім концерту «Господи, силою твоєю») зустрічаються в переліках духовних творів М. Березовського, опублікованих у кінці XVIII–XIX століть (починаючи від Я. Штеліна і закінчуючи В. Аскоченським, П. Беліковим і П. Воротніковим), а також в оголошеннях про продаж рукописних нот духовних концертів початку XIX століття і у видавничих каталогах першої третини XIX століття» [Шуміліна, 2012, с. 167]. До творів, автором яких безперечно є М. Березовський, О. Шуміліна відносить: «концерти “Не отвержи мене во время старости” (№ 13), “Господь воцарися” (№ 20), “Бог ста в сонме богов” (№ 11); літургію (№ 10); причасний вірш “Хвалите Господа с небес” (№ 14); херувимську (№ 25) та співи з літургії (№ 24)» [там само]. Далі в тексті монографії О. Шуміліна висловлює припущення, що всі 19 композицій комплексу можуть належати М. Березовському, оскільки збірка, імовірно, укладена як антологія творів двох авторів —

¹ Ім'я власника паперової мануфактури пізніше було уточнено А. Лебедєвою-Ємеліною та Г. Малініною [Лебедєва-Ємеліна, Малініна, 2019].

² Дату встановлено на основі даних про середню тривалість часу, що спливав між виготовленням паперу і його використанням в установах Російської імперії в кінці XVIII — на початку XIX століття.

Б. Галуппі (№№ 1–9) та М. Березовського (№№ 10–28) [Шуміліна, 2012, с. 167]. Очевидно, подальші дослідження зможуть підтвердити або спростувати таке припущення. Нам же важливо підсумувати: двоє авторитетних дослідників — Л. Івченко і О. Шуміліна — дотримуються думки, що автором «Херувимської» (№ 25) є Максим Березовський.

Quid valet subtilitas ubi perit utilitas, яка цінність наукового дослідження без практичних результатів? У цьому випадку йдеться про зведення в партитуру й оприлюднення нотних текстів цієї рукописної збірки, без чого неможливе включення їх у виконавську практику. Публікація нотного тексту поголосників у повному обсязі наразі неможлива. Брак двох партій (першого альту і першого баса) потребує пошуку ідентичних голосів у голосових книгах інших комплектів або реставрації, котра, навіть за умов ретельності виконання, лишається в площині гіпотез. Така робота ведеться. Нам відомо про публікації дванадцяти з (імовірно) дев'ятнадцяти творів Максима Березовського, наявних у рукописному комплекті. Чотириголосна Літургія Іоанна Златоуста (№ 10) була видана Мстиславом Юрченком у 1989 та 1998 роках [Березовський, 1989, 1998], тобто до віднайдення рукописного комплекту в ЦДАМЛМ, на основі інших збережених джерел¹. Те саме стосується духовних концертів «Не отвержи мене» (№ 13), «Хвалите Господа з небес» (№ 14) та «Господь, воцарися» (№ 20). У виданні 1998 року М. Юрченком був уперше опублікований концерт «Бог ста в сонні богів» (№ 11). Очевидно, віднайдення на початку XXI століття нових списків цих творів, порівняння їх з раніше виданими, могло би внести деякі уточнення в опубліковані тексти. Рукописний комплект ЦДАМЛМ став головним джерелом публікації у 2018 році семи чотириголосних хорових концертів [Березовський, 2018]: «Не імами інія помощи» (№ 12), «Тебе, Бога, хвалим» (№ 15), «Милость і суд воспою» (№ 17), «Всі язиці воспещите руками» (№ 21), «Слава во вишніх Богу» (№ 22), «Да воскреснет Бог» (№ 27) та «Приїдіте і видіте діла Божия» (№ 28). Це засвідчує упорядник і редактор видання Мстислав Юрченко у вступному коментарі [Березовський, 2018, с. 6]. Два хорових концерти М. Березовського із зібрання ЦДАМЛМ (№№ 12 та 15) у 2012 році опублікувала О. Шуміліна в додатку до своєї монографії [Шуміліна, 2012, с. 281–296], причому нотний текст відрізняється від редакції М. Юрченка. Обговорення міри відповідності нотного тексту згаданих публікацій авторському тексту, наявності і правомірності редакторських правок лишаємо за межами статті.

Результати дослідження. З семи неопублікованих раніше творів рукописного комплекту ЦДАМЛМ чотири (№№ 18, 19, 23, 24) не всіма дослідниками вважаються творами М. Березовського², а два інші (№№ 16 та 26) є двохорними, а отже потребують залучення додаткових джерел для відновлення відсутніх голосів. Наскільки нам відомо, таку роботу проводить О. Шуміліна. На відміну від двохорних творів, нотний текст чотириголосної «Херувимської» (№ 25) може бути зібраний в партитуру лише на основі комплекту поголосників ЦДАМЛМ. Партії першого і другого сопрано, а також партії першого і другого тенорів у поголосниках дублюються, що дає змогу порівняти варіанти та вибрати більш доречний у випадку розбіжностей у тексті. Наводимо повний текст «Херувимської» з редакторськими коментарями щодо незначних виправлень у тексті та їх причин, а також деяких особливостей запису в рукописах. Підтекстовку подаємо київським ізводом (приклад 1).

¹ В 2022 році Літургія М. Березовського була опублікована в другому виданні антології А. Лебедевої-Ємеліної [Лебедева-Емелина, 2022]. Авторка зазначає, що у підготовці публікації спиралася на матеріали поголосників з ЦДАМЛМ України.

² Відомості про авторство творів з ЦДАМЛМ подає Лариса Івченко [Івченко, 2001, с. 30].

Приклад 1.

М. Березовський. «Іже херувими»

Партитуру уклала С. Гоменюк за поголосниками рукописного комплексу ЦДАМЛМ
(ф. 441, оп. 1, спр. 2–7). Нотний набір О. Бражена

Andante ¹

Soprano
Alto
Tenor
Bass

1
2
3

I - же хе - - ру - ви - ми тай - но об - ра -

I - же хе - - ру - ви - ми тай - но об - ра -

I - же хе - - ру - ви - ми тай - но об - ра -

I - же хе - - ру - ви - ми тай - но об - ра -

6

S
A
T
B

зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці

зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці

зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці

зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці

11

S
A
T
B

три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -

три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -

при - пі - ва -

три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -

16

S
A
T
B

ю - ю - ю - ю

ю - ю - ю - ю

ю - ю - ю - ю

ю - ю - ю - ю

21

S
A
T
B

ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще, 8

ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще,

ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще,

ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще, 8

ще, при - пі - ва -

52

S че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

A че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

T че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

B че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

58

S жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

A жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

T жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

B жим, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

64 10 11

S А - мінь. Я - ко да Ца - ря всіх по - ди - мем, я -

A А - мінь. Я - ко да Ца - ря всіх

T А - мінь. я - ко да Ца -

B А - мінь. Я - ко да Ца - ря

71 12

S ко да Ца - ря, я - ко да Ца -

A по - ди - мем,

T ря всіх по - ди - мем, я - ко да Ца -

B я - ко да Ца - ря всіх по - ди -

77 13 14

S ря всіх по - ди - мем

A я - ко да Ца - ря всіх по - ди - мем ан

T ря всіх по - ди - мем ан

B мем всіх по - ди - мем ан

4

83

S

A

T

B

гель - ски - ми не ви - ди - мо до -

гель - ски - ми не - ви - ди - мо до -

гель - ски - ми не - ви - ди - мо до -

89

S

A

T

B

си - ма, но - си - ма чин - ми ал -

ри - но - си - ма чин - ми ал -

до - ри - но - си - ма чин - ми ал -

ри - но - си - ма чин - ми ал -

95

S

A

T

B

ли - лу - я ан - гель - ски - ми не - ви -

ли - лу - я, ан - гель - ски - ми не - ви -

лу - я

ли - лу - я

101

S

A

T

B

ди - мо до - ри - но -

ди - мо до - ри - но -

до - ри - но -

до - ри - но -

107

S

A

T

B

си - ма чин - ми а - ли -

си - ма чин - ми ал -

си - ма чин - ми ал -

си - ма чин - ми ал -

113

S
лу - я, а - ли - лу - я, ал -

A
ли - лу - я, ал - ли - лу - я, ал -

T
ли - лу - я, ал -

B
ли - лу - я, ал -

119

S
ли - лу - я, ал - ли - лу - і - я, ал -

A
ли - лу - я, ал - ли - лу - і - я, ал -

T
ли - лу - я, ал - ли - лу - і - я, ал -

B
ли - лу - я, ал - ли - лу - і - я, ал -

18

124

S
ли -

A
ли -

T
ли -

B
ли -

ал -

129

S
лу - я, ал - ли - лу - і - я.

A
лу - я, ал - ли - лу - і - я.

T
лу - я, ал - ли - лу - і - я.

B
лу - я, ал - ли - лу - і - я.

19

Зовнішній вигляд поголосників описано в дослідженнях Л. Івченко та О. Шуміліної. Доповнимо його власними спостереженнями. Хорові партії в голосових книгах переписані різними почерками (до п'яти видів). За манерою письма можна судити про міру володіння переписувачами нотною грамотою. Деякі елементи нотного тексту зафіксовані неточно, у невідповідних місцях: очевидно, ці знаки були переписані механічно, без розуміння їх ролі в нотному тексті. Йдеться передусім про позначки, які недостатньо освічені співаки не пов'язують безпосередньо із співвідношенням «вище — нижче» (наприклад, розташування ключів *до*, знаків альтерації, кустодіїв в кінці нотних рядків).

Судячи з рукописів, не всі кописти розуміли призначення *кустодія*¹ — схожого на змійку символу в кінці нотного рядка, який вказує виконавцю висоту першої ноти наступного рядка. В поголосниках комплексу ЦДАМЛМ кустодій подекуди використовується як декоративний елемент, пишеться не в місці розташування наступного звуку, а в довільному місці нотного стану. В рукописах кустодій з'являється, переважно, за таких умов: 1) в кінці сторінки, якщо частина такту переноситься на наступну (поголосник В2, арк. 1); 2) в кінці рядка, якщо частина такту переноситься на наступний рядок (поголосник В2, арк. 2, 3). Іноді кустодій, згідно вказаної логіки, мав би виписуватися, але фактично є відсутнім (наприклад В2, арк. 7 зворот, рядок 6 — при переносі частини такту на наступний рядок, арк. 8, останній рядок — при переносі частини такту на нову сторінку). В окремих випадках кустодій наявний і між завершеними тактами, тоді він має на меті повідомити виконавцеві важливу інформацію, наприклад, вихід за межі звукоряду, позначеного ключовими знаками.

У такому випадку знак альтерації ставиться не лише перед нотою на початку наступного рядка, але і перед кустодієм, який повинен попередити виконавця про появу альтерованого звуку. Фрагмент рукописного поголосника з партією другого басу, ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1., спр. 7, арк. 17 зворот, рядки 3–5). Кустодій в кінці середнього рядка позначає *фа-дієз* (приклад 2).

Приклад 2.

Кустодій зі знаком альтерації у поголосниках другої половини XVIII ст., фотокопії ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 6, 7)

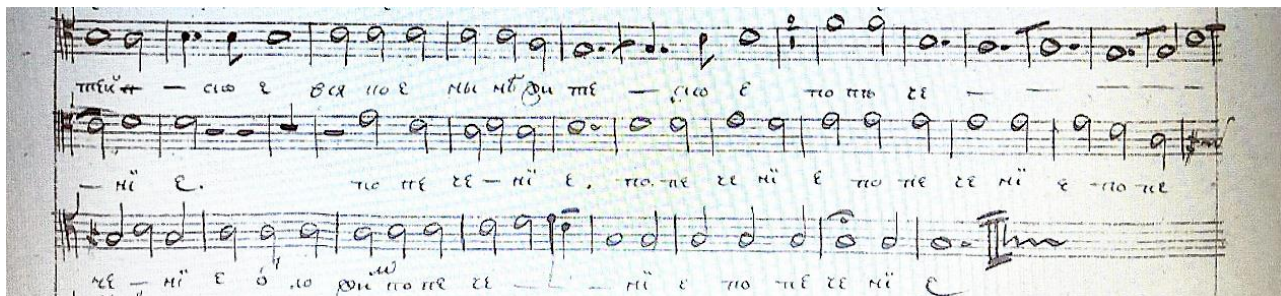


Фрагмент рукописного поголосника з партією другого тенора, ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1. спр. 6, арк. 35 зворот, рядки 4–6). Кустодій в кінці середнього рядка позначає *соль-дієз* (див. приклад 2а).

¹ Інші назви цього символу: *custos* (лат.), *direct* (англ.), *guida* (італ.), *guidon* (фр.), *Wächter* (нім.), *gwidon* або *kustos* (польськ.). Всі назви пов'язані зі значенням «охороняти», «стояти на варті».

Приклад 2а.

Кустодій зі знаком альтерації у поголосниках другої половини XVIII ст., фотокопії ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 6, 7)



Починаючи від № 14 рукопису, кустодій між тактами ставиться у випадках, якщо піснеспів виконується у швидкому темпі і частина слова переноситься в наступний такт, записаний на наступному нотному рядку (поголосник В2, арк 21, між рядками 5 та 6 поділено слово «аллилуй-я», на початку піснеспіву зазначено темп «скоро»; на тому ж аркуші між рядками 7 та 8 поділено слово «исповеду-ем», на початку піснеспіву зазначений темп *Allegro*; арк. 21 зворот, рядок 3, поділено слово «твое-я», на початку твору темп *Allegro*).

В № 19 кустодії практично зникають. У нашому № 25 в партії *другого басу* нема жодного, але це може пояснюватися тим, що відсутні випадки, коли б частина такту переносилася на інший рядок або сторінку, а поділ слова між тактами хоч і зустрічається, проте оскільки «Херувимська» співається в повільному темпі, виконавець встигає зорієнтуватися і без допомоги цього знаку. Проте можна припустити, що справа не лише в характері піснеспіву — йдеться про зміну самої традиції письма. Про це свідчить, наприклад, № 26, де також нема жодного знаку кустодія, хоча умови для того, щоб його виписати, наявні (наприклад на арк. 39, де такт розподілено між першим і другим рядками). Отже, йдеться про відмирання самої традиції використання цього знаку, про набуття нотним текстом більш сучасного вигляду. Виходячи з того, як часто і в яких випадках вжито кустодій, можна гіпотетично припустити, що нотний текст, починаючи від № 19, має більш пізнє походження, або копіст мав інакші уявлення про необхідність застосування цього знаку.

У партії *першого тенора* в № 25 наявні чотири кустодії: всі вони записані точно в тих місцях, де з'являється наступний звук, виставлені між тактами, а не всередині такту, що неважко пояснити: такти в цьому творі короткі і містять не більше трьох символів, отже копіст міг легко вмістити такт на рядку цілком, або перенести його на наступну лінійку. Важко сказати, чим продиктована необхідність виписати кустодії саме між рядками 5 та 6, а також 7 та 8 аркуша 33 (34), рядками 3 та 4, а також 5 та 6 на звороті цього ж аркуша. Іноді — це поділ слова між тактами («попеченіє», рядки 7 та 8), але іноді поділ слова відсутній, кустодій стоїть між різними тактами і різними словами. Якими правилами послуговувався копіст, коли ставив або не ставив цей знак, нам невідомо.

У партії *другого альту* в № 25 зустрічається лише один кустодій — між тактами, в місці переходу на іншу сторінку (єдиному в даному творі в даній партії). Знак написаний свідомо, на тій висоті, де з'являється перша нота наступної сторінки. В

наступному № 26 цього поголосника, схоже, написаному тією ж рукою, при переході на іншу сторінку кустодій відсутній.

У партії *другого сопрано* в № 25 кустодій жодного разу не зустрічається, хоча піснеспів розташовано на трьох аркушах даного поголосника, а отже, за логікою поголосника А2, в ньому двічі мав бути записаний кустодій. Почерк копіста, який спорядив цей рукопис, виглядає непевно: сопрановий ключ пишеться щоразу неточно, його вісь симетрії припадає або на першу лінійку, або на місце між першою та другою, або на другу лінійку. Двічі переписувач помилився, пропустивши такт або два в піснеспіві в тих місцях, де мали місце повторення звуків у суміжних тактах. Ці помилки виправлені чорним чорнилом, очевидно, пізніше: означені такти виділені крапками і позначками, схожими на ліги, над якими зазначено *bis*, підписано дві верстви словесного тексту — так, щоб ці такти можна було при співі повторити з різними словами, і піснеспів, таким чином, набув цілісності.

У партії *першого сопрано* в № 25 не зустрічається жодного кустодія. Почерк, яким написано цей поголосник, виглядає більш переконливо, ніж почерк у поголоснику *другого сопрано*. Це видно по розташуванню сопранового ключа — завжди на першій лінійці, відсутності помилок у нотному тексті. Партія *першого сопрано* має деталі, яких нема в інших партіях: наявна вказівка на темп на початку «Херувимської» — *Andante*, а також виписане слово «амінь», яке, очевидно, треба виконувати «читком» на звуках попереднього акорду.

Припускаємо, що комплект поголосників фіксує поступову зміну нотнописемної традиції, усунення з неї необов'язкових елементів, до яких належить знак кустодій. Видно також, що переписувачі мали різну ступінь свідомості нотного тексту: деякі з них, очевидно, добре розуміли зміст нотних знаків, інші переносили їх в рукопис механічно, не надаючи значення місцю їх розміщення, не розуміючи, що місце розташування також впливає на інформацію, яку несе той або інший знак.

Коментарі щодо тексту «Херувимської» (№ 25) та способів його фіксації у рукописах. Голоси «Херувимської» М. Березовського до мажор знаходяться в шести голосових книгах комплексу ЦДАМЛМ ф. 441, оп. 1, спр. 2–7: партія *сопрано* міститься в голосових книгах *Soprano primo* (арк. 38 та зворот, пагінація олівцем) та *Soprano secondo* (арк. 35 зворот, арк. 36, пагінація коричневим чорнилом): партія *альта* — в книзі *Alto secondo* (арк. 39 зворот, арк. 40, пагінація олівцем); партія *тенора* — в голосових книгах *Tenore primo* (арк. 34 та зворот, пагінація олівцем, або арк. 33 та зворот, пагінація коричневим чорнилом) та *Tenore secondo* (арк. 35 зворот та арк. 36, пагінацію вписано коричневим чорнилом та на арк. 36 продубльовано олівцем); партія *баса* — в голосовій книзі *Basso secondo* (арк. 37 зворот та арк. 38, пагінація олівцем). Партії *сопрано* записані в сопрановому ключі в обох книгах, партія *альта* — в альтовому, партії *тенора* — в терновому ключі в обох книгах, партія *баса* — в басовому ключі. Нотний текст та слова записані коричневим чорнилом, в поголоснику *Soprano secondo* наявні виправлення чорнилом більш темного, майже чорного кольору. Сторінки рукописів не мають слідів використання їх у повсякденній музичній практиці. Текст церковнослов'янський. У закритих складах остання приголосна іноді вписана зверху, менша за розміром (наприклад, остання літера в словах «отложи-м», «поди-ме-м», остання літера першого складу в слові «чи-н-ми»). Імовірно, це відтворює спосіб співу приголосної як *ліквесценції*. Подальші зауваження стосуються конкретних місць нотного тексту, порядкові номери коментарів відповідають цифрам в тексті прикладу 1 (див. приклад 1).

1. Темпове позначення *Andante* виписане лише в голосовій книзі *Soprano primo*.
2. Ліги, що позначають внутрішньоскладовий розспів (наприклад, тт. 1–2, у верхній парі голосів і т. д.), в рукописах відсутні.
3. У поголоснику *Soprano secondo* на першій долі т. 5 звук *ля*. Віддаємо перевагу варіанту *соль* з книги першого сопрано, що є аподжіатурою. Мелодична лінія сопрано в такому випадку більш виразна, а дисонуюча гармонія підкреслює зміст слова «тайнообразующе», варіант *ля* більш тривіальний.
4. Розташування акордів в тт. 9–10 з відстанню більше октави в середніх голосах суперечить нормам класичної гармонії, але, на нашу думку, не варто «виправляти» такі акорди, взаємно переставляючи середні голоси. Розташування, подане в поголосниках, враховує специфіку хору часів М. Березовського, де партії сопрано і альтів виконували хлопчики. Їх «флейтовий» тембр відіграє роль обертону в такому розташуванні акордів. Виконуючи твір сучасним хором, диригенту варто дбати про темброву якість альтів — легкість і дзвінкість, подібну до дитячих голосів. Крім того, важливим для композитора, очевидно, була мелодична виразність кожного голосу, терцієва втора у верхніх голосах. В разі перестановки тенора і альта, останній втрачає виразність і перетворюється на педаль *соль*.
5. Тт. 13–14 в голосовій книзі *Soprano secondo* копіст помилково записав двічі. Загалом книга другого сопрано містить чимало помилок.
6. У т. 16 поголосника *Soprano secondo* *до дієз*, а в т. 17 його відмінняє *до бекар*. Ми обрали варіант з поголосника *Soprano primo* (*до* в обох тактах), як більш стриманий, такий, що відповідає семантиці тексту.
7. У т. 22 в поголоснику *Soprano primo* помилково виписано *соль* на першій долі, ми обрали варіант *ля* з книги другого сопрано як такий, що узгоджується з гармонією доміанти *соль мажора*, а також з матеріалом тенора в тт. 23–24 (тт. 23–24, крім басу, є похідним поєднанням потрібного контрапункту, тт. 22–23 — основним поєднанням).
8. У т. 25 в партії баса помилково вписаний звук *до*.
9. Розбіжності у верхньому голосі на першій долі т. 27: в поголоснику *Soprano primo* *сі*, *Soprano secondo* — *ля*. В книзі другого сопрано т. 27 пропущений, корективи внесені пізніше більш темним чорнилом. Виходячи з міркувань мелодичної виразності голосів, надаємо перевагу варіанту першого сопрано.
10. Виголошення «амінь» в т. 64 зазначено лише в поголоснику *Soprano primo*. В партитурі занотовано традицію співати в подібних випадках попередній акорд у ритмі слова, читком.
11. У т. 68 в партії сопрано вважаємо за необхідне додати відсутній в поголосниках *фа-дієз*, який забезпечує модуляцію теми фуґи в тональність доміанти *соль мажор*. Такий варіант теми узгоджується з проведенням теми в басу, тт. 73–77.
12. У т. 76 розбіжності стосуються другої половинної ноти партії сопрано: в поголоснику *Soprano primo* *мі*, а в поголоснику *Soprano secondo* *ре*. Варіант *ре* більш доцільний з гармонічних міркувань: утворюється секстакорд доміанти тональності *соль мажор*.
13. У т. 80 в поголоснику *Soprano primo* додатково вписано *бекар* перед нотою *фа*.
14. У т. 81 розбіжності в партії сопрано: в поголоснику *Soprano primo* *фа*, а в поголоснику *Soprano secondo* *мі*. Варіант *мі* більш доцільний з гармонічних міркувань: утворюється тонічний тризвук *до мажора*.
15. У т. 93 в партії баса помилково вписаний *бемоль* перед нотою *мі*.

16. У т. 94 в поголоснику *Soprano primo* додатково вписано *бекар* перед нотою *re*.
17. Тт. 100–101 пропущені в поголоснику *Soprano secondo*, виправлення зроблене темним чорнилом у такий спосіб: тт. 98–99 з ідентичним нотним матеріалом виділені крапками і позначкою *bis*, склади слова «невидимо» вписані під відповідними складами попереднього слова «ангельськими». Імовірно, слова вносилися в рукопис окремо після завершення переписування нотного тексту.
18. У т. 120 в партії баса другу половинну ноту ми виправили з *do* на *mi*, щоб уникнути паралельних октав *do* — *re* в нижній парі голосів та невластивого класичному стилю тризвуку без терції.
19. В т. 133 розбіжності в підтекстовці передостаннього складу слова «аллилуйя» (так в рукописах): в усіх голосах, крім сопрано, склад «-луй-» вписано на першу долю такту. Ми вважаємо, що слід співати це слово еквіритмічно в усіх голосах. В партитурі додано відсутній в рукописі звук *соль* на четвертій долі в партії альта. Четверту долю цього такту вважаємо вписаною *ліквесценцією*: слід співати «-і-» в усіх голосах на цій долі.

Відповідно до літургійного чину, текст херувимської поділяється на дві частини, одна з яких співається до Великого входу (перенесення Святих Дарів з Жертовника на Престол), а інша — після. Подібно і музична композиція М. Березовського є двочастинним циклом, контрастні частини якого роз'єднані виголошенням «амінь». Перша частина є старовинною двочастинною сонатною формою, друга — подвійною фугою з одночасним експонуванням тем.

У композиції першої частини виділяються експозиція (тт. 1–28) та реприза з кодою (тт. 29–63). Цілісність композиції забезпечується тематизмом і тональним планом: теми експозиції зберігаються в репризі, але мають інакше тональне рішення — те, що в експозиції було в основній тональності, в репризі переміщується в домінантову, і навпаки. Попри наявність прозового тексту, структура старовинної сонатної форми відрізняється строгістю і симетрією. Кожна з трьох партій експозиції — головна, побічна, заключна — має чіткі визначені кадансами межі (тт. 10, 21, 28). Подібно ж і в репризі: каданси організовують форму, завершують головну партію (тт. 35–36), побічну (серединний каданс в тт. 45–46), заключну (тт. 52–53). Кода (тт. 54–63) вибудовується як низка кадансів, причому деякі з них вносять мінорний ладовий колорит (*ля мінор*, *ре мінор*). Головна і побічна теми контрастують тонально (*до мажор* — *соль мажор*), фактурно (перевага гармонічного складу в головній партії, поліфонічного — в побічній). Головна партія експозиції написана у формі однотонального гармонічно розімкненого періоду з двох речень (тт. 1–10); побічна партія (тт. 11–21) одразу починається в строї домінанти, побудована на секвенційному розвитку однієї інтонації; заключна партія (тт. 22–28) є гармонічним доповненням побічної. Ці теми в тому ж порядку з'являються в репризі (ГП — тт. 29–36; ПП — тт. 37–46; ЗП — тт. 47–54). При цьому головна партія в репризі структурно ущільнена — тепер це симетричний восьмитактовий період повторної будови; побічна партія ритмічно змінена, а також викладена в характерному для сонатної форми тональному узгодженні: тональності домінанти в експозиції відповідає основна тональність в репризі. Заключна партія репризи є точною транспозицією відповідного матеріалу експозиції. Строга і чітка старовинна сонатна форма в першій частині «Херувимської» демонструє баланс між виразністю в передачі змісту слова і красою композиційного алгоритму.

Стилю «Херувимської» властиве вишукане співвідношення гармонії і поліфонії: прийоми імітаційної поліфонії розчиняються у класичних гармонічних послідовностях,

а гармонія організує логіку руху мелодичних ліній. Зауважимо, наприклад, нескінченний канон 1 розряду в крайніх голосах фактури (тт. 7–9), а також основне та похідне поєднання потрійного вертикально-рухомого контрапункту (на тексті «припівующе», тт. 22–25; на тексті «попеченіє», тт. 46–50 з повтором у кодї, тт. 53–57). Обидва поліфонічні прийоми вкладаються в цупку гармонічну рамку — автентичний зворот D — T. Канонічна секвенція 1 розряду в крайніх голосах побічної партії (тт. 11–18 в експозиції та тт. 37–44 в репризі) також спирається на міцний гармонічний фундамент — золоту секвенцію (I — IV, VII — III, VI — II, V — I).

Друга частина «Херувимської» — складна fuga, побудована на засадах комбінаторики та економії музичного матеріалу. В строгому смислі йдеться про подвійну fugу з сумісною експозицією тем, однак поряд з двома основними темами (сопрано, тт. 65–69 та альт тт. 66–69) та утриманим протискладенням (альт, тт. 70–73) в комбінаторних процесах задіяний також додатковий тематичний матеріал (бас, тт. 66–70), що міг би претендувати на роль третьої теми, якби проводився в усіх голосах експозиції (бракує проведення в альті). Крім того, зазначений матеріал не індивідуалізований, тому вважаємо його додатковим голосом з функцією протискладення. Отже, тематичний комплекс fugи утворюється з чотирьох компонентів: двох тем (А, Б), додаткового матеріалу з функцією протискладення (В), утриманого протискладення (Г). Мелодичний контур основної теми (сопрано, тт. 65–69) — висхідна секвенція на мотиві терції з дискантовою клаузулою в кінці — є риторичною фігурою, що майже буквально відтворює зміст фрази «яко да Царя всіх подимем». Друга тема fugи, попри схоже ритмічне оформлення — рух половинними тривалостями, — м'яко контрастує першій завдяки наявній на початку синкопі. Контрапункт обох тем містить виразний дисонанс на початку і строгий каданс в кінці, утворений дискантовою клаузулою першої теми і теноровою клаузулою другої. Обидві теми fugи модулюючи (до мажор — соль мажор), у відповідності до регламенту fugи, мають тональні відповіді із дзеркальним тональним планом (соль мажор — до мажор).

Експозиція fugи відзначається високою тематичною концентрацією: крім заключної інтермедії (тт. 82–86), вона складається виключно з зазначених чотирьох компонентів (таблиця 1).

Таблиця 1.

М. Березовський. «Херувимська» до мажор.
Тематична структура експозиції (прочерк позначає паузи)

Голоси/такти	Тт. 65–68	Тт. 69–72	Тт. 73–76	Тт. 77–81
Сопрано	А	Б	В	Г
Альт	Б	Г	–	А
Тенор	–	А	Б	В
Бас	В	–	А	Б

В цілому композиція fugи є тричастинною: 1) експозиція (до т. 86), 2) середній розділ (до т. 109), який вносить новий ладовий колорит і складається з проведення тематичного комплексу fugи в паралельному мінорі та інтермедії; 3) реприза, яку утворюють два проведення тематичного комплексу fugи (причому перша тема проводиться стретно) та заключна інтермедія. Відзначаємо подібність у побудові великих композиційних блоків: як експозиція, так і два інші розділи починаються проведенням тем, а завершуються інтермедіями, які не «перетікають» в наступні структу-

ри, а відокремлюються від них чіткими гармонічними кадансами. Фуга демонструє таке співвідношення гармонічного і поліфонічного начал, в якому засаднича якість поліфонії — текучість, безперервність — нівелюється: композиція будується з окремих гармонічно завершених структурних блоків, як це властиво фугам доби класицизму.

«Херувимська» М. Березовського за композиційним вирішенням нагадує дво-частинний цикл прелюдії і фуґи, поширений в інструментальній музиці. Конструктивна довершеність композиції узгоджується з уважним прочитанням словесного тексту: слово обумовлює музичні події на рівні цілісного змісту, а також на рівні змісту окремих слів чи фраз тексту. В основі музичного контрасту між двома великими частинами «Херувимської» — закладений в словесному тексті контраст між споглядальністю («Іже херувими») і дієвістю («Яко да Царя всіх подимем»), між деталізацією образу та закликком до активного чину. Окремі слова та фрази відтворюються в музичній тканині за допомогою риторичних фігур: слово «тайнообразующе» передане прихованою у нижніх голосах фактури інверсією мотиву на звуках акорду субдомінанти; символіка числа три об'єднує фразу «і Животворящей Тройці» та потрібне проведення мотиву нескінченного канону *фа — мі — сі — до* в крайніх голосах; найбільш розлого розспівується у творі слово «припівующе» (тт. 13–21); висхідний мотив теми фуґи відповідає змісту тексту «Яко да Царя всіх подимем».

Висновки. «Херувимська» до мажор М. Березовського — твір, в якому вишуканість композиції, динамічна рівновага гармонії і поліфонії, тонке відтворення словесного тексту приховуються за прозорістю і удаваною простотою фактури. Економне використання засобів виразності, стриманість, відсутність зовнішніх ефектів при конструктивній довершеності свідчать про те, що перед нами зразок зрілого композиторського стилю. Поєднання принципів сонати і фуґи в композиції, посилення ролі гармонічного начала у фузі — риси, що вказують на стиль класицизму. Сподіваємося, публікація партитури «Херувимської» М. Березовського створить умови для включення цього шедевр української хорової музики XVIII століття в концертну практику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

Архівні та нотні матеріали

1. [Березовський М. С. «Благообразний Йосиф» Вокальні партії духовного концерту]. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2. Т. I. 47 арк. Спр. 3. Т. II. 46 арк. Спр. 4. Т. III. 46 арк. Спр. 5. Т. IV. 47 арк. Спр. 6. Т. V. 40 арк. Спр. 7. Т. VI. 47 арк.
2. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вст. ст. М. Юрченко. Київ: Муз. Україна, 1989. 112 с.
3. Березовський М. Хорові духовні твори. *Антологія української духовної музики* /упоряд. та спецредакція М. Юрченка. Київ : Український фонд духовної музики; Благодійний фонд «Паростки», 1998. 109 с.
4. Березовський М. Віднайдені хорові твори. Частина А : Концерти чотириголосні / концепція, упоряд. та спецредакція М. Юрченка. Київ : Комора, 2018. (*Антологія української музики*. Серія А : Твори українських композиторів. Вип. 5). 160 с.
5. Лебедева-Емелина А. В. Музыка литургии эпохи классицизма. Нотные публикации и исследования. Москва, 2022. С. 40–76.

Монографії та статті

6. Бентя Ю. Ігор Блажков: «Нова музика — це продовження дороги, уторованої класикою». *День*. 2011. 30 вересня, №175. URL: www.day.kyiv.ua/article/kultura/igor-blazhkov-pova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klassykoou (дата звернення: 12.08.2024).
7. Зінькевич О. Київська доля нотної колекції Berliner Sing-Akademie: правда і вимисел. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 4 (13). С. 25–129.
8. Івченко Л. Справа № 907 : (про знайдені твори М. Березовського у фонді бібліотеки Співацької капели в Берліні, що зберігалася у ЦДАМЛМ України). *Музика*. 2001. Ч. 1, № 4–5. С. 28–30, ч. 2, № 6. С. 25–26.
9. Карабиць І. До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75.
10. Лебедева-Емелина А. В., Малинина Г. М. Загадки рукописи из Berliner Sing-Akademie (к вопросу о духовном творчестве М. С. Березовского). *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2016. Вып. 3 (23). С. 100–125.
11. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII — XVIII століть за матеріалами рукописних колекцій. *Донецьк*, 2012. 299 с.
12. Grimsted P. Bach scores in Kyiv: The long-lost music of the Berlin Sing-Akademie surfaces in Ukraine. *Spoils of War*. 2000. № 7. P. 22–35.
13. Boxer S. International sleuthing adds insight about Bach. *The New York Times*. 1999. August, 16. Section E, P. 1. URL: <https://www.nytimes.com/1999/08/16/arts/international-sleuthing-adds-insight-about-bach.html> (дата звернення: 12.08.2024).

REFERENCES**Archival materials and notes**

1. Berezovskyi, M. S. (before 1775). «Blahoobraznyi Yosyf» Vokalni partii dukhovnoho kontsertu. [“Handsome Joseph” Vocal parts of the sacred concert] *TsDAMLM (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy) [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]*. Manuscripts. Fund 441, description 1, records 2–7. Record 2, Vol. I, 47 sheets, record 3 vol. II, 46 sheets, record 4, vol. III, 46 sheets, record 5, vol. IV, 47 sheets, record 6, vol. V, 40 sheets, record 7, vol. VI, 47 sheets [in Church Slavonic].
2. Berezovskii M. (1989). *Khorovye proizvedeniya [Choir works]*. Compilation, edition by M. Yurchenko. Kyiv: Muzychna Ukraina, 112 p. [in Russian].
3. Berezovskyi M. (1998). *Khorovi dukhovni tvory. Antolohiia ukrainskoi dukhovnoi muzyky [Choir sacred works. Anthology of Ukrainian sacred music]*. Compilation, edition by M. Yurchenko. Kyiv: Ukrainskyi fond dukhovnoi muzyky: Blahodiinyi fond «Parostky», 109 p. [in Ukrainian].
4. Berezovskyi M. (2018). *Vidnaideni khorovi tvory. Chastyna A : Kontserty chotyryholosni [Newly discovered works. Part A. Choral concerts for four voices]*. Compilation, special edition by M. Yurchenko. Kyiv: Komora Publishing House, Ukrainian Fund of Sacred Music, 160 p. [in Ukrainian]
5. Lebedeva-Emelina A. V. (2022). *Muzyka liturgii epokhi klassitsizma. Notnye publikatsii i issledovaniya [Music of the liturgy of the era of classicism. Recent publications and research]*. Moscow: Izdatel'skii dom YaSK, 402 p. [in Russian].

Books and articles

6. Bentia, Y. (2011). Ihor Blazhkov: «Nova muzyka — tse prodovzhennia dorohy, utorovanoi klasykoiu» [New music is a continuation of the way paved by the classics]. *Day [Den]*. 30

September, No. 110–111. Available at: www.day.kyiv.ua/article/kultura/ihor-blazhkov-nova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klyasykoyu (accessed: 12.08.2024) [in Ukrainian].

7. Zinkevych, O. (2011). Kyivska dolia notnoi kolektsii Berliner Sing-Akademie: pravda i vymysel [The Kyiv fate of the Berliner Sing-Akademie sheet-music collection: truth and fiction]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 4 (13). Kyiv, pp. 125–129 [in Ukrainian].

8. Ivchenko, L. (2001). Sprava № 907 : (pro znaideni tvory M. Berezovskoho u fondi biblioteky Spivatskoi kapely v Berlini, shcho zberihalasia u TsDAMLM Ukrainy) [Record № 907 : (about the works of M. Berezovsky found in the collection of Berlin's Singing Academy, which was stored in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine)]. In: *Muzyka [Music]*. Part 1, 2001, № 4–5. pp. 28–30, part 2, 2001, № 6. pp. 25–26 [in Ukrainian].

9. Karabyts, I. (2002). Do pytannia vyvchennia notnoi kolektsii z fondiv Tsentralnoho derzhavnogo arkhivu-muzeiu literatury i mystetstv Ukrainy [Regarding the study of the music collection from the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Musicology of Kyiv]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue. 8, pp. 71–75 [in Ukrainian].

10. Lebedeva-Emelina, A. V., Malinina G. M. (2016). Zagadki rukopisi iz Berliner Sing-Akademie (k voprosu o dukhovnom tvorchestve M. S. Berezovskogo). [Mysteries of the manuscript from the Berliner Sing-Akademie (on the question of the spiritual creativity of M. S. Berezovsky)]. In: *Vestnik PSTGU [Herald of the Saint Tikhon's Orthodox University]*. Part V. *Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [The problems of the history and yheory of Christian art]*. Issue. 3 (23). pp. 100–125 [In Russian].

11. Shumilina, O. (2012). *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII — XVIII stolit za materialamy rukopysnykh kolektsii [Style dynamics of Ukrainian sacred music of the 17th — 18th centuries based on materials from manuscript collections]*. Donetsk. 299 p. [in Ukrainian].

12. Grimsted, P. (2000). Bach scores in Kyiv: The long-lost music of the Berlin Sing-Akademie surfaces in Ukraine. In: *Spoils of War*. Magdeburg. Issue 7, pp. 22–35 [In English].

13. Boxer, S. (1999). International sleuthing adds insight about Bach. In: *The New York Times*. 1999. August, 16. Section E, p. 1. Available at: <https://www.nytimes.com/1999/08/16/arts/international-sleuthing-adds-insight-about-bach.html> (accessed: 12.08.2024) [in English].

SVITLANA GOMENIUK

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

svetlana.gomenuk@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318635

UNKNOWN “CHERUBIC SONG” BY MAXYM BEREZOVSKY FROM THE COLLECTION OF TSDAMLM: TEXT AND CONTEXTS

Relevance of the study. Among the works of Maksym Berezovsky, contained in the set of manuscripts from the collection of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (TsDAMLM, found 441, description 1, cases 2 — 7), there is a four-part composition — "Cherubic Song" in *C major*, that wasn't published and researched previously. Based on the voice

part-books, the score of this work was drawn up, and its textological and musicological analysis was carried out. The publication of the full text of the score of "Cherubic Song", along with the editorial comments and observations on the style of the piece significantly complements our knowledge about Maksym Berezovsky's creativity. Besides it makes possible to include the piece in performing practice.

The main objective of the article is to summarise the experience of working with the handwritten voice books of 18 century and to reveal the stylistic features of M. Berezovsky's "Cherubic Song", especially, the composition, work with words, interaction between harmony and polyphony.

Each of the two research stages used its own **methods**. At the stage of working with manuscripts and compiling the score, comparative, empirical, analytical, and synthetic methods were used. Inaccuracies and errors in the musical text were corrected when compiling the score based on a comparison of the first and second parts (soprano, tenor), and in the case of their absence (bass, alto) — taking into account harmonic, polyphonic and other factors. At the stage of working with the completed score, the method of holistic analysis of the musical work was used.

Results and conclusions of the study. "Cherubic Song" by M. Berezovsky is a two-part cycle similar to a prelude and a fugue. The compositional division is due to the structure of the verbal text and the peculiarities of the liturgical order: the first part is sung before the Great Entrance, the second — after. The contrast of parts in M. Berezovsky's composition is ensured by a system of musical means (texture, voice melody, meter). The first part of the piece is an old sonata form, characterised by tonal (tonic — dominant), thematic, structural and textural contrast of parts within the exposition, tonal coordination of themes between exposition and reprise. The second movement is a double fugue with a coherent exposition of themes. The fugue demonstrates such a coordination between harmony and polyphony, where the basic quality of polyphony — fluidity, continuity — is neglected: the composition is built from separate harmonically completed structural blocks, as is characteristic of fugues reaching classicism, in particular, fugues from the other works of M. Berezovsky. The polyphonic and harmonic balance, reliance on the compositional algorithms of fugue and sonata, expressive transmission of the verbal text are factors that give reason to consider "Cherubic Song" as an example of the late style of Maksym Berezovsky.

Key words: creativity of M. Berezovsky, handwritten partbook, choral music of the 18th century, Cherubic Song, fugue, Berlin Singing Academy, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine /TsDAMLM.

УДК 784.3:783.21:78.071.1:781.6(436)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318639

ЧОРНИЙ О. С.

Чорний Олександр Станіславович — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0300-1146>

alexchornymusic@gmail.com

© Чорний О.С., 2024

МЕСА ЖОСКЕНА ДЕПРЕ В МУЗИЦІ ГЕОРГА ФРІДРІХА ГААСА: ДИНАМІКА МИНУЛОГО ЯК МОДЕЛЬ СЬОГОДЕННЯ

Розглянуто твір Георга Фрідріха Гааса *Tria ex Uno* як приклад динамічної системи, в якій взаємодіють композиторські практики музики Ренесансу та сучасності. Досліджені та класифіковані авторські методи часопросторової організації, а також естетичні та ідеологічні маркери Георга Фрідріха Гааса в роботі над історичним матеріалом — месою “*L’homme armé super voces musicales*” Жоскена Депре. Дослідження спирається на методи комплексного аналізу для визначення елементів взаємодії з оригінальним матеріалом та його композиторською переробкою, в ході якого висвітлено звукозображальні ресурси, техніки композиції, сутність спектральної та мікротоновної системи Гааса на практиці. Розглянуто декілька типів мікротоновних систем, які використовує Гаас, зокрема особливості звуковисотної організації *Just Intonation*, а також авторські прийоми роботи над простором та психологічним сприйняттям виконавців та слухачів. Серед них: «метод сповільненої зйомки», який деталізує динамічні та звуковисотні взаємодії; «метод биття», який реалізовує мікродинаміку звуку, та метод багатопараметрового «розщеплення» матеріалу, за яким Гаас працює з формою, а також досягає рухливості динаміки та звуковисотності. Наведено власні міркування композитора про процес створення та порівняння його поглядів з дослідженнями інших науковців. Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на виявленні інших запозичень в сучасній музиці та вивченні їх властивостей та процесів інтертекстуальних взаємодій, а також аналізу композиторських методів і стратегій, які використовують сучасні композитори.

Ключові слова: камерна музика Георга Фрідріха Гааса, музика Ренесансу, меса Жоскена Депре, розщеплення, контрафактура, спектралізація, мікротоновість, новітні композиторські техніки.

Вступ. Австрійський композитор Георг Фрідріх Гаас (Georg Friedrich Haas) є однією з найпомітніших та впливових фігур у сучасній класичній музиці. Прем'єри його творів захоплюють масштабом та технічною складністю. Яскравим прикладом є останній проєкт «11000 струн» для великого ансамблю та 50-ти фортепіано, налаштованих з кроком в 1/50 півтона та розташованих навкруги публіки (див. фото 1). Прем'єра проєкту, замовленого фундацією Малера–Бузони, пройшла у 2023 році в Больцано, на конкурсі піаністів ім. Феруччо Бузони.

Настільки масштабна інсталяція — це не просто музичний твір, а радше виклик для кураторів, який вимагав участі великої кількості людей: виробника форте-

піано¹, який забезпечував логістику інструментів; залучення студентів Больцанської консерваторії (для прем'єрного виконання було запрошено 50 студентів-піаністів); великого ансамблю та команди, що повинна була знайти та організувати відповідний простір зі специфічними акустичними властивостями, здатний вмістити і музикантів, і слухачів. Наступні виконання в інших країнах мали схожий підхід: віденську прем'єру виконували студенти Віденської академії музики та культовий ансамбль Klangforum Wien. Такі проекти, що враховують контекст та концептуалізують його через різні композиторські параметри, характерні для творчості Гааса.

Фото 1.

Прем'єра проекту Г. Ф. Гааса²



Логічно, що насичення музики контекстами неминуче потребуватиме від композитора пропрацьованості їхньої динаміки, а від слухача — відповідного заглиблення в процес сприйняття такого твору. Для кращого висвітлення взаємодії тріади «композитор — твір — слухач» пропонується уявити таку взаємодію як динамічну систему. Динамічна система — це універсальний концепт, який існує в точних науках, а також в психології та філософії. Вона виявляє взаємодію різних явищ та вивчає зміни їх індивідуальних властивостей у часі. Ключовим підходом теорії динамічних систем — науки, що вивчає динамічні системи, — є принцип об'єднання різнорівневих взаємодій в одну цілісність, а відтак — фокусування на змінах на макрорівні цілої системи. Завдяки всеосяжності цієї моделі, вона знайшла своє використання і серед мистецьких досліджень. Сідні Фелс зазначає, що відношення композитора та слухача до авторського твору є симетричним, оскільки в обох «більше точок перетину між собою, ніж у тих, які є біологічно чи соціально вмотивованими» [Fels, 2002, р. 5]. Йдеться про особливе ставлення до авторського твору як самого композитора, так і слухача. Обидва перебувають у динамічній системі, яка може містити такі комплексні об'єкти, як композитор, виконавець, слухач, простір, індивідуальні біологічні процеси та ін. Філософія Інгар Брінк враховує фактор доступності музикування для будь-якої людини, яка не повинна мати серйозної підготовки для створення та сприймання музики. Разом з тим, вона наводить ремарку, що «досвідчений митець покладається більше на локальний контекст та когнітивні процеси, які функціонують незалежно від свідомого сприйняття» [Brinck, 2009, р. 202]. Важливість розуміння локального контексту передбачає, що митець у своєму вираженні зчитує ті маркери простору, звертання до яких у певний момент буде найбільш доречним та ефектив-

¹ Партнером проекту став китайський виробник фортепіано Hailun Pianos, який надав для виконання твору 50 піаніно.

² Фото — Milan Mošna, Anna Cerrato (Bolzano), Ricordi.

ним для досягнень творчої мети. Власне поняття простору, в якому відбуваються динамічні процеси між композитором, виконавцем та слухачем, не обмежується простором фізичним, себто місцем, в якому твір може бути виконаний. Йдеться про простір (кон)текстуальний, який може бути сформований тисячами років та акумулювати колективну пам'ять, до якої звертається композитор. Карл Кюгле зазначає, що «будівельні блоки та конструкції “минулого” існують у будь-якому конкретному часі та місці, отже, культурно детерміновані та історично обумовлені» [Küggle, 2022, p. 17]. Аналогічно, якщо колективна пам'ять визначає контекстуальний простір, то й робота з контекстом формує колективну пам'ять.

Аналіз останніх досліджень. Важливим для цього дослідження було звернення до джерел, які через різні підходи висвітлюють феномени динамічних систем. Одним з підходів є психологічний, за якого динамічні системи розглядаються як результат когнітивної діяльності [Kelso, 1984, 1995]. Інший підхід полягає у висвітленні ролі динамічних систем в аспекті культурної пам'яті, контекстуальному підході до створення та перцепції музичних творів [Brinck, 2009]. Також присутні дослідження, які звужують оптику аналізу динамічних процесів до власне техніки композиції, використання їх в лінійних та нелінійних композиційних структурах [Mudd, Holland, Mulholland, 2019]. Крім власне динамічних процесів та систем, варто згадати дослідження принципів роботи з музичним матеріалом минулого [Reimer, 2014], [Küggle, 2020]. Для перевірки цих концептів доречно звернутись до публікацій дослідників його творчості Роберта Гасегави та Міхаля Масуда [Hasegawa, 2014], [Massoud, 2012], а також до музикознавчих текстів самого композитора [Haas, 2022], [Haas, 2004].

Мета статті — виявити процеси поєднання практик створення старовинної та сучасної музики на прикладі «Tria ex Uno» для ансамблю (2001) Георга Фрідріха Гааса. **Наукова новизна** полягає у висвітленні методів роботи сучасного композитора з музичним матеріалом минулого.

Методологічне підґрунтя. Дослідження передбачає аналіз динамічних маркерів та їх розгортання в часопросторі твору Гааса з використанням методів зіставлення (для порівняння музики Гааса та Жоскена Дебре та виявлення елементів, які були перероблені в сучасному творі), узагальнення (для моделювання динамічних процесів, що відбуваються в цілісній системі взаємодії «композитор — виконавець — слухач»), інтент-аналізу, а також історико-біографічного та джерелознавчого методів (для роботи з історичними контекстами, які були переосмислені в музиці Гааса).

Результати дослідження. Австрійський композитор Георг Фрідріх Гаас (нар. 1958) здобув репутацію одного з провідних сучасних композиторів, твори якого активно виконуються на всіх континентах. Професор композиції Колумбійського університету та постійний учасник престижних фестивалів, таких як Donaueschingen Musiktage та Венеціанське бієнале, він відомий використанням нетемперованих строїв, а також поєднанням у своїй творчості як акустичної, так і візуальної складової (світла, кольору, проєкції, тощо). Гаас — універсальний композитор, у доробку якого є твори для будь-якого складу музикантів, в тому числі десять опер, замовлених Лондонською королівською оперою, берлінською Deutsche Oper, паризькою Opera Garnier та іншими провідними оперними театрами. Одною з ключових властивостей музики Гааса, крім використання мікротоновості, є присутність у кожному творі наративу, на основі якого композитор вдається до певного політичного або етичного висловлювання. Такими творами є «In vain» (2000), названий Саймоном Реттлом

«найважливішим твором 21 століття»¹, присвячений перемозі в Австрії вкрай правої неонацистської партії, або «I can't breathe» для труби соло (2014), присвячений руху Black Lives Matter². Іншим важливим аспектом творчості Гааса є звернення композитора до музики минулого задля її реактуалізації в сучасному контексті. Як зазначала Ніна Герасимова-Персидська, «Гаас належить до тих композиторів, твори яких виводять на рівень нероздільного об'єднання минулого та майбутнього» [Герасимова-Персидська, 2017, с. 59]. Георг Фрідріх Гаас часто звертається до музики минулого — в доробку композитора є опера «Bluthaus» зі вступом на основі музики Клаудіо Монтеверді, переробки («recycling»³) Фелікса Мендельсона⁴, Франца Шуберта⁵, Вольфганга Амадея Моцарта⁶, Джачінто Шельсі⁷ та інших композиторів. Для кожного з цих творів характерний композиторський підхід, спрямований на роботу з матеріалом минулого, його переосмислення, знаходження паралелей з сьогоденням, на фокусі насичення існуючого матеріалу власними композиторськими прийомами та техніками.

Динамічність мислення Георга Фрідріха Гааса можна розглядати на декількох етапах дослідження його творчості. Перший — це етап створення, який оприявнює композиційні методи та стратегії, досліджує ідеологічні принципи, якими користується автор. Другий — етап реалізації, який висвітлює механізм взаємодії виконавця та музичного матеріалу, що еволюціонує з часом. Третій — це когнітивний аспект, сприйняття аудиторією готового музичного матеріалу. В цій статті розглянемо «Тріо Ex Una» (2001) для ансамблю Георга Фрідріха Гааса, в якому динаміка простежується і в концептуальному баченні, і у виборі автором стратегій його композиторської реалізації. Твір Георга Фрідріха Гааса для секстету — альтової флейти, баскларнета, фортепіано, вібрафона, скрипки і віолончелі — заснований на другому розділі Agnus Dei меси «L'homme armé super voces musicales» фламандського композитора Жоске-на Дебре (1450–1521), однієї з найпопулярніших мес, яка була видана у 1502 році за життя автора⁸.

Частина меси Agnus Dei II являє собою триголосний пропорційний канон, в основі якого лежить «*кантус фірмус*», — відома французька мелодія⁹. Пропорційний канон є одним з найскладніших типів канонів, суть якого — в проведенні імітацій

¹ Про це Саймон Реттл сказав в інтерв'ю Berliner Philharmoniker: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/3849-2>

² Міжнародний антирасистський рух, популярність якого зросла після вбивства білим поліцейським чорношкірого Джорджа Флойда у 2020 році. I can't breathe — його останні слова перед смертю.

³ Термін вторинної переробки, «апсайклінгу» в цьому контексті вжито у розумінні повторного використання вже наявної музики, яке надає їй нових сенсів.

⁴ Haas G. F. Traum in des Sommers Nacht (2008), написана на 200-річчя Ф. Мендельсона. URL: <https://youtu.be/kbgGNzxZp9o?si=2KiCbjhOrWPdQkV8>

⁵ Haas G. F. Torso (1999), на матеріалі сонати до мажор Ф. Шуберта. URL: <https://youtu.be/ExGyCzVmFJA?si=egeEP1to5XvolEDY>

⁶ Haas G. F. «...e finisci già?» (2012), де Гаас використав матеріал валторнового концерту *ре мажор* KV412 В. Моцарта. URL: <https://www.universaledition.com/en/Haas-...-e-finisci-gia/P0063018>

⁷ Haas G. F. Introduction und Transsonation (2012), написана в рамках проекту дослідження записів Дж. Шельсі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BJPX5kiJE2I>

⁸ Macey Patrick. Josquin des Prez. *Grove Music Online*. Oxford Music Online (Oxford University Press) <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.libraries.rutgers.edu/subscriber/article/grove/music/14497pg12>

⁹ Існує декілька версій походження «L'homme armé» («Чоловіка в обладунках»). В одній з них поява цієї світської пісні для вуличного глашатая та труби датується орієнтовно XV століттям.

головної теми в різних темпах, завдяки чому плин часу розщеплюється на кілька частин. В *Agnus Dei II* Дебре час ділиться на три частини з пропорцією 1:2:3, тобто одна доля ділиться одночасно на дві та три частини. Така диспозиція голосів ставить перед автором складну задачу не допустити дисонантності на початках *tactus*¹. Голоси розташовані в порядку 3:1:2, зверху вниз (відповідно *Superius, Altus i Bassus*), та мають інтервальне співвідношення ч. 5 + ч. 4 (приклад 1).

Приклад 1.

Жоскен Дебре. *Agnus Dei II* з меси «*L'homme armé super voces musicales*», початковий мелодійний рух *dux*² [+3], тт. 36–40

Джессі Роден у своїй книзі 2012 року, присвяченій творчості Дебре, приходить до висновку, що «найскладнішою частиною канону є його початок, в якому голоси починають віддалятися один від одного» [Rodin, 2012, р. 250]. Він також зазначає, що параметри початку *Agnus Dei II* ідеально відповідають композиторському задуму Дебре: повторювальні семібревіси забезпечують *Altus* протяжність на перших трьох *tactus*, а мелодійний хід на терцію [+3] убезпечує канон від дисонантності. Найбільш цікавою властивістю цієї частини меси є запозичення мелодії у шансона Окегема «*Ma bouché rit*».

*Уста мої сміються, а думки плачуть,
Око моє дивиться весело, а серце проклинає цю мить,
Коли воно знайшло вигоду, але розтрачує здоров'я,
І насолоду, за якою йде слідом смерть,
Не маючи ради, щоб мені допомогти чи втішитись*³.

Лишається таємницею, навіщо Дебре використав цю тему: чи як жарт, чи для майбутніх науковців, які візьмуться досліджувати його месу? Можна припустити, що така суміш складної технології пропорційного канону та наявності інтертекстуальних зв'язків і зацікавили Гааса, який звернувся до існуючої традиції для її реактуалі-

¹ *Tactus* – це історичний попередник такту, комплексне поняття поділу плин часу, яке у XV–XVI століттях відповідало співрозмірності руху руки диригента вниз (*thesis*) та уверх (*arsis*) [Rhaue, 1520].

² *Dux* (з лат. вождь) – головне проведення, *comes* – відповідь, відомі в радянському музикознавстві як пропоста і респоста.

³ Манускрипт цього шансону Окегему вперше з'явився в *Dijon Chansonnier* (1475). Україномовний переклад оригінального тексту зроблено автором статті Чорним О. С.

зації в сучасному контексті: відтворення контексту минулого та конструювання динаміки відношення минулого до сьогодення. Зауважимо, що використання канонів, особливо пропорційних, хоч і не є поширеною практикою в XX—XXI столітті, але зустрічається і до Гааса: варто згадати другу Кантату ор. 31 Антона Веберна з пропорційним канонем та вираженим у ньому ефектом ритмічної десинхронізації двох *dux* та їх *comes*, а також творчість нідерландських композиторів Тона де Леу¹ та Луї Андриєна², які працюють з власною фламандською музичною спадщиною, переосмислюючи її у своїх хорових творах. Однак саме у Гааса традиції сакральної музики ренесансу набувають дійсно небувалого звучання, створюючи значну дистанцію між *тепер* і *тоді*. Як композитор Гаас реалізує це через переосмислення *контексту* (ідеологічне підґрунтя, культурне значення) і *тексту* (інакше, часопростору) оригінального твору.

КОНТЕКСТ

Як вже зазначалось, Георг Фрідріх Гаас часто звертається до творів минулого. З позицій композиторського підходу Гааса і прагнення до запозичення, меса Депре є прикладом «чужорідного матеріалу» (*Fremdmaterial*) [Schröder, 2022, р. 67]. Гезін Шрöder зазначає, що в деяких випадках Гаас «рішуче відокремлює чужий матеріал, вибираючи лише ті елементи, які знаходить підсвідомо, а в інших — максимально зближається з ним, працюючи з незмінними фрагментами оригінальних творів» [Schröder, 2022, р. 68]. В «*Tria ex Uno*» Гаас перероблює частину меси Депре динамічно, маніфестуючи себе як автора поступово. Динамічність появи авторства проявляється в трьох частинах: в першій з яких автор взагалі не вказаний, у другій Гаас вказаний як автор інструментовки³, а в третій частині — вже як композитор. Можна стверджувати, що таким чином Гаас розмиває початкову точку, де починається його власне авторство, яке він реактуалізує в сучасному контексті через явище *контрафактури*. Контрафактура (лат. *contrafactum*, що походить від лат. *contrafacere*: «імітувати») — це термін, що використовується для дослідження запозичень у старовинній музиці, які можуть супроводжуватись зміною тексту або функції існуючого твору, в залежності від контексту, потреб або завдання, яке вирішує той чи інший контрафакт. Досліджуючи контрафактуру, Катаржина Спурж'яш зазначає, що історично склалось так, що «повторне використання музики в багатьох випадках виявилось кращим варіантом створення твору, ніж написання його заново, незалежно від того, з яких причин — минулих, теперішніх чи майбутніх — він був написаний» [Spurgjasz, 2022, р. 91]. Ця думка цікавим чином переплітається з тим фактом, що Гаас майже ніколи не робить нових редакцій власних творів⁴. Нижче додана таблиця, яка категоризує контрафакти по специфічному часу-контексту за ідеями Спурж'яш (див. таблицю 1).

¹ Ton de Leeuw (1926–1996) — нідерландський композитор, що часто звертався до переробки творів фламандських авторів, наприклад, Йоганнеса Окегема. У творі «*Transparence*» (1986, частина «*O Toi*») присутній пропорційний канон. URL: <https://youtu.be/T2qbSkMH37U?si=VHdEmFz4Xa30kvYV>

² Louis Andriessen (1939–2021) — нідерландський композитор, відомий роботою з багатьма стилями музики минулого. В творі «*De stijl*» (2001) композитор використовує пропорційний канон. URL: <https://youtu.be/9qJtKiZLUhE?si=T8CmXtO9Z8jXlv9W>

³ На початку частини автор музики зазначає: «*Tria ex uno II*» на музику Жоскена Депре, *інструментовка* Георга Фрідріха Гааса (курсив автора статті — *О. Ч.*).

⁴ Музикознавиця Гезін Шрöder як приклад наводить інтерв'ю Гааса для *Wiener Zeitung*, в якому він зазначає, що робить лише адаптації творів для інших складів на замовлення [Haas, 2012].

Таблиця 1.

Час-контекст, з яким працює контрафакт	Минуле	Теперішнє	Майбутнє
Першоджерело	Оригінальна музика відома слухачам	Оригінальна музика відома слухачам	Оригінальна музика невідома слухачам
Функціональний стан	Функція музики не змінена	Функція музики змінена для задоволення потреб контексту	Початкова функція музики невідома або вигадана
Приклад	Запозичення як стала і підтримувана практика у трубадурів і труверів	L'homme arme — світська пісня, яка стала базою для численних релігійних творів	«Невідома мелодія», «Забута пісня», та інші приклади, первинний стан яких невідомий
Ключове слово	Легітимізація	Переробка / Upcycling	Мітологізація

Для Гааса важливий не стільки факт запозичення теми, скільки робота з динамікою феномену *контрафактурності*. Можна стверджувати, що в «Tria ex Uno» він працює з контрафактурою одночасно на рівні минулого (бо дистанція між цінністю оригінального твору та заново створеного Гаасом з'являється поступово), на рівні теперішнього (оскільки композитор досліджує зміну функції музики з секулярної на релігійну і навпаки¹), а також на рівні майбутнього, бо Гаас як інтерпретатор давньої музики пропускає її крізь власний композиторський стиль, який є *per se* настільки яскравим, що абсорбує у собі оригінальний твір, надаючи йому зовсім нової якості. При цьому «Tria ex Uno» є явищем так званого «*подвійного запозичення*»: Гаас запозичує музику, що вже була запозичена², тим самим граючись з дистанціями між *автором* і *його* твором. Отож, сама ідея, ще маніфестована Мішелем Фуко у 1969 році про «текст, що має цінність авторського встановлення, направлений до таємничої єдності автора та твору»³ [Foucault, 1977, p. 136], в цьому творі модифікується динамічністю *абстрактного автора*, який з'єднує в одну систему композиторські практики доби Ренесансу та сучасності. Дослідник запозичень Пітер Бакголдер додає, що після 1950 року «запозичення істотно посилили дистанцію між минулими та сучасними естетикою, ідіомами та процесами» [Burkholder, 2001, p. 49]. Зокрема, запозичення часто давало змогу «відновити тональність, не відмовляючись від новітніх композиційних методів» [Burkholder, 2001, p. 49]. Це твердження збігається з явищем *вивільнення*, яке стає наскрізним лейтмотивом життя і творчості Георга Фрідріха Гааса⁴.

¹ Тут йдеться про зміну функції секулярної пісні на релігійну в католицькій месі, а потім знову на секулярну в творі Георга Фрідріха Гааса.

² Цікавість цього факту зростає від розуміння того, що Депре запозичує не «Чоловіка в обладунках», а музику свого сучасника Окегема.

³ Foucault Michel. «Was ist ein Autor?» у збірці есеїв 1977 року «Language, counter-memory, practice», Cornell Press.

⁴ Гаас народився в родині нациста, який задіював нелегальну працю, переслідував та здавав СС євреїв. Композитор не підтримував подібних вчинків своїх родичів. Таким чином це привело до розірвання зв'язків Гааса з родиною з моменту його повноліття та роботою над власним почуттям

ТЕКСТ

Робота з текстом означає для Гааса насичення сталої практики новими композиційними методами, а саме спектралізацією початкового матеріалу та тембровим різноманіттям. Концептуалізуючи роботу з темпом до рівня сприйняття часу як комплексного часопростору, композитор вдається до підсилення характеристик часового плину оригінального твору, інтерполюючи їх на широкий спектр структурних взаємодій. Основним принципом композиторського методу тут є часопросторове **розщеплення**. Розщепленість часу на три лінії у Жоскена Дебре у Гааса реалізується багатопараметрово, стаючи розщепленням і часу, і звуку, і як результат їх динамічної взаємодії — самого часопростору. Сам автор зазначає, що надихається «текучими просторами, де різниця в насиченості ритму більш-менш сусідніх тонів створює глибину та інтенсивність» [Haas, 2003, p. 59].

Щоб дослідити, як в динаміці працює принцип *розщеплення*, слід звернутись до основ роботи композитора над спектром — власне розщепленим звуком *per se*. Спектр звуку — це його властивість, яка виходить з сукупності коливань на різних частотах та з різною інтенсивністю. Цікаво, що сам Георг Фрідріх Гаас не вважає себе спектралістом, звертаючи увагу на те, що робота зі спектром для нього є лише базовим інструментом композиційної роботи. В своїй статті «Мікротональність і спектральна музика з 1980 року» він зазначає, що термін «спектр» ґрунтується на подібності акустичних та оптичних параметрів, хоча самі акустичні та оптичні процеси водночас подібні і різні за результатом: «Змішання різних фарб дає білий як результат, і початкова фарба втрачається, в той час як при з'єднанні різних звуків початкові висоти залишаються впізнаваними, хоч і формують акорд, наділений певними властивостями як ціле» [Haas, 2003, p. 60].

Приклад 2.

Обертоновий (натуральний або нетемперований) ряд від фундаментального тону С, що складається з 16 частин



У спектральності як композиторському інструменті, Гаас вбачає майже безкінечне число варіантів взаємодії, трактуючи явище спектральності як багатопараметрову організацію часопростору. Необхідність цілісної взаємодії часу і музичної матерії реалізовується Гаасом у декількох авторських методах. Один з них — *Zeitlupe*

провини. Ці біографічні відомості доступні в автобіографічній книжці Георга Фрідріха Гааса «Durch vergiftete Zeiten» [Haas, 2022].

(«Надсповільнена зйомка»)¹ — метод розширення часу, який допомагає оприявнити для слухача окремі характеристики спектральної організації, аби забезпечити чітку прослухованість кожного обертону [Haas, 2004]. Така прослухованість дає композитору необхідний контроль не тільки звукового результату, а й перцептивного досвіду. Згідно з дослідженням Гамершмідта та Волнера, під час перегляду уповільнених сцен глядачі мають відносно більшу дисперсію погляду² і менше зміщення по центру, що свідчить про те, що вони приділяють більше уваги деталям [Hammerschmidt, Wöllner, 2018]. Іншим авторським методом є феномен звуку-биття (*Schwebung*) — використання «майже-унісонів» для аугментації звуку, що на мікрорівні призводить до його розщеплення. Роберт Гасегава, дослідник мікротональності та творчого доробку Гааса, розвиває ідею гаасівської спектральності, замислюючись над властивостями тембру, як гармонії, а гармонії — як тембру [Hasegawa, 2012]. Музикознавиця Ліза Фартгофер у своїй книзі про Гааса «Думати в музиці» доповнює, що для Гааса є важливим існування в часі звуку як мікронаративу, в процесі якого звук трактується не тільки як тривалість, висота чи тембр, а і як усвідомлена *рiч у собі* (*Ding an sich*) [Farthofer, 2007]. Явища гаасівського розширення звуку когерентні твердженням Ніни Герасимової-Персидської про «повільний час», основним показником якого вона вважає «можливість розширювати матеріал» [Герасимова-Персидська, 2017, с. 59]. Продовжуючи цю думку, логічним виглядає те, що вже на етапі створення твору Гаас закладає *можливість* гнучкості такого матеріалу, наявність «м'язів», які забезпечують динамічність системи при збереженні її цілісності. Вищевказані дослідження, а також музикознавчі роботи та міркування про власну музику самого Георга Фрідріха Гааса свідчать про те, що принцип розщеплення є не тільки естетичним, а й прагматичним рішенням — це тенденція композитора до ма-сштабування (*мікроскопізації*) матеріалу, а отже досягнення поглибленого контролю динаміки та висотної характеристики звукових об'єктів.

Розглянемо те, як за допомогою спектралізації Гаас досягає не тільки звуковисотної, а й часопросторової гнучкості. У «*Tria ex Uno*» спектралізація інтегрована в сам процес розгортання форми: твір складається з трьох частин, в яких автор наочно реалізовує еволюційний принцип спектралізації оригіналу (див. приклади 3–5).

На цих прикладах ми бачимо початок першої та другої частини, а також такти 7–10 третьої частини, де поступово відбувається розщеплення звуковисотності:

1. Оригінальний твір Жоскена Дебре інструментований трьома інструментами в оригінальних регістрах.

2. Оригінальний твір Жоскена Дебре інструментований з розщепленням теми між шістьма інструментами, з використанням усі регістрів.

3. Розщеплення теми до стану динамічної системи, в якій звуки теми є фундаментальними тонами, на основі яких розгортаються мікрохроматичні взаємодії частин обертонового ряду.

¹ Ефект *Zeitlupe* (в англомовній версії — *slow motion*) — термін, який використовується в кінозйомці і позначає використання надзвичайно великої кількості кадрів за секунду (до 10000 кадрів, порівняно з кіностандартом 24 кадри за цей же проміжок часу), завдяки чому досягається плавна сповільнена зйомка. Чим більше кількість кадрів за секунду — тим плавніше виглядає результат. Цікаво, що існує також і метод сповільненого звуку, наприклад, за допомогою програми Paul Stretch, що використовує віконне перетворення Фур'є для сповільнення музики в мільйони разів.

² Дисперсія погляду (*Gaze Dispersion*) — здатність уваги фокусуватись на різних точках зображення.

Приклад 3.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno I» (тт. 1–4)

tria ex uno I

Sextett nach Josquin Desprez (2001)



Agnus Dei II

aus der Missa "L'homme armé" super voces musicales von Josquin Desprez

♩=52

Alt-Flöte
Baßklarinette
Klavier
Vibraphon
Violine
Violoncello

mp

© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31933

Приклад 4.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–4)

tria ex uno II

Sextett nach Josquin Desprez (2001)

Agnus Dei II

aus der Missa "L'homme armé" super voces musicales von Josquin Desprez

Instrumentation von Georg Friedrich Haas

♩=40

A. Fl.
3aßkl.
Klav.
Vib.
VI.
Vc.

mf
mp
pp
pp
f
f

senza vibrato
arco
arco
arco

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 7–9)

tria ex uno III

Sextett nach Josquin Desprez (2001)

nach dem Agnus Dei II
aus der Missa "L'homme armé" super voces musicales von Josquin Desprez

Georg Friedrich Haas
(*1953)

Деталізуємо окремі фрагменти, які виявляють стратегії і тенденції розщеплення композитором часопросторової організації. Розщеплення макрочасу у Гааса відбувається в три етапи.

У першій частині спостерігаємо часову диференціацію темпів, що повністю відповідає оригіналу: нижній голос (баскларнет) удвічі повільніший за середній (віолончель) і утричі — за верхній (скрипка). Це становить пропорцію ритмів 1:3:2, відповідно до композиційної структури канону Дебре.

У другій частині безперервність звучання оригіналу обростає тишею (паузами, цезурами), а розщепленість часу помітна не тільки між різними проведеннями теми та між інструментами, а й в контексті одного інструмента (наприклад, різний час затухання *pizzicato* і *arco* в партії віолончелі). Вибудовування процесу «розщеплення часопростору» реалізується композитором також у роботі над динамікою, яка покликана підкреслити ті чи інші темброві особливості кожного інструмента. Це дає нові можливості взаємодії інструментів на рівні створення вже динамічних контрастних пар, як-от: вібрафон та скрипка в тактах 1–4 (приклад 6).

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–8)

У партії вібрафона довгі звуки на моторі¹ позначені *pp*, в той час як короткі — *mp*, що зроблено для компенсації довжини затухання. Те ж саме зроблено в партії скрипки, де піщикато позначено *f*, а довгі звуки — *mp*. Момент взаємопроникнення інструментів виявляємо в тактах 3 та 5, де короткі *a* скрипки відіграють роль «м'якої атаки» для *a* вібрафона. Мікрорухливість динаміки тут працює у тісному зв'язку з варіативністю фактури та тембрів, забезпечуючи плавний процес переходу з стабільності першої частини до багатопараметрової та нелінійної рухливості часопростору третьої частини.

У третій частині композитор поєднує безперервність оригінальної музики Дебре² та експерименти з часом, розглядаючи оригінальну месу під мікроскопом: Гаас поєднує роботу на макро- та мікрорівнях, реалізуючи атаки та затухання кожного звуку методом «надсповільненої зйомки». Висоти, що формували лінійні структури оригіналу, тепер він трактує як фундаментальні тони. Отже, замість окремих висот, матеріал розгортається своєрідними стеками, комплексами звуків. Вищезазначений метод «надсповільненої зйомки» (*Zeitlupe*) тут реалізується в повільному розгортанні фундаментальних тонів та у деталізованій роботі зі спектром, де висвітлюється кожний обертон у потоці контрольованого мерехтіння (*Schwebungen*) звукової матерії (приклад 7).

Приклад 7.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 1–5),
метод композитора *Zeitlupe* («надсповільнена зйомка»)

Вступний розділ (див. приклад 2, тт. 1–6) експонує систему $d - a - d$ з фундаментальним тоном D. Частина починається з тремоло литавр, створюючи мерехтливий, але в той час гомогенний тембральний фундамент для взаємодії інших інструментів. На мікрорівні «мерехтіння» композитор працює з часовими варіаціями появ і затухань звуків, на макрорівні — з «хвилеподібною» динамікою. Заклавши «правила гри» у вступі, Гаас в контексті розщепленого часу реалізує спектралізацію матеріалу за допомогою власного методу «биття» — тт. 7–8 характеризуються ще більшим сповільненням та розхитуванням звукового матеріалу, першою появою мікротоновості, що забезпечує ефект «биття» (*Schwebung*, див. приклад 8).

¹ Спеціальний електричний прилад вібрафона, який обертає віяльця його резонаторів, досягаючи ефекту вібрато.

² Музикознавиця Сара Раймер вказує на техніку перекриття вокальних партій, характерних для мес Ренесансу, при яких досягається ефект «нескінченного контрапункту» [Reimer, 2014].

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 7–8)

Тепер розглянемо композиторські стратегії роботи зі звуковисотністю та тембром. У першій частині канон *Agnus Dei II* поданий без змін, в інструментуванні скрипки, віолончелі та баскларнета. Звернемо увагу на темброву характеристику тріо: диспозиція двох струнних інструментів та нижнього дерев'яного зчитується як композиторський принцип, що закладає основу для подальшої спектралізації. Бас, як фундаментальна основа, виконується баскларнетом, звук якого багатий на обертони. З одного боку, він тембрально балансує гомогенне звучання струнних, з іншого — одночасно дифузує з ними завдяки підсиленню обертонам на частотах фундаментальних тонів скрипки.

Друга частина твору є наступним етапом «розщеплення» оригіналу. Тут ми бачимо цілий комплекс взаємодій: основні теми підхоплюються іншими інструментами, причому деякі — одразу по дві (скрипка, віолончель, вібрафон), чи навіть три (фортепіано). Основна ідея цієї частини — це ентропія поділу, яка впливає на тембральні характеристики музичного розгортання. Темброва варіативність присутня як на мікрорівні (використання піцикато, флажолетів у струнних інструментів), так і на макрорівні (групування інструментів за рівнем їх тембрової гомогенності чи контрасту). Для Гааса типовою є ієрархізація характеристик груп інструментів: від фортепіано, тривалість звуку якого найменша, до струнних інструментів, здатних до гри одночасно двох тривалих звуків (див. приклад 9).

Прокоментуємо вектори руху голосів по інструментах. Розщепленість теми між різними тембрами породжує двосторонній зв'язок: з одного боку, слухач звикає до цілісного сприйняття однієї лінійної структури, зіграної різними тембрами, з іншого — виконавець усвідомлює себе як продовження структури іншого інструмента, прислуховуючись до проведення теми іншими інструментами.

Приклад 9.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–4)

Instrumentation von Georg Fried

У третій частині «Tria ex Una III» (тт. 6–11 в партії баскларнета) гексахордова напруга з оригінального твору Дебре у Гааса залишається і не втрачає своєї функції, але спектралізується, розвиваючись до локальної кульмінації в такті 11 (приклад 10).

Приклад 10.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»
(тт. 57–59)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»
(тт. 7–9)

У тт. 20–23 інтервал $d-f$ у партії альтової флейти та баскларнета розщеплюється в партіях скрипки і віолончелі виписаним гліссандо майже-унісона — з інтервалом в $1/6$ тона (приклад 11).

Приклад 11.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»
(тт. 36–38)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»
(тт. 20–23)

Такт 29 позначає новий виток розвитку матеріалу на фундаментальному тоні *d* шляхом уведення п'ятого та сьомого обертонів (*c-fis*). Хвилеподібна динаміка також оприявнює диспозицію двох груп: духові та перкусія проти скрипки та віолончелі. Зі зняттям фундаментального тону *d* в партії віолончелі можна трактувати цей фрагмент як початок розробної частини, яка характеризується інтенсивною взаємодією обертонових груп. «Групи» мають тенденцію обмінюватися матеріалом одна з одною. В такті 47 з'являються 5 та 7 обертони від фундаментального тону *f* у партіях альтової флейти та скрипки. Обертони обох фундаментальних тонів дифузують один з одним, формуючи мерехтливу тягучу матерію. Змінюється характер динаміки: замкнені системи *pp < f > pp* стають відкритими *pp < ff, ff > pp*, максимальна інтенсивність яких досягається в кульмінації розробкової частини (тт. 66–83). Тут спостерігаємо об'єднання композиторських методів Гааса в одну цілісну динамічну систему (приклад 12).

Приклад 12.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 66–68)

Єдиний повторюваний елемент в темі меси (*a-d* на словах *mi[serere]* та *nobis*) Гаас переробив в остинатні фігурації на фундаментальному тоні *d* в партії скрипки та віолончелі — т. 87 і далі (приклад 13).

Приклад 13.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»
(тт. 57–59)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»
(тт. 87–88)

Цікаво, що в цих остинато композитор вказує грати лише обертони, а не фундаментальний тон, тож звуковий результат виглядає як чергування стрибків різних обертонів від тону *d*, що нагадує оригінальний патерн Дебре. На відміну від оригіналу, матеріал Гааса має більшу гнучкість через фактор випадковості: обертони обираються на розсуд виконавця.

Висновки та перспективи дослідження. Існування композитора, виконавця та слухача всередині однієї динамічної системи, що реалізує сценарії минулого, теперішнього та майбутнього, є ефективним підходом до розуміння того, як працює актуальна класична музика. Зокрема, явища розщеплення звуку, часу, взаємодії їх в просторі важливо розглядати в динаміці, досліджуючи контекстуальне мислення та інтенції композитора, від яких залежить і контроль слухачького сприйняття, і ступінь залученості як слухача, так і виконавця.

На прикладі «Tria ex Uno» Георга Фрідріха Гааса видно безпрецедентний рівень деталізації роботи сучасного композитора з музикою минулого, причому не тільки з аспектами звуковисотності або поліфонічними структурами, а й з ідеологічною, естетичною динамікою минулого, що реактуалізується в контексті сьогодення. Поява нових композиторських технік, технологічна еволюція дозволили композитору переробити, вдосконалити або значно розширити функції оригінального твору. Так, остинато на d стає у творі композитора обертоновим рядом $[d_x - d_x - d_x]$ де x = номер обертона; розщеплення часу на три градації у Депре стає багатопараметровим розщепленням мікро- та макрочасу у Гааса; детальна поліфонічність матеріалу еволюціонує в мікроскопізацію окремих звучань та роботу з їх «биттям» (*Schwebungen*). Окремий науковий інтерес становить те, що як композитор, Гаас працює не лише з часопростором твору, а й з самою функцією музики та інститутом авторства. В такому контексті проявляється динамічність абстрактного автора, що реалізує явище *контрафакту та подвійного запозичення*: запозичення твору, який вже є запозиченням.

Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на виявленні інших запозичень в сучасній музиці та вивченні їх властивостей та процесів інтертекстуальних взаємодій, а також аналізу композиторських методів і стратегій, які використовують сучасні композитори. Такий системний підхід дозволить якісно інтегрувати вивчення інноваційних творів у музикознавчий дискурс, збільшити обізнаність та запропонувати для музикантів, композиторів та музикознавців нові методи роботи з актуальним матеріалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н. О. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119. С. 57–64.
2. Brinck I. Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. *Cogn Process*, 2018. Vol. 19, P. 201–213. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10339-017-0805-x>
3. Burkholder P., Borrowing. *Grove Music Online*. 2001. URL: https://docdrop.org/download_annotation_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf
4. Deprez Josquin. Missa L'homme armé super voces musicales. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hbvJ17cL9a0> (accessing: 15.09.2024).
5. Farthofer L. Georg Friedrich Haas: Im Klang denken, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2007. 137 p.
6. Fels S., Gadd A., Mulder A. Mapping transparency through metaphor: towards more expressive musical instruments. *Organised Sound*, 2002. Vol. 7(2). P. 109-126. DOI: <https://doi:10.1017/S1355771802002042>
7. Foucault M. What is an Author? *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays*. Ithaca : Cornell University Press, 1977. P. 113–138.
8. Haas G.F. «Tria ex Uno» : [sheet music]. Universal Edition, 2001. 24 p.

9. Haas G. F. «Tria ex Uno» : [video]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab_channel=Cmaj7
10. Haas G. F. *Durch vergiftete Zeiten*. Wien: Edition Böhlau, 2022. 296 p.
11. Haas G. F. *Mikrotonalitäten*. München: Edition Text+Kritik, 2003. P. 59–65.
12. Hasegawa Robert. Timbre as Harmony — Harmony as Timbre. *Oxford Handbooks of Timbre*. Oxford : Oxford University Press, 2021. P. 525–551. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001>
13. Kelso J. A. S. Phase transitions and critical behavior in human bimanual coordination. *Regulatory, Integrative and Comparative Physiology*. The American Physiological Society, 1984. Vol. 246. Issue 6. P. 1000–1004. DOI: <https://doi.org/10.1152/ajpregu.1984.246.6.R1000>.
14. Kelso J. A. S. *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*. The MIT Press, 1995. 317 p.
15. Kügler K. Sounding the Past: Music as History and Memory. *Music and Letters*. 2022. Vol. 103. Issue 1. P. 150–154, DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcac001>
16. Mudd T., Holland S., Mulholland P. Nonlinear dynamical processes in musical interactions: Investigating the role of nonlinear dynamics in supporting surprise and exploration in interactions with digital musical instruments. *International Journal of Human-Computer Studies*. 2019. Vol. 128. P. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2019.02.008>
17. Patrick M. Josquin des Prez. *Grove Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.libraries.rutgers.edu/subscriber/article/grove/music/14497pg12>
18. Reimer S. *Musical Borrowing and Formal Organization in Renaissance Polyphonic Mass Cycles*. Vancouver : The University of British Columbia, 2017. 110 p.
19. Rhau G. *Enchiridion Musicae Mensuralis*, Bayerische Staatsbibliothek, 1520. 110 p.
20. Rodin J. *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford : Oxford University Press, 2012. 432 p.
21. Spurgjasz K. Everybody liked it / likes it / will like it: three possible time-related approaches to contrafacta. *Musica Iagellonica*. 2022. Issue 1. P. 81–92.
22. Strohm R. Sounding the Past: Music as History and Memory. *Music and Letters*. 2022. Vol. 103. P. 150–154.
23. Wöllner C., Hammerschmidt D., Albrecht H. Slow motion in films and video clips: Music influences perceived duration and emotion, autonomic physiological activation and pupillary responses. *PLOS ONE*. 2018. Vol. 13(6). DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199161>

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. O. (2017). Opyt rassuzhdenii ob osobennostyakh postizheniya sovremennoi muzyki [Experience of Reasoning about the Peculiarities of Comprehension of Contemporary Music]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv. Vol. 119. pp. 57–64 [in Russian].
2. Brinck, I. (2018). Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. In: *Cognitive Processing*. Vol. 19, pp. 201–213. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10339-017-0805-x> [in English].
3. Burkholder, P. (2001). Borrowing. In: *Grove Music Online*. Available at: https://docdrop.org/download_annotation_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf (accessing:15.09.2024) [in English].
4. Deprez, Josquin. *Missa L'homme armé super voces musicales*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hbvJ17cL9a0> (accessing:15.09.2024) [in French].

5. Farthofer, L. (2007). *Georg Friedrich Haas: Im Klang denken*. Saarbrücken, PFAU-Verlag. 137 p [in German].
6. Fels, S., Gadd, A., Mulder, A. (2002). Mapping transparency through metaphor: towards more expressive musical instruments. In: *Organised Sound*. Vol. 7(2), pp. 109–126. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802002042> [in English].
7. Foucault, M. (1977). What is an Author? In: *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays*, New York, Cornell University Press, pp. 113–138.
8. Haas, G.F. (2001). «*Tria ex Uno*» : [sheet music]. Universal Edition. 24 p.
9. Haas, G. F. «*Tria ex Uno*» : [video]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab_channel=Cmaj7
10. Haas, G. F. (2022). *Durch vergiftete Zeiten*. Wien : Edition Böhlau. 296 p. [in German].
11. Haas, G. F. (2003). Mikrotonalitäten. In: *Musik-Konzepte*, numéro spécial. Munchen, Edition Text+Kritik, pp. 59–65. [in German].
12. Hasegawa, R. (2021). Timbre as Harmony — Harmony as Timbre. In: *Oxford Handbooks of Timbre*. Oxford: Oxford University Press, pp. 525–551. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001>
13. Kelso, J.A.S. (1984). Phase transitions and critical behavior in human bimanual coordination. In: *Regulatory, Integrative and Comparative Physiology, vol. 246, Issue 6, The American Physiological Society*, pp. 1000–1004, DOI: <https://doi.org/10.1152/ajpregu.1984.246.6.R1000> [in English]
14. Kelso, J.A.S. (1995). *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*, The MIT Press, 317 p. [in English]
15. Kügle, K. (2022). Sounding the Past: Music as History and Memory. In: *Music and Letters*. Vol. 103, Issue 1, pp. 150–154. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcac001> [in English]
16. Mudd, T., Holland, S., Mulholland, P. (2019). Nonlinear dynamical processes in musical interactions: Investigating the role of nonlinear dynamics in supporting surprise and exploration in interactions with digital musical instruments. In: *International Journal of Human-Computer Studies*, Vol. 128, pp. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2019.02.008> [in English].
17. Patrick M. (2001). Josquin des Prez. In: *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14497> [in English].
18. Reimer, S. (2017). *Musical Borrowing and Formal Organization in Renaissance Polyphonic Mass Cycles*, The University of British Columbia, 121 p. [in English].
19. Rhau, G. (1520). *Enchiridion Musicae Mensuralis*, Bayerische Staatsbibliothek, 110 p. [in Latin].
20. Rodin, J. (2012). *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford University Press, 432 p. [in English].
21. Spurgjasz, K. (2022). Everybody liked it / likes it / will like it: Three possible time-related approaches to contrafacta, *Musica Iagellonica*, Issue 1, pp. 81–92. [in English].
22. Strohm, R. (2022). Sounding the Past: Music as History and Memory. In: *Music and Letters*, vol. 103, pp. 150–154. [in English].
23. Wöllner, C., Hammerschmidt, D., Albrecht, H. (2018). Slow motion in films and video clips: Music influences perceived duration and emotion, autonomic physiological activation and pupillary responses. In: *PLOS ONE*, vol. 13(6), pp. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199161> [in English].

OLEKSANDR CHORNYI

Chorny, Oleksandr —postgraduate student at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0300-1146>

alexchornymusic@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318639

**JOSQUIN DESPREZ’S MASS IN THE MUSIC OF GEORG FRIEDRICH HAAS:
DYNAMIC OF THE PAST AS THE PRESENT-DAY MODEL**

The relevance of the article is to consider chamber music of Austrian composer Georg Friedrich Haas as an example of the dynamic interaction of the composer's practice of Renaissance and contemporary classical music. The author's methods of temporal and spatial organization, as well as aesthetic and ideological markers of Georg Friedrich Haas in his rework of the historical material — the Mass “L'homme armé super voces musicales” by the Flemish composer Josquin Desprez — are studied and classified. The research relies on methods of complex analysis to determine the elements of interaction with the original material and its composer's processing, during which the sound resources, composition techniques, and the essence of Haas's spectral and microtonal system in practice are highlighted. **Main objective** of the study is to identify dynamic processes in the music of Georg Friedrich Haas on the example of the work “Tria ex Uno” for ensemble (2001), which combines the practices of ancient and contemporary music. *The scientific novelty* of the article is based on the coverage of innovative methods of dynamic interaction between a contemporary composer and musical material of the past. **The methodology** includes the analysis of dynamic markers and their deployment in the time-space of Haas's work, using the method of comparison (to compare the music of Haas and Joaquin Desprez and to identify those elements that have been reworked / recycled in the contemporary work), generalization (for modeling the dynamic processes that occur in the integral system of interaction between composer-performer-hearer), content analysis, as well as historical, biographical and source studies.

Results and conclusions. The study examines the composer's strategies of working with historical material, which show an unprecedented level of detail in interaction not only with aspects of pitch or polyphonic structures, but also with the ideological and aesthetic dynamics of the past, which is reactualized in the context of the present. The emergence of new compositional techniques, technological evolution, allowed the composer to rework, improve, or significantly expand the functions of the original work, in which Desprez' splitting of time into three gradations becomes Haas' multi-parameter splitting of micro- and macro-time, and the detailed polyphony of the material evolves into microscopy of individual sounds and work with their “beatings” (*Schwebungen*). Of particular scientific interest is the way Haas works not only with the time-space of the work, but also with the very function of music and the institution of authorship. In this context, the dynamism of the abstract author is manifested, realizing the phenomenon of counterfeiting and double borrowing: borrowing a work that is already a borrowing. The article discusses various aspects of counterfeiting, the importance of the conscious use of counterfeits and their positive impact on the development of contemporary music.

Keywords: chamber music by Georg Friedrich Haas, Renaissance music, mass by Josquin Desprez, contrafactum, splitting, spectralization, microtonality, modern composition techniques.

СВІТОВА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

УДК 782.1:78.071.1[Пуччіні]:78.036(450)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318643

ЄФІМЕНКО А. Г.

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

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

musikwiss@gmx.de

© Єфіменко А. Г., 2024

КОЛОНІАЛЬНИЙ НАРАТИВ У ПОСТАНОВКАХ «МАДАМ БАТЕРФЛЯЙ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ У БРЕГЕНЦІ, ВЕНЕЦІЇ І ФРАНКФУРТІ 2022/2023

У музичному театрі, літературі, кіно, живописі образ Мадам Батерфляй був і залишається надалі об'єктом як мистецьких, так і соціально-політичних дебатів. Значущість фігури Батерфляй виходить далеко за межі всесвітньо відомого оперного персонажа. Різні постановки опери, починаючи з періоду *fin de siècle* доводять казуальність репертуарного лідерства «Мадам Батерфляй» на світовій сцені. У статті порушено питання про причини такої популярності опери у наш час і проаналізовано: 1) колоніальний дискурс лібрето, який виходить за межі суто японського дискурсу, 2) різні постановки опери у Брегенці, Франкфурті і Венеції, у яких колоніальний наратив стверджується під різним кутом зору. Траєкторія розвитку колоніального наративу від роману «Мадам Хризантеми» П'єра Лоті до «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні чітко окреслює трансформацію *японізму* з декоративно-прикладного артефакту до трагедії *Liebestod* і критики японсько-євро-американських міжнародних взаємовідносин. Проблематика «Мадам Батерфляй» у різних традиційних або інноваційних медіаформатах виявляє так чи інакше трансформацію топосу *екзотизації колонізованого простору*. За красою італійського бельканто в образі Чіо-Чіо-Сан режисери розпізнають і втілюють на сцені апокаліпсис людських відносин в умовах системного порушення прав людини. У процесі інтерпретаційного аналізу трьох різних постановок виявлено системне зміщення ліричних і естетичних акцентів опери на етичні. У кожній з трьох проаналізованих постановок по-різному виражено колоніальний конфлікт, який герої осягають *зсередини* свого серця, виховання, ментальних орієнтирів, соціального оточення і національних традицій. Колоніальний наратив «Мадам Батерфляй» є перспективним для подальших досліджень різних репертуарних опер в аспекті соціально-політичної позиції сучасних режисерів.

Ключові слова: колоніальний наратив, опери Дж. Пуччіні, сучасні режисерські версії опер і «Мадам Батерфляй».

Вступ. У статті «Колоніалізм і шароварщина: тіньова сторона явища» журналістка Євгенія Гаврушко слушно звернула увагу на феномен *екзотизації колонізованого простору* як провідний колоніальний наратив: «Колонія традиційно зображується колонізатором як щось екзотичне, фантастичне, а тому дуже романтичне і навіть еротичне. Все, що там відбувається, неодмінно є екзальтованим, надмірно емоційним, веселим. <...> Призначення колонізованої культури — розважати білого хазяїна в корковому шоломі, а тому має бути не перевантажена надмірним змістом, яскравою, простенькою і в міру придуркуватою, “даби розуменієм своїм не смущать начальство” і воно, не приведи Боже, не комплексувало» [Гаврушко, 2023].

У музичному мистецтві цей наратив, що має велику передісторію, відомий широкому колу меломанів завдяки опері Джакомо Пуччіні «Мадам Батерфляй». Але фігура Мадам Батерфляй — не лише всесвітньо відомий оперний персонаж. Історія гейші, когерентна актуальним проблемам сьогодення, спонукала у цій статті проаналізувати колоніальний дискурс лібрето, який також виходить за межі суто японського дискурсу. Різні постановки опери, починаючи з періоду *fin de siècle*, актуалізували зміст цього опусу і доводили казуальність репертуарного лідерства «Мадам Батерфляй» у сценічному просторі світових театрів.

Аналіз досліджень. У музичному театрі, літературі, кіно, живопису образ Мадам Батерфляй надалі залишається об'єктом як мистецьких, так і соціально-політичних дебатів. Як відомо, історія японської гейші розпочала свої «мандри світом» з автобіографічного роману-подорожі французького письменника П'єра Лоті (Pierre Loti), «Мадам Хризантема» («Madame Chrysanthème», 1887) — літературного прототипу Мадам Батерфляй. Лоті, будучи морським офіцером, подорожував різними країнами, мав безліч любовних інтриг, які описував і публікував. За життя автора роман «Мадам Хризантема» здобув сенсаційну популярність. Зрештою, «Японія Лоті», тобто уявлення про колоніальну Японію з погляду європейця, стала символом так званого *образу Японії*, який упродовж століття впливав на реалізацію цього наративу у різних видах мистецтв [Тимофєєнко, 2021].

У романі важливим джерелом сюжету був реальний зв'язок автора з японською жінкою в портовому місті Нагасакі (1885), що втілював романтичне тяжіння європейців за обрії цивілізації. Адже уявлення про Японію склалися в Європі, починаючи з Паризьких виставок японських порцелянових витворів і сувійних мініатюр. Лоті акцентував тематику «тимчасового шлюбу» як своєрідну ланку зародження міжкультурних відносин між країнами але, водночас, явище торгівлі людьми під час колоніальної експансії сходу західними державами. Тимчасовий, викуплений на тричотири місяці крос-культурний шлюб, розлучення без емоційної прив'язаності, описані в романі як умови стосунків між японськими гейшами і французькими морськими офіцерами, відображав реалії відповідного соціального контролю над японською державою.

Феномен колоніальних відносин дослідила японська літературознавиця Хюнсон Лі (Hyunseon Lee) у монографії «Метаморфози Мадам Батерфляй. Міжкультурні стосунки між літературою, оперою та кіно» [Lee, 2021]. Вона описує процес поверхової зацікавленості Японією як ландшафтом, декоративно-ужитковим мистецтвом, зображеннями людей на порцеляні чи сувоях, а саме, як із середині XIX століття ідіосинкратичні японські образи японок Кацусика Хокусая чи Кітагава Утамаро, представлених у паризьких салонах, стали поштовхом європейського шлюбного туризму. З відомої Всесвітньої виставки в Парижі 1867 року веде свій відлік мистецька течія

японізм (від фр. *Japonisme*). Жіночі образи з японських мініатюр у кімоно, з характерними зачісками, прикрашеними квітками, вплинули на творчість імпресіоністів. Як типовий приклад «образу Японії» очима європейця наведемо картину Клода Моне «Японка» (1876), створену під впливом вражень від цієї виставки і з розумінням смаків парижан і моди на східне декоративне мистецтво. Моделлю японки виступила дружина художника Камілла Донсьє (Camille Doncieux), перевдягнена в кімоно із зображеними на ньому човниками, птахами, пейзажами і портретом самурая. Це кімоно наче служить театральною декорацією характерної японської символіки.

Порівняно з романом Лоті, проблематика опери «Мадам Батерфляй» Джакомо Пуччіні ставить нові акценти, які індивідуально вирішують постановники на оперній сцені. У різних режисерських версіях цієї опери, у традиційних або інноваційних медіа-форматах, посилилася увага до топосу *екзотизації колонізованого простору*.

Обрані актуальні постановки «Мадам Батерфляй» періоду з 2022 до 2023 року виявили увагу режисерів і сценографів не до драми, а до колоніального нарративу опери. Тому **метою статті** є аналіз режисерських постановок «Мадам Батерфляй» у театрах Брегенца, Венеції і Франкфурта. Ці постановки увиразнюють тенденцію до зміщення ліричних акцентів опери на соціально-політичні. **Наукова новизна:** уперше здійснено компаративний аналіз актуальних оперних постановок «Мадам Батерфляй» на трьох різних сценах, доведено перспективність актуалізації соціально-політичних мотивів опери.

Результати дослідження.

«Мадам Батерфляй»: джерела задуму і динаміка колоніального нарративу

Радикально-зверхня позиція колонізатора, описана в романі Лоті, окреслила дві центральні позиції західноєвропейського культурного ландшафту першої половини XIX століття: 1) фемінізацію японської культури, увиразнення образу Японії жіночими, привабливо-еротичними атрибутами, 2) використання «фотографічного» літературного стилю, завдяки якому стає очевидним візуальний характер тексту, що пізніше був продовжений у кіномистецтві. Саме з позицій колонізатора європейець спостерігає, насолоджується, зображає Японію як державний трофей: красоти ландшафтів, етнічні відзнаки, дивний спосіб буття місцевих мешканців. З цього приводу Хюнсон Лі доречно визначила стиль роману французького письменника як граничний, на межі «імпресіоністичного» і «фотографічного». Лоті «... описує свої враження в імпресіоністичній манері, власне, у якій колір, форма, безпосередні візуальні відчуття відіграють провідну роль. Письменник створює щось на кшталт “письмових знімків”, щоб зафіксувати життя японців і своєї обраниці мадам Хризантеми в Нагасакі»¹ [Lee, 2023]. Мадам Хризантема представлена Лоті не як індивідуальність, а як узагальнено-екзотичний стереотип жінки з констатацією суто зовнішніх ознак. Симптоматичним видається й порівняння жінки з хризантемою — квіткою, якою японські жінки традиційно прикрашали зачіски.

Отже, автобіографічний роман Лоті увійшов в історію світової літератури як зразок візуально-описового екзотизму. Щодо опери «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні ситуація склалася інакше. Композитор не обмежується мімезисом музи-

¹ Тут і далі іншомовні джерела цитовано у перекладі авторки статті.

чної екзотики. Мадам Батерфляй — яскрава індивідуальність. Центральний мотив типізовано-алегоричного образу Японії перетворюється в опері Пуччіні на подію — соціальну (у першій редакції) і любовну (в другій редакції). Траєкторія розвитку колоніального нарративу від «Мадам Хризантеми» до «Мадам Батерфляй» чітко окреслює трансформацію японізму (мотиви тимчасового шлюбу, любові, позбавленої трагічних емоцій тощо) з декоративно-прикладного артефакту до трагедії Liebestod і критики японсько-євро-американських міжнародних взаємовідносин.

Важливо нагадати, що уяву Пуччіні, який після гучного успіху «Тоски» шукав сюжет для нової опери, привернув не мандрівний роман Лоті, а оповідання «Мадам Батерфляй» («Madame Butterfly», 1898) американського письменника Джона Лютера Лонга (John Luther Long). Якщо Лоті у жанрі мандрівного роману надавав перевагу детальним замальовкам «чужої» культури, зображав пейзажі і людей, то Лонг зробив акцент на психологічному портреті японської жінки, на драмі почуттів. У Лонга тематизовані наслідки фіктивного шлюбу, трагедія смерті гейші досягають апогею. Театральну адаптацію оповідання Лонга в одноактній п'єсі «Madame Butterfly» Девіда Беласко (David Belasco), увінчану сенсаційним успіхом під час бродвейської прем'єри в Нью-Йорку 5 березня 1900 року, Пуччіні вперше побачив у Театрі Герцога Йоркського в Лондоні. Відтоді ідея створити оперу на цей сюжет запалила уяву композитора. На жаль, як відомо, прем'єра опери «Мадам Батерфляй» за мотивами п'єси Беласко (лібрето Джузеппе Джакозі / Giuseppe Giacosa і Луїджі Іллікі / Luigi Illica), що відбулася на сцені легендарного Teatro alla Scala 17 лютого 1904 року, зазнала гучного фіаско.

Причини сенсаційного провалу прем'єри нового твору на той час вже визнаного композитора Джакомо Пуччіні до сьогодні оповиті ореолом таємниці. «Мадам Батерфляй» публіка освистала з притаманним італійцям темпераментом. Ймовірною причиною міг бути організований клакерами бойкот відомого нотного видавництва G. Ricordi & Co. Пуччіні і Рікорді — промоутера «Маестро з Луки», яким довелося відкликати друк партитури і повернути кошти, внесені за авторські права. Правдоподібним видається також аргумент Дітера Шиклінга (Dieter Schickling) [Schickling, 2017], що критичний підтекст секс-туризму, очевидний у двоактній версії опери, міг викликати негативне сприйняття міланської публіки. Щоб урятувати репутацію і фінансовий стан, композитор негайно переробив партитуру. Нова редакція «Мадам Батерфляй» підготовлена у стислі терміни. Друга прем'єра відбулася в невеликому місцевому театрі Бреції. Дебютувала українська співачка Соломія Крушельницька. Заслужений успіх цієї постановки «Мадам Батерфляй» на сцені Teatro Grande Brescia 28 травня 1904 року завдячив унікальному таланту Соломії Крушельницької. Її досягнення як неперевершеної інтерпретаторки Чіо-Чіо-Сан та інших партій італійського бельканто шанують італійці. Вони зберігають пам'ять про те, як Соломія Крушельницька врятувала оперу Пуччіні від забуття, а самого Маестро від боргів і знеслави. Збереглися документальні свідчення дружніх відносин двох митців, серед яких — фото з автографом Соломії Крушельницької: «*All'illustrissimo Maestro G. Puccini con profonda ammirazione S. Krusceniski*» («Найвидатнішому Маестро Дж. Пуччіні з глибоким захопленням С. Крушельницька») (див. фото 1).

В основу сюжету покладено реальні події — самогубство студента, епізоди особистого життя якого без його відома трансливалися онлайн і потім обговорювалися в одній із соціальних мереж. Тема порушення меж особистого простору людини, кібернасильства й кіберзалякування виявилася дуже дражливою, приєднання витвору мистецтва до поля її осмислення — вчасним і доречним.



Salomea Krusceniski in una foto con dedica a Puccini. La Krusceniski (Kruszelnicka; 1872-1953) fu la protagonista della trionfale ripresa di *Madama Butterfly* al Grande di Brescia. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Gloria di Cilea*, *Fedra* di Pizzetti, *Cassandra* di Gneocchi (Clitennestra). Fu la prima Elektra italiana (Milano, Scala, 1909), ed era già stata Salome nello stesso teatro (26 dicembre 1906) solo tre giorni dopo la prima italiana al Regio di Torino con la Bellincioni. Tra i suoi grandi ruoli: Aida e Brünnhilde.

Фото 1. Соломія Крушельницька

©Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові

Починаючи саме з другої постановки опери в театрі Брешії, «Мадам Батерфляй» затвердилася на оперних сценах світу як незаперечний шедевр Джакомо Пуччіні і один з абсолютних лідерів світового оперного репертуару.

У межах статті доречно коротко окреслити суттєві розбіжності двох версій «Мадам Батерфляй», адже вони стали джерелом інспірації різних тлумачень історії японської гейші: любовної трагедії, політичної параболи і соціальної критики колоніалізму. Якщо у першій версії партитури композитор схилився до конотації тіньового дискурсу японсько-європейського колоніального минулого, то у другій політичний конфлікт вторинний і доволі латентний. Після фіаско першої міланської прем'єри композитор, очевидно, усвідомив, що романтична історія про зраду кохання — більш надійний шлях до сердець італійської оперної публіки, ніж критика європейської суспільно-політичної системи. Пуччіні вилучив із партитури деталі, що загострювали критичні акценти: скоротив у першому акті мізансцену з купівлею гейші, образ пристрасно закоханої Батерфляй наділив рисами інфантилізму, радикальний егоїзм Пінкертон пом'якшив докорами сумління. Також були скорочені гротескні сцени навколо рідні Батерфляй. У другій редакції зникли мотиви двосторонньої політичної критики: європейських колонізаторів і японців, що перетворили власну державу на корумповану туристичну колонію. Натомість посилюються романтичні мотиви. Арія Пінкертон («*Addio, fiorito asil*») наприкінці другої дії драматургічно програє більш жорсткій і правдивій арії в оригінальній версії, але акцентує на емоціях каяття і страждання («*Fuggo, fuggo: son vil! Addio, non reggo al tuo squallor,*» — «*Я тікаю, тікаю, я мерзенний! Прощавай, я не витримаю твого убо-*

тва»). Проте у другій версії Пуччіні не міг приховати суть трагедії людей по різні боку колоніальних відносин. Пінкертон звертається в арії не лише до Баттерфляй, а й до всієї Японії: «*Addio fiorito asil, di letizia e d'amor. Sempre il mite suo semblante con strazio atroce vedrò*». («Прощавай, квітуча земля радості і любові. Завжди твоє лагідне обличчя буду бачити в жорстоких муках»).

Загалом, купюри «некомфортних» для європейської публіки сцен сприяли зміщенню акцентів із соціального конфлікту опери на особистісну трагедію головних героїв. Потрібно зауважити, що видатна актриса Соломія Крушельницька, залучена до постановки другої версії опери, не оминула увагою теми колоніалізму, болючої для співачки із власного досвіду. Вона співпереживала любовній драмі Чіо-Чіо-Сан і Пінкертона, людей різних національних традицій, віросповідань, моральних заповідей. Пізніше співачку спіткала трагічна доля рідної країни, колонізованої советами. До безлічі державних злочинів цієї системи додався злочин проти людської гідності пошанованої у цілому світі української оперної співачки: як проти її приватної власності, так і проти її досягнень у мистецтві в масштабах світової цивілізації. Соломія Крушельницька стала українською Мадам Баттерфляй на рідній землі. Але спроби злочинної держави стерти з пам'яті поколінь справу, досягнення і визнання української оперної Диви не увінчалися успіхом.

За красою італійського бельканто в образі Чіо-Чіо-Сан криється апокаліпсис людських відносин в умовах системного порушення прав людини. Враховуючи різні літературні джерела, які ініціювали Пуччіні створити оперу на колоніальну тему, проаналізуємо тепер контрапункти феномену *екзотизації колонізованого простору*, наголошені у постановках на Озерному фестивалі в Брегенці (режисер Андреас Гомокі / Andreas Homoki, сценограф Майкл Левін / Michael Levine), Венеційської опери (режисер Алекс Рігола / Alex Rigola, сценограф Маріко Морі / Mariko Mori) і Опері Франкфурта (режисер Р. Б. Шлятер / R. B. Schlather, сценограф Йоганнес Лайякер / Johannes Lejaeker).

«Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці (Bregenzer Festspiele)

Підкреслити тут участь талановитих і високопрофесійних постановників та артистів видалося необхідним з огляду на складність художніх завдань, що стояли перед ними. У режимі Zoom-конференції неможливо синхронізувати ансамблеве виконання, що робить проблематичним використання традиційних оперних форм? Що ж, вирішили митці, тоді треба спробувати відтворити особливості такого способу комунікації — спілкування, у ситуації якого учасники можуть вступати в хаотичні діалоги, внаслідок технічних збоїв мимоволі перебиваючи одне одного, коли їхні репліки можуть накладатися одна на одну, коли щось можна недочути або в когось несподівано просто зникне Інтернет-з'єднання. Так з'явилася метаопера — перформанс, який оглядач порталу Operawire назвав «Zoom-оперою про використання Zoom», «оперою, що уособлює невизначеність за часів невизначеності» [Ruel, 2020].

Характерна у цьому сенсі сцена, коли один з персонажів під час емоційного аріозо-монологу раптом розуміє, що його співрозмовники — завмерлі зображення в прямокутних «вікнах»: «Guys, can you hear me? You're all frozen...», — кілька разів розгублено повторює герой, потім зв'язок поновлюється, і всі одночасно починають активно подавати свої репліки. Показово, що ця штучно сконструйована ситуація відтворює реальні труднощі, які довелося долати митцям: «У нашій першій виставі одна з артисток “завмерла” посеред свого великого соло, — розповідала К. Санкарам. — Але, на щастя,

ми передбачали таку можливість, тож перейшли до наступної репліки, і коли вона “розморозилася”, то знову приєдналася до нас, так само, як ви зробили б, коли б виступали у “живій” виставі мюзиклу чи опери» [Meredith, 2020].

Сюжет, що розгортається в обмеженому хронометражі (до п'ятнадцяти хвилин), відтворює конкретну життєву ситуацію — нараду радикальних активістів, які обговорюють деталі запланованої ними акції. Зріз сучасної соціокультурної реальності втілений тут у музичній формі, утвореній внаслідок взаємодії її «стабільних і мобільних елементів» (Едісон Денісов), де ретельно продумана структура поєднана з імпровізаційністю, результатом чого стала поява «алеаторного ансамблевого твору» [Ruel, 2020]. Один із солістів, бас-баритон Закарі Джеймс (Zachary James), який свого часу виконував провідну партію в «Ехнатоні» Філіпа Гласса в Метрополітен-опера, описав свій досвід колективної імпровізації в межах проєкту так: «“Усі рішення” подібні до театру імпровізації: виконавці знають свої ролі й знають свою кінцеву мету, але те, як вони до неї дістануться, багато в чому залежить від них самих та їхніх колег» [Ruel, 2020]. Інструментальна складова партитури К. Санкарам також передбачала деякі можливості реалізації елементу спонтанності у комбінаціях сорока «сцен»-треків, заздалегідь створених за допомогою програмного забезпечення німецької компанії Ableton AG, ще одного продукту цифрових технологій. Як наслідок, записи трьох онлайн вистав зафіксували різні варіанти сценічних тестів¹. Кількість глядачів, доволі скромна для Інтернет-переглядів, була цілком співставна з аудиторією реального театру: першу виставу «відвідали» 600 глядачів, друга мала 2000 онлайн-переглядів у реальному часі [Meredith, 2020].

Фестиваль на Боденському озері (Австрія) має особливий статус і високий рейтинг. Успіх «Мадам Батерфляй» на тлі інших європейських оперних постановок завдячує, в першу чергу, фантастичним роботам сценографів. Негабаритні велетенські декорації на відкритій плаваючій озерній сцені вражають завжди, але сценографія «Мадам Батерфляй» у версії режисера Андреаса Гомокі (художнього керівника Цюріхської опери) і сценографа Майкла Левіна залишила особливий відбиток в історії фестивалю та історії режисерської опери взагалі. Цю постановку можна без перебільшення назвати комплексним проєктом: 1) збереження культурної пам'яті; 2) апологія японізму через відтворення автентичної краси мистецтва Японії; 3) жорстка критики колоніалізму. За сценографію «Мадам Батерфляй» Майкл Левін був нагороджений титулом *Найкращий сценограф року (2023)*, що оприлюднено у рейтингах престижного оперного журналу Німеччини *Opernwelt*. Критики слушно йменували митця «архітектором душевних ландшафтів» [Dick, 2023]. Його 300-тонна сценічна конструкція 33 метри завширшки і 23 метри заввишки демонструвала химерну декорацію, виконану в стилі японського мінімалізму. Сценограф разом з режисером, дизайнером світла (Франк Ервін / Franck Evin), костюмером (Ентоні МакДональд / Antony McDonald), відеодизайнером (Люк Холлс / Luke Halls), хореографом (Люсі Бург / Lucy Burge) і диригенткою (Ю-Чен Лін / Yi-Chen Lin) створили незабутній асоціативний простір камерної вистави. Перегини у бік монументальної візуальності вдало доповнювали виразність *японізмів* музики Пуччіні. Серед них — включення в композицію оригінальних японських народних мотивів, пента-тоніки, характерних інструментів гонг і глокеншпіль тощо. Пуччіні репрезентував

¹ Варіант відеотрансляції від 25 квітня 2020 р. вміщений у Facebook на сторінці театральних постановок HERE Arts Center: <https://www.facebook.com/watch/?v=707404666729795>

європейську екзотику на різних рівнях: у використанні оригінальних мелодій, в інструментарії, у вказівках щодо сценічного оформлення вистави.

Майкл Левін досягнув подвійної мети засобами сценічного мінімалізму: утілює ідею мерехтливої краси країни Сонця, що сходить, і водночас показав її внутрішню руйнацію, спровоковану політикою колоніалізму. Фокус на змінах кольору і світла спрямовані на асоціації скороминуцості: велетенська сцена нагадує зім'ятий папірус або клаптик легкого японського шовку, що здіймається вітром до неба і застигає над хвилями Боденського озера. Створити у збільшеному форматі засобами сценічної конструкції вагою 300 тон враження легкості, тендітності, невагомості — це не лише диво, а й колосальна майстерність робітників сцени спільно зі сценографом-постановником.

Опера починається повільно, наче з білого аркуша паперу, на якому ледь помітні нанесені тонкими штрихами контури гірських пейзажів, дерев, ієрогліфів. Наче з глибини історичної пам'яті давньояпонської культури на тлі витончених тушевих малюнків оживають білі тіні предків, уособлюючи стародавню Японію.

Але Батерфляй живе не тут і зараз, а очікуванням майбутнього. Цьому стану присвячено другий акт опери. Коли гейша розуміє, що її коханий американець не повернеться, вона продовжує вірити в його любов і вірність, доки правда не залишить іншого виходу, як померти.

Проте в історії Батерфляй на тлі особистісної драми героїні режисер Андреас Гомокі розкрив універсальну суть цього сюжету. Ідеться *не* про минуле і *не* про сьогодення, а про вічне, перед яким великі людські пристрасті й трагедії дрібнішають. Смерть Батерфляй — закономірний крок, праведна дорога в небуття. На цьому фоні фінальні докори совісті Пінкертона, одруженого втруте, але вже з американкою, виглядають кумедно, а майбутнє життя на чужині сина Батерфляй і Пінкертона — обтяжене психологічним баластом жахливих втрат (матері, коріння, поваги до батька). Очевидно, тому режисер свідомо уникає візуально посиленого акціонізму і гіперболізації пристрастей, характерних для традиційних постановок опери. Перевага надана повільно-інтимному розгортанню подій.

На великій сцені немає моментів фізичного зближення гейші й американця. Режисер увиразнив велетенську відстань між протагоністами і візуально підкреслив ментальну дистанцію між японцями і американцями. Героям дарований необмежений простір для руху — спуски і підйоми на білому фоні сцени повільні, горизонтальні, хореографічні. Усе це збагачує синтез зорової та слухової кінетики вистави. Але свобода переміщення протагоністів уявна. Відстань, що панує між головними персонажами, — це наслідок наявного герметизму японців та обмежених колом власних амбіцій американців.

Батерфляй опиняється в середині зони конфлікту, який Гомокі навмисне підсилює візуальними засобами, а саме: ознаки японізмів наче «інфіковані» американізмами. Спочатку стримана Батерфляй активно й амбіційно стає на бік чужої культури: вона не хоче бути гейшею, натомість прагне стати американкою. У сцені очікування коханого Батерфляй загортається в американський прапор і урочисто пишається ним як офіційним привілеєм місіс Пінкертона. Трагічна втрата ідентичності, заміна традиційного японського кімоно на американський прапор створила у постановці кричущий дисонанс. Також у той момент, коли в оркестрі цитується гімн Америки, Пінкертона зухвало прориває великий, сяючий у своїй первозданній красі японський манускрипт, цінність якого, як і любов Батерфляй, американський підданий навіть не намагається зрозуміти. Розірвана сценічна декорація 23-метрового аркуша, наче недбало зім'ятого і кинутого в озеро, уособлює невігластво американця у стосунках з

японською жінкою, культурою і традиціями країни. Не дивно, що Пінкертон зухвало тупцює на філігранних малюнках японських ландшафтів, вихваляючи Америку і плануючи одружитися зі справжньою жінкою — американкою — після повернення.

Історія доволі показова і непоодинока: морський офіцер, потрапивши в чужий світ, завойований його державою, цікавиться розвагами, йде на фіктивний шлюб з екзотичною жінкою. Любов гейші для нього лише один із трофеїв завойовника. Єдине, чим він може пишатися в Японії, — це гігантський флагшток із прапором Америки, який нав'язливо майорить над стародавніми розписами японського папірусу. Пошкоджений папірус — наче зяючі рани на тілі Японії, мовчазні свідки акту насильств і воєнних злочинів американців на японській землі. Декорації вистави нагадали також перегони до полюсів землі, які завершувалися змаганням між імперськими державами за право прикрасити крайні точки світу власними прапорами.

Війни у всі часи руйнували долі і душі людей. Але в опері Пуччіні жорстока колоніальна історія показана крізь призму особистої драми розчарованої жінки. Боротьба Батерфляй за нову ідентичність від початку приречена на фіаско: невтомні коректури власного імені Батерфляй на Мадам Пінкертон викликають відчуття незручності, як і сподівання досягти американської мрії, звільнитися, досягти статусу емансипованої жінки через заміжжя за американським офіцером.

Мрія Чіо-Чіо-Сан жити в цивілізованій Америці суперечлива. Гейша розуміє, що її життя і смерть належить світу пращурів. У найтрагічніший момент прощання із сином вона розуміє, що за законами архаїчної моралі мусить підкоритись волі чоловіка. Постановники не випадково цитують вислів відомого самурая XVIII століття Кайбари Екікена: «Дружина повинна вважати свого чоловіка своїм паном і служити йому з усією пошаною і благоговінням. Коли чоловік дає накази, дружина завжди повинна їм підкорятися»¹. Ритуал характері для Батерфляй не суїцид, а пієтет, данина старому світу рідної країни: радикальна зміна вектору життя, повернення «додому», ототожненому з японською традицією. Белетенський манускрипт, що ефектно спалахує над темним Боденським озером і поринає у непроглядну темряву ночі, — яскравий символ короткого життя Чіо-Чіо-Сан — метелика, що загинув на межі мрій про волю і реальної боротьби за її досягнення.

Тіні минулого супроводжують трагічний шлях душі, що заблукала. Саме вони — душі японських старців, а не гейша — вирішують долю: їхні ожилі на папірусі тіні ритуально підносять Батерфляй кинджал для здійснення ритуалу характері. Режисерський уклін японським традиціям очевидний: поряд із втратою надій достойно прожити своє життя, японці мусять достойно померти. Статичні декорації лише обрамлюють цю важливу, емоційно виправдану ідею постановки.

Гомокі доречно поставив новий акцент: крізь призму уявлень Батерфляй Пінкертон не лише коханий, а й носій американської утопії. Ідея показати Америку як країну, у якій минуле не має значення (людина є тим, чого вона досягла) і водночас протиставити їй країну, у якій сім'я, традиції, історичне минуле глибоко шановані — великий успіх режисера. Радикальна мрія Батерфляй змінити своє життя і стати достойною жінкою в новому суспільстві, на думку режисера, ширша за особистісну трагедію. Центральною темою постановки Андреаса Гомокі — візуально найбільш екзотичною з трьох запропонованих для аналізу версій — стала тема колоніальних відносин між країнами та їхніми мешканцями.

¹ Zwischen den Zeilen, Laura Bruckner, Boris Kehrmann. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023, Druck Voralberger Verlagsanstalt. S. 27.



Фото 2. «Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці ©Anja Koehler



Фото 3. «Мадам Баттерфляй» на фестивалі в Брегенці ©Anja Koehler

«Мадам Баттерфляй» у венеційській версії *Gran Teatro La Fenice*

Прем'єра «Мадам Баттерфляй», що вперше відбулася у Венеції влітку 2013 року, поновлена в репертуарі Teatro La Fenice 2022 року. Постановка знаменувала продовження інклюзивного проєкту 55-ї Міжнародної Венеційської бієнале. Teatro La Fenice у співпраці з Fondazione Renata Tebaldi відзначав таким чином 100-річний ювілей однієї з найкращих виконавиць ролі Чіо-Чіо-Сан — італійської оперної діви Ренати Тебальді. Музичну реалізацію проєкту здійснили італійці — Сесто Кватріні (Sesto Quatrini) — диригент оркестру і хору Teatro La Fenice і запрошений маестро Альфонсо Каяні (Alfonso Caiani). Диригенти обрали другу редакцію опери, представлену вперше французькою мовою 1906 року в Парижі та італійською в Нью-

Йорку 1907 року. Унікальність венеційської постановки завдячує оригінальній сценографії відомої японської мисткині Маріко Морі (Mariko Mori), яка готувала декорації і костюми у співпраці з іспанським режисером Алексом Ріголо (Àlex Rigola). З 2010 року він — директор Театральної бієнале Венеції. Режисер представив на сцені виставкові експонати Маріко Морі — сферичні скульптурні форми у пастельному світло-дизайні.

Риси стилю мисткині різноманітно втілені у сценографії «Мадам Батерфляй». Асоціації з перформативними об'єктами Primal Rhythm, напівпрозорими акриловими фігурами Sun Pillar, що виставлялися на бієнале 2011 року, увиразнюють кредо художниці — поєднати небесне і земне, віддати шану природній красі планети. Знамените «Коло Морі», встановлене у бразильському парку Sunhambebe, що кореспондує із символами Олімпіади 2016 року як медіальний образ всеосяжного космічного зв'язку, також можна побачити на сцені. Ідея Морі — відтворити природу не як територіальну, а як культурну реальність. Але у сценічному просторі «Мадам Баттерфляй» колоподібні структури не зливаються з недоторканими ландшафтами, тому в стилізованих копіях мають вигляд очужених форм. Сценографія опери Пуччіні насамперед інспірує до дискусії на теми актуальної ролі мистецтва в умовах наближення екологічної катастрофи.

Центральна ідея сценографії Морі — японське бачення містичного зв'язку природи і людини. Залюблена в абстрактні об'єкти, репрезентативні форми, естетичні світло-моделі Морі перетворює драму на естетичний артефакт, що розгортається на тлі ідеальних форм і повільно рухомих скульптур. Особистісна трагедія Чіо-Чіо-Сан стає швидкоплинним контрапунктом у вічній гармонії сфер, а музика переймає функцію саундтрека до естетизації розкішного простору Teatro La Fenice у стилі Science-Fiction.

«Мадам Баттерфляй» як мистецький перформанс, Чіо-Чіо-Сан як метаморфоза дівчини у тендітного рожевого метелика у стилі поп-арт — такі пунктирні дотики до ідей трансгуманізму з фантастичними картинами невідомого майбутнього пропонує ця сценографія. «Мадам Баттерфляй» вирішена на сцені як пост-ритуал поза межами-людських-емоцій. За висловом Морі, там, де практикуються давні ритуали, гармонійний взаємозв'язок між культурою і природою повертається, минуле зустрічається з майбутнім. Деяко подібне відбувається у постдраматичному театрі — «*unterwegs ins Ungewisse*» («шлях у невідоме», за Герхардом Кохом / Gerhard R. Koch). Екологічна парадигма Морі, що намагається пов'язати наукові ідеї трансгуманізму із самомандрівним логосом Всесвіту, загострює в опері «Мадам Баттерфляй» не індивідуальну, а соціальну трагедію героїні.

«Мадам Баттерфляй» у версії Маріко Морі спільно з її візією нової міфології майбутнього, на перший погляд, нічого не пояснює і не додає до змісту опери Пуччіні, проте ця вистава несподівано спонукає до дискусій і нових досліджень. Значці творчості Морі часто порівнюють її світлові скульптури з інопланетними об'єктами. Очевидно, Морі свідомо створює протизвагу сучасній тенденції політизації мистецтва. Її спосіб артикуляції естетичних ідей, комунікаційний дизайн пропонують глядачам відкрити іншу логіку музичної краси опери Пуччіні як одухотворену філософію пошуку гармонії. З європейського погляду, її можна порівняти з ієрархічною системою Боеція: *musica mundana* (космічна музика), *musica humana* (людська музика), *musica instrumentalis* (інструментальна музика). Оперна драматургія розгортається наче поверх абстрактних мистецьких об'єктів-знаків Морі: кохання Чіо-Чіо-Сан до чужинця, її конфлікт із традиціями свого народу, її монологи і дії, її життя і смерть осяяні красою віч-

ного, пост-драматичного, раціонально-знакового і естетично-самодостатнього образу скороминущості.

Виклики Пуччіні Алекс Рігола і Маріко Морі розв'язують у руслі сучасних наукових досліджень явища антропоцену. Термін антропоцен (від. грец. ἄνθρωπος — людина і καινός — нова) увів еколог Юджин Стормер (Eugene Filmore Stoermer), а поширив Нобелівський лауреат Пауль Крутцен (Paul Jozef Crutzen). Постановники акцентують в опері контексти колоніалізму і патріархату. Якщо в дослідженнях соціолога і географа Джейсона В. Мура¹ «The Rise of Cheap Nature» (2016) ствердження на кшталт: *ми живемо в еру антропоцена, епоху людини як геологічної сили*, обґрунтовують дихотомію природа / культура, ландшафт / людина, дискурс опери «Мадам Баттерфляй» не лише виявляє, а й уточнює парадигму капіталоецена². Твердження вченого про те, що ми живемо в епоху капіталогенної кліматичної кризи, точніше передає суть сучасної соціально-екологічної кризи у супідрядності парадигм антропоцена і капіталоецена. Натомість дослідники, журналісти, митці шукають відповіді на запитання: хто винен у кліматичній кризі. На це Мур відповідає: «для всіх, хто не заперечує змін клімату, відповідь проста — людина. <...>. Але говорити про антропогенну зміну клімату — приблизно те саме, що перекладати відповідальність із винуватців на жертв експлуатації, насильства і бідності». Такі ракурси в реалізації репертуарних опер («Мадам Баттерфляй» лише один із прикладів) доводять, що актуалізація, здатна розпізнавати і репрезентувати причини капіталогенної кризи, ефективна. Так і опера «Мадам Баттерфляй» тематизує проблему людини, жінки, яка не вкладається у поняття західноєвропейського цивілізованого антропосу, тому використовується як природний (екзотичний) ресурс. З позицій колоніального нарративу *екзотизації колонізованого простору* закономірною завжди вважалася думка імператорів, купців, плантаторів, конкістадорів на неоплатну працю, на жіночі й чоловічі послуги поневолених етносів. Ці люди не вважалися людьми, а розумілися як природний ресурс на рівні з деревами, річками, ландшафтами тощо. Ці люди були задіяні і потрібні для задоволення споживацьких потреб прибулих цивілізаторів.

У венеційській постановці «Мадам Баттефляй» режисер і сценограф філософствують на цю тему з позицій нарративу єдності матеріального, духовного і технократичного світів. Мінімалістична режисура Морі вміло поєднала методи ілюстративної естетики зі стилізованою поведінкою протагоністів (очевидні впливи сценічної естетики Роберта Вілсона / Robert Wilson). Морі, як і Вілсон, уникає паралелей з етнографізмом, натомість створює абстрактний вимір, презентує нейтральне оточення для співаків і, таким чином, виходить за межі історичного і реального часопростору: дія свідомості героїв «Мадам Баттерфляй» для мисткині — це ментальний простір. На білі декорації художниця накладає фарби, які асоціює з почуттями героїні. У кольоровій грі світлотіней, субтильній хореографії панує символіка польоту (метелик, помисли душі). Гейша Морі насправді надлюдська істота, ангел у легкій стилізації

1 Джейсон В. Мур (Jason W. Moore) — професор соціології Бінгемтонського університету, фахівець з історії довкілля та географії. Його роботи «Капіталізм у павутині життя» («Capitalism in the Web of Life», 2015), «Антропоцен чи капіталоецен?» («Anthropocene or Capitalocene?», 2016), «Світова історія в семи простих речах» («A History of the World in Seven Cheap Things», 2017) і статті перекладено вісімнадцятьма мовами. Мур координує проєкт World Ecology Research Network (Все-світня мережа екологічних досліджень) — інтернаціональне товариство митців і науковців.

2 За Джейсон В. Муром, капіталоецен — ера влади і діяльності капіталу (див. «Антропоцен чи капіталоецен?», 2016).

кімоно з крилами на плечах. Як фея з іншого світу, Чіо-Чіо-Сан наче випадково завітала на землю, щоб провести експеримент випробовування любов'ю, довірою, зрадою, смертю. Харакірі — ритуальна сцена, але і шанс для сина стати вільною людиною.

Раніше харакірі, смерть, катарсис, вічна душа Чіо-Чіо-Сан — усі ці теми-знаки по-різному розшифровували режисери: наприклад, у дзеркалі подій післявоєнної Японії 1945 року, у часи В'єтнамської війни 1960-х років. У різних режисерських версіях порушувалися проблеми політичного минулого. Адаже «Мадам Баттерфляй» органічно вписується в контекст критики війни й ідеології колоніалізму також у версії Алекса Ріголі і Маріко Морі. Проте автори останньої постановки свідомо уникають соціальних конотацій з метою трансцендентувати космогонічну історію Чіо-Чіо-Сан на межі науки і фентезі. Постановка позбавлена японського натуралізму. Маріко Морі поміщає на сцену рухому гігантську культову скульптуру з блискучого сірого оргскала у вигляді лемніскати (від грец. λημνίσκος *lēmnikos* петля) — петлеподібної геометричної кривої у вигляді горизонтальної вісімки. А це знак нескінченності, продовжений в інтермедії другої дії: завісу над таємницею космогонічного генезису Чіо-Чіо-Сан відкриває відеопроекція планетарної трансформації, злиття різних сонячних галактик.

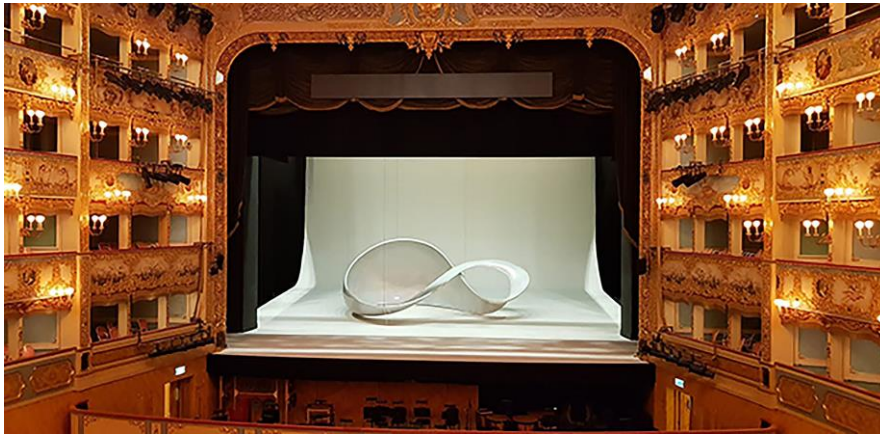


Фото 4. «Мадам Баттерфляй» у версії *Gran Teatro La Fenice* ©Adelina Yefimenko



Фото 5. «Мадам Баттерфляй» у версії *Gran Teatro La Fenice* © Michele Crossera

«Мадам Баттерфляй» на сцені франкфуртської опери (Oper Frankfurt)

Результати аналізу постановки «Мадам Баттерфляй» Франкфуртською оперою виявили суттєвий зв'язок з японським феноменом МА. Порожнеча, спустошеність — ознаки, які японці називають МА, — не сприймаються трагічно у версії молодого американського режисера Р. В. Шлятера (R. V. Schlather). МА як особливість менталітету японців стала провідним мотивом його режисерської концепції.

Беззаперечним успіхом франкфуртська вистава завдячила сценографії Йоганнеса Лайякера (Johannes Leisacker). Митець, поцінований в оперному світі своїм ставленням до балансу просторового і звукового процесів музичного театру, розгорнув на сцені «Мадам Баттерфляй» перформанс «негативного простору»¹. Поряд із сугестивною дією ритмо-рухів, грою жестів-знаків протагоністів і зумисним спрощенням візуалу *негативний простір* створив у виставі атмосферу зачарованості рівновагою і стриманістю як важливою ознакою японської естетики. Постановники відтворили на сцені характерну для японської культури особливість МА, а саме: мистецтво — дзеркало людських відносин. У виставі стосунки Чіо-Чіо-Сан і Пінкертон рефлектує порожнеча сцени, яка, на думку режисера, має здатність миттєво розділити, або поєднати героїв. Спостерігаємо очевидні впливи театральної школи апологетів *порожньої сцени* британця Петера Брука (Peter Brook) і американця Роберта Вілсона. У франкфуртській «Мадам Баттерфляй» молодий американський режисер утілює заповіт Брука з театрального бестселера «Порожній простір» («Der leere Raum»): «Я можу взяти будь-яку порожню кімнату, — стверджував Брук, — і назвати її голою сценою. Одна людина ходить по кімнаті, а інша дивиться на неї; це все, що потрібно для театральної дії» [Brook, 1983, S. 9]. Ідеї бруківського і вілсонівського мінімалізму вплинули на ціле покоління оперних режисерів, зокрема й на тих, які намагалися відтворити на сцені «потік енергії» як паузи vs нотних знаків, тиші vs звуків, недостатності vs перенасиченості тощо. Згадаймо, як слушно висловився сучасний британський митець-графік, впливовий «візуальний мислитель» Алан Флетчер (Alan Fletcher) про тишу і паузи як необхідні складові мови і музики. У роботі «Мистецтво дивитися збоку» («The Art of Looking Sideways») автор аналізує суть феномена МА, порівнюючи візії Заходу і Сходу: «Простір — це субстанція. Сезанн малював і моделював простір. Джакометті створював скульптури, “виймаючи жир з простору”. Малларме писав вірші, використовуючи не лише слова, а й їх відсутність. Ральф Річардсон стверджував, що дія полягає в паузах. Ісаак Стерн описував музику як феномен на межі тиші і кожного звуку, що її формує. У японців феномен МА характеризує цей інтервал як той, що надає форму цілому. На Заході ми не маємо для цього ані слів, ані понять» [Fletcher, 2001, p. 370].

Режисер франкфуртської постановки відмовився від набавних тлумачень і візуальних контекстів, колоніальний акцент залишив відкритим для дискусій, нато-

¹ Термін *негативний простір* у тривимірному розумінні тлумачить Рудольф Арнгайм (Rudolf Arnheim): простір, який оточує не лише речі, а й порожнечу. Мається на увазі також порожнеча всередині самих об'єктів «... *негативний простір* означає протилежність суцільним, твердим об'єктам» (negative space 'refers to the opposite of solid objects). У цьому контексті *негативний простір* — це простір між речами, на противагу суцільній матерії, яка визначає просторові кордони. Так само тіні репрезентують *негативний простір*. Вони моделюють освітлене тіло, ставлять його на сцену і полегшують орієнтацію у просторі. Саме завдяки тіням видимий світ стає реальним цілим. Крім того, тіні створюють у просторі настрій, атмосферу, впливають на суб'єктивне сприйняття події» [Arnheim, s. 92].

мість наголосив на асоціаціях «Мадам Баттерфляй» з голлівудським фільмом Гаррі Маршала «Pretty Woman». За задумкою Шлятера і дизайнерки костюмів Доє Люті (Doey Lüthi) буквальна цитата червоної сукні Джулії Робертс зі сцени в опері унаочнює ерзац американської мрії Чіо-Чіо-Сан. Не випадково у цій версії «Мадам Баттерфляй» диригент постановки Антонелло Манакорда (Antonello Manacorda) підкреслив вплив Пуччіні на музику Голлівуду: «витонченість і грубість тут поєднані як шифр, а не вираз нібито чисто емоційного музиканта Пуччіні» [Brachmann, 2022].

Звернення до феномену МА створило умовно невичерпний простір для розгортання музичної драматургії як повільного занурення в квазі-японську атмосферу опери. Відмова від візуальних ефектів зосереджує увагу на внутрішній експресії між вокалістами, що й було головною метою опер Пуччіні. *Негативний простір* сцени «Мадам Баттерфляй» рельєфний аргумент на користь музики: тут і ефемерне відчуття реальності, і спроби зазирнути всередину себе, і швидкоплинний досвід героїв в умовах граничної ситуації.

Тимчасові перехрестя долі американця і японки поза матеріальними, моральними і колоніальними стосунками у франкфуртській «Мадам Баттерфляй» на перший погляд здаються типовою мелодрамою. Як зауважив режисер: «коли я йду до театру, я хочу бачити на сцені людей, яких я впізнаю. Пінкертон і Чіо-Чіо-Сан втягнули в авантюру, про яку їм відомо, з якою їм здається легко впоратися <...> Проте історія “Мадам Баттерфляй” абсолютно сучасна <...> Ми живемо у світі, у якому люди можуть орендувати не лише будинок, а й навіть будинок разом із жінкою»¹. Отже, двоє молодих людей виявляються неадаптованими до соціальних викликів. За браком досвіду вони опиняються в пікантній ситуації і не замислюються над ризиком їх зв'язку. Очевидно, що рішення відмовитися від естетизації візуальних ефектів і декоративних аксесуарів, виправдане метою увиразнити універсальні людські стосунки і конфлікти, актуальні для всіх часів і країн.

Авангардні інновації Лайаккера з *негативним простором* позбавили «Мадам Баттерфляй» кітчевих японизмів, зовнішніх екзотичних кліше з декораціями пагод, цвітіння сакури, чайних церемоній, кімоно і показали сучасних «рабів цивілізації». Абстрактний простір сцени буквально прямолінійний. Є лише прямі лінії, пересувні площини, традиційні для японських інтер'єрів і будинків із розсувними стінами, у яких планування кімнат можна постійно змінювати. На вигляд паперові стіни то освітлюються денним світлом, то поринають у темряву. У першій дії режисер показує цей простір як магічний у своїй мінливості; у другій — як нелюдний, сумний, спустошений. Очевидно, що в порожнечі *негативного простору* відчуття ментальної дистанції між закоханими загострене. Порожнеча у просторі усвідомлюється на рівні ефемерної матерії і розширюється до відсутності смислу, не-наявності того, що не-можливе. Мається на увазі неможливість легітимного шлюбу Пінкертон і Чіо-Чіо-Сан.

У постановці обидва герої позиціонують себе як активні бунтарі проти старого світу: знайшовши один одного, вони повертаються спинами до Америки (Пінкертон) і до Японії (Баттерфляй), об'єднуються у бажанні звільнитися від тягаря традицій, мандрувати світом, відкривати невідоме. Проте відсутність відповідальності Пінкертон руйнує мрії Чіо-Чіо-Сан про побудову спільного майбутнього. Просторова порожнеча на сцені адекватно окреслила цю дилему. Мрії розбиваються у зіткненні

¹ Zwei rebellische Kinder. Das Interview: Dirigent Antonello Manacorda und Regisseur R. B. Schlather im Gespräch. Giacomo Puccini. *Madama Butterfly*. Oper Frankfurt : Das Programmheft. Frankfurt : Patronatverein, 2022. S. 8.

з реальними екзистенційними проблемами, які одинока матір Чіо-Чіо-Сан розв'язує на самоті. Акт суїциду позбавлений у цій постановці ритуальних чи архаїчних конотацій. *Негативний простір*, з його відчуттям безмежності змін світла і тіні, безкрайності і стислості, у цій постановці став не лише символом «експансії настрою» [Böhme, 2006, S. 53], а й соціально-критичним маніфестом.

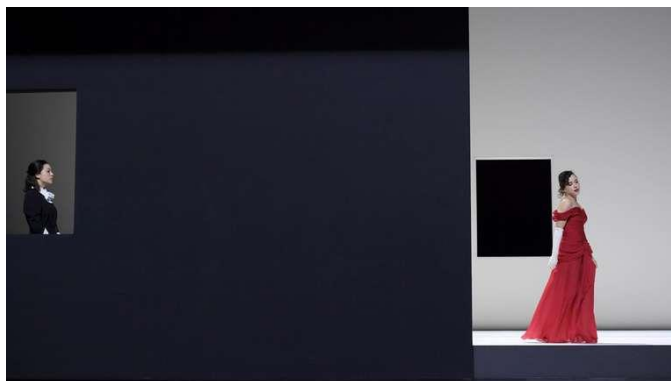


Фото 6. «Мадам Баттерфляй» на сцені Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller

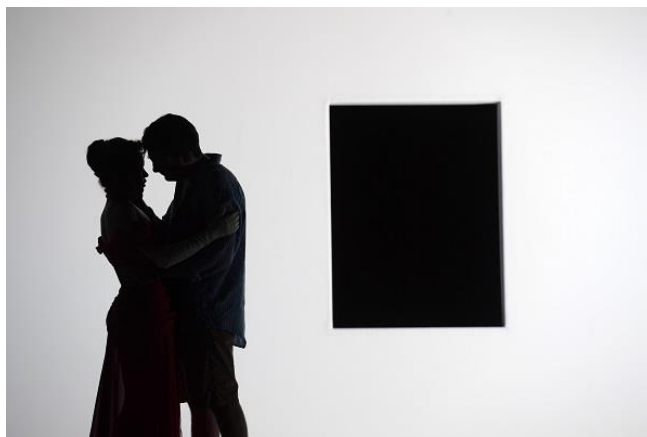


Фото 7. «Мадам Баттерфляй» у версії Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller



Фото 8. «Мадам Баттерфляй» у версії Франкфуртської опери ©Barbara Aumüller

Висновки і перспективи подальших досліджень. Ми живемо у глобалізованому світі, у якому японське мистецтво і культура — рівноправні складові світової культури. Тому проаналізовані сценічні версії «Мадам Баттерфляй» або свідомо позбавлені кліше *японізмів*, або використовують їх радше на рівні шифрів, натяків, асоціацій. За задумом сценографа постановки в Брегенці Майкла Левіна, графіка тушшю на асоційованому папірусі сцени натякає на традиції старовинного японського мистецтва. Костюми імітують японські фігури театру Кабукі. Такі шифри розкривають красу старої Японії. Фігури американців стилізовані під моду ХХ століття. Андреас Гомокі відтворив золотий час Америки, яка стала світовим лідером, країною глобальної культури. Проте розчарування в американській мрії також було глобальним. Схиляння перед американськими кіноідолами, культом зірки, захоплення суспільством споживачів — усе, що уособлювала Америка, звела нанівець війна у В'єтнамі. Подальший розвиток держави-колонізатора призвів до знецінення американської утопії. З цього погляду сценографія опери «Мадам Баттерфляй» в Брегенці — не просто мальовниче тло для драми Чіо-Чіо-Сан, яка своїм амбіційним вчинком спробувала заперечити патріархальний устрій японського суспільства, а і намагання позбавитися «колоніального в собі».

Питання, які піднімає режисер Алекс Рігола, сценографіка Маріко Морі у венеційській постановці «Мадам Баттерфляй» — критика комплексів і стереотипів колоніального погляду на людину, жінку, роль особистості в умовах конфліктного зіткнення полярних ментальностей — кореспондують з «Мадам Баттерфляй» Андреаса Гомокі, але позбавлені прямих політичних конотацій. «Мадам Баттерфляй» у версії венеційського театру *La Fenice* зазнала суттєвих метаморфоз. Як інтегральна складова сукупного мистецького перформансу сучасної японської мисткині, венеційська версія опери стала віддзеркаленням екологічних проблем сьогодення і набула рис еко-маніфесту. Результат постановки покликаний на відповідний резонанс, ширший за пригоди фентезі на кшталт творів із галузі наукової фантастики. Ця версія «Мадам Баттерфляй» — щонайменше попередження людства, науки, цивілізованого світу про небезпеку ймовірної планетарної кризи.

Особливість франкфуртської постановки режисер спрямував у русло японської філософії буття: «Ми живемо в епоху, коли образи говорять самі за себе»¹. Порожня сцена, панування біло-чорного, образ Баттерфляй у кольоровій динаміці від червоного до срібного — ось таким чином сценічна графіка в традиціях японського мінімалізму Йоганнеса Ляйакера позбавилася зовнішніх кліше. Абстрактний простір став апологією прямолінійності, яка асоціювалася зі знаками традиційної японської архітектури. При цьому головний акцент режисерської концепції чіткий і логічний: у *негативному просторі* японського МА європейець не може відчувати себе колонізатором. Він беззахисний і вразливий у цій порожнечі. Як слушно підмітив відомий німецький митець — графік, скульптор, архітектор Вольфганг Майсенгаймер, «атмосферний простір існує на межі раціонального і не може бути охоплений в аспекті цілісного. Його можна осягнути *зсередини*, як структуру відчуття, як тілесну субстанцію, яку ми несемо в собі, але, водночас, і *об'єктивно*, як структуру речей, що розгорнута перед нашими очима» [Meisenheimer, 2010, S. 101].

¹ Zwei rebellische Kinder. Das Interview: Dirigent Antonello Manacorda und Regisseur R. B. Schlather im Gespräch. *Giacomo Puccini. Madama Butterfly. Oper Frankfurt* : Das Programmheft. Frankfurt : Patronatverein, 2022. S. 9.

Кожна з трьох проаналізованих постановок по-різному увиразнила колоніальний конфлікт, який герої осягають *зсереди* свого серця, свого виховання, ментальних орієнтирів, соціального оточення і національних традицій. Колоніальний наратив «Мадам Батерфляй» є перспективним для подальших досліджень інших репертуарних опер в аспекті етичної і соціально-політичної позиції сучасних режисерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гаврушко Є. Колоніалізм і шароварщина: тіньова сторона явища. *Аргумент*. 2023. 23 квітня. URL: <https://argumentua.com/stati/kolon-al-zm-sharovarshchina-t-nova-storona-yavishcha> (дата звернення: 29.09.2023).
2. Тимофєєнко А. В. Репрезентація образу Японії в європейському кінематографі другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2021. 266 с.
3. Arnheim, R. *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays* / University of California press Berkeley ; Los Angeles ; London, 1992. 260 p.
4. Böhme G. *Architektur und Atmosphäre*. München : Wilhelm Fink Verlag, 2010. 182 p.
5. Brachmann J. Das Schlimmste passiert im Kopf. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2022. 24 May. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/madama-butterfly-an-der-oper-frankfurt-18053475.html> (accessed: 24.01.2024).
6. Brook P. *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Berlin : Alexander Verlag, 1983. 200 s.
7. Dick A., von. Seelenlandschaftsarchitekt. *Opernwelt. Das Jahrbuch*. Berlin : Der Theaterverlag — Friedrich., 2023. S. 62–63.
8. Fletcher A. *The Art of Looking Sideways*. Phaidon Press, 2001. 370 p.
9. Lee H. *Metamorphosen der Madama Butterfly*. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2020. 445 s. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Band. 181).
10. Lee H. *Exotisme der Madama Butterfly*. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023. Dornbirn : Voralberger Verlagsanstalt, 2023. S. 34-40. [in German].
11. Meisenheimer W. *Der Rand der Kreativität*, Wien : Passagen Verlag, 2010.
12. Moore J. W. *The Capitalocene & Planetary Justice*. *Maize*. 2019. No. 6. S. 49–54.
13. Schickling D. *Puccini: Biografie*. Stuttgart : Carus-Verlag, 2017. 464 S.

REFERENCES

1. Havrushko, Ye. (2023). *Kolonializm i sharovarshchyna: tinova storona yavyshcha* [Colonialism and sharovarism: the shadow side of the phenomenon]. *Arhument [Аргумент]*. April 23. Available at: <https://argumentua.com/stati/kolon-al-zm-sharovarshchina-t-nova-storona-yavishcha> (accessed: 29.09.2023) [in Ukrainian].
2. Timofeenko, A. V. (2021). *Reprezentatsiia obrazu Yaponii v yevropeiskomu kinematohrafii druhoi polovyny XX pochatku XXI stolittia* [Representation of the image of Japan in European cinema in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries]. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of cultural studies by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture. The Kharkiv State Academy of Culture. 266 c. [in Ukrainian]
3. Arnheim, R. (1992). *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays*. University of California press: Berkeley, Los Angeles, London. 260 p. [in English].

4. Brachmann, J. (2022). Das Schlimmste passiert im Kopf. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 24 May. Available at: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/madama-butterfly-an-der-oper-frankfurt-18053475.html> (accessed: 06.08.2023) [in German].
5. Brook, P. (1983). *Der leere Raum. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever*. Berlin : Alexander Verlag, 200 s. [in German].
6. Böhme, G. (2010). *Architektur und Atmosphäre*. München : Wilhelm Fink Verlag, 182 p.
7. Dick, A. von. (2023). *Seelenlandschaftsarchitekt. Opernwelt. Das Jahrbuch*. Berlin : Der Theaterverlag — Friedrich, s. 62–63. [in German].
8. Fletcher, A. (2001). *The Art of Looking Sideways*. Phaidon Press, 370 p. [in English].
9. Meisenheimer, W. (2010). *Der Rand der Kreativität*. Wien : Passagen Verlag [in German].
10. Lee, H. (2020). *Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 445 s. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 181). [in German].
11. Lee, H. (2023). *Exotisme der Madama Butterfly*. Das Programmheft der Bregenzer Festspiele. 2023. Dornbirn: Voralberger Verlagsanstalt, s. 34–40. [in German].
12. Moore, J. W. (2019). The Capitalocene & Planetary Justice. *Maize*. No. 6. S. 49–54. [in English].
13. Schickling, D. (2017). *Puccini: Biografie*. Stuttgart: Carus-Verlag, 464 s. [in German].

ADELINA YEFIMENKO

Yefimenko, Adelina — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine) at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

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

musikwiss@gmx.de

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318643

COLONIAL NARRATIVE IN GIACOMO PUCCINI'S "MADAMA BUTTERFLY" IN THE PRODUCTIONS IN BREGENZ, VENICE AND FRANKFURT 2022/2023

Relevance of the study. The relevance of the article. In musical theatre, literature, cinema, and painting, the image of Madame Butterfly has been and continues to be the subject of both artistic and socio-political debate. The significance of the figure of Butterfly goes far beyond the world-famous opera character. Various productions of the opera since the fin de siècle period prove the casualness of Madame Butterfly's repertoire leadership on the world stage.

The main objective of the study and the scientific novelty. The article raises the question of the reasons for the opera's popularity in our time and analyses 1) the colonial discourse of the libretto, which goes beyond the limits of a purely Japanese discourse, and 2) various productions of the opera in Bregenz, Frankfurt, and Venice, in which the colonial narrative is asserted from different angles. The trajectory of the colonial narrative from Pierre Loti's *Madame Chrysanthemum* to Giacomo Puccini's *Madama Butterfly* clearly outlines the transformation of Japaneseism from an arts and crafts artefact to the Liebestod tragedy and critique of Japanese-Euro-American international relations. The issue of *Madame Butterfly* in various traditional or innovative media formats reveals, in one way or another, the transformation of the topos of exoticisation of colonised space. Behind the beauty of Italian bel canto in the image of Cio-Cio-San, the directors recognise and em-

body on stage the apocalypse of human relations in the context of systemic human rights violations. The interpretive analysis of three different productions revealed a systematic shift in the opera's lyrical and aesthetic emphasis to ethical ones. **The methodology** of the article is: in each of the three analysed productions, the colonial conflict is expressed in a different way, which the characters comprehend from within their hearts, upbringing, mental orientations, social environment and national traditions.

Results / findings and conclusions. We live in a globalised world in which Japanese art and culture are equal parts of world culture. That is why the analysed stage versions of *Madame Butterfly* either deliberately avoid clichéd Japaneseisms or use them rather on the level of ciphers, hints, and associations. As conceived by Michael Levine, the set designer of the Bregenz production, the ink drawings on the associated papyrus on the stage allude to the traditions of ancient Japanese art. The costumes imitate the Japanese figures of the Kabuki theatre. Such ciphers reveal the beauty of old Japan. The figures of the Americans are stylised in the fashion of the twentieth century. The issues raised by the director Alex Rigola and set designer Mariko Mori in the Viennese production of *Madame Butterfly* — criticism of the complexes and stereotypes of the conventional view of man, woman, and the role of the individual in the context of a conflictual clash of polar mentalities — correspond to Andreas Homoki's *Madame Butterfly*, but lack direct political connotations. The director directed the peculiarity of the Frankfurt production in the direction of the Japanese philosophy of existence. An empty stage, the dominance of white and black, the image of *Butterfly* in colour dynamics from red to silver — this is how the stage graphics in the tradition of Johannes Leiaker's Japanese minimalism were stripped of external clichés. The abstract space became an apology for the straightforwardness associated with the signs of traditional Japanese architecture. The colonial narrative of *Madame Butterfly* is promising for further research of various repertoire operas in terms of the socio-political position of contemporary directors.

Keywords: colonial narrative, operas by Puccini, contemporary directors' versions of operas and *Madama Butterfly*.

УДК 780.8:780.614.131:78.071.1ВіллаЛобос:78.09(81)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318646

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

© Філатова Т. В., 2024

«ДВНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ» ДЛЯ ГІТАРИ

ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

Цикл «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса розглянуто з позицій взаємодії автентичних бразильських та академічних європейських (барокових, романтичних, модерністських) жанрово-стильових моделей творчості. Враховано історіографічну інформацію, а також певні події з творчої біографії митця, що висвітлюють його схильність до гітарної музики у народно-побутовому та академічному напрямках. Визначено вплив численних етно-експедицій Е. Вілла-Лобоса по різних штатах Бразилії для знайомства з особливостями музики різних народностей, їх інструментами, навичками гри та орфеонічним співом. Охарактеризовано роль обрядових практик, карнавальних звичаїв, музики бойових мистецтв, темброве та ритмо-інтонаційне багатство вітчизняної культури. Розкрито специфіку авторських пошуків нової лексики, підґрунтям якої слугували ідіоматичні ресурси гітари. Запропоновано аналітику винайдених зв'язків морфології модерністського композиторського мислення зі створеними автором засобами гри на інструменті. Розкрито особливості оперування прийомами фіксації та ковзання однакових позицій на грифі з використанням відкритих струн. Визначено наслідки цієї техніки, що призводять до формування октатонічних звуковисотних явищ, притаманних музиці багатьох європейських композиторів доби модернізму. Простежені стильові перетини звукотворчості: увага до фонічних, колористичних, тембрових якостей звуку; ритмічні новації як чинники імітування архаїчних шарів та племінних ритуальних традицій стародавніх місцевих культур; повернення до лексики майстрів минулої доби; артикуляція фольклорних джерел та їх стилізованих моделей. Вивчено жанрові елементи шоро, танго, самби, капоейри, амазонських мелодій і горлового співу корінного населення країни, іспанського андалузського ладоутворення. Простежено імітації народних інструментів кавакінью, кайпіро, берімбау, амазонських флейт, а також голосів навколишнього світу як елементів бразильського звукового ландшафту.

Ключові слова: бразильська гітарна музика, етюди Е. Вілла-Лобоса, виконавські прийоми, жанрові традиції, шоро, капоейра, стильові взаємодії.

Вступ. В історії гітарної музики увага до циклу етюдів як системного каталога засобів вдосконалення виконавської майстерності невпинно зростала протягом останніх століть. Академічні традиції стрімко підвищували запити не тільки до технічного арсеналу, але й до художніх складових нових зразків жанру. Перед віртуозами і композиторами ці додаткові виклики відкривали перспективи вражаючих концертних презентацій. Масштаби циклічних задумів коливались від декількох ла-

конічних мініатюр до 60-ти розгорнутих композицій. Згадаємо лише найбільш відомі у гітарному середовищі імена авторів: Діонісіо Агуадо, Франсиско Таррега, Фернандо Сор (Іспанія); Фердинандо Каруллі, Мауро Джуліані, Маттео Каркассі, Луїджі Леньяні, Анжело Жилардіно (Італія); Антон Діабеллі (Австрія); Джон Дюарт (Велика Британія); Франсіс Клейнъянс (Франція); Душан Богданович (Сербія); Ейтор Вілла-Лобос, Радамес Гнатталі (Бразилія); Абель Карлеваро (Уругвай); Лео Брауер (Куба) тощо. Переважна більшість авторів були професійними виконавцями. У ХХ ст. найвпливовішим опусом виявились «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса. Світове визнання та постійна сценічна затребуваність циклу забезпечується комплексом суттєвих переваг — модерністською лексикою композитора, збагаченою ритмо-інтонаційними автентичними елементами бразильської культури, у поєднанні з віртуозністю, наявністю новітніх оригінальних прийомів, високими художніми якостями музики та її жанрово-стильовим розмаїттям.

Аналіз останніх досліджень. Серед наукових досліджень, присвячених вивченню сторінок гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, виокремимо певні напрями дослідження циклу «Дванадцять етюдів». В контексті створеної у ХХІ столітті низки архівно-пошукових проектів, що дозволили віднайти давно втрачені манускрипти, розшифрувати і порівняти їх з пізніми виданнями, встановити хронологічні деталі [Amorim, 2019], були значно розширені каталоги нот, аудіозаписів виконання творів, збагачені підходи до методики гри, деталізовані технічні прийоми [Carlevaro, 1987, 1988; Melo, 2018; Mello, 2019]. Поряд з редагуванням та перевиданням відомих праць монографічного характеру [Mariz, 2004], опубліковані актуальні дослідження [Amorim, 2007]. Музей Вілла-Лобоса (Ріо-де-Жанейро) ініціював появу нових наукових напрямків дослідження творчого спадку композитора під впливом директора інституції, бразильського гітариста Турібіо Сантоса [Santos, 1975; Pereira, 1984]. Попри наявність сучасних інноваційних матеріалів про гітарні етюди бразильського майстра [Amorim, 2007; Zigante, 2011; Furtado, 2010; Turbenson, 2012] перевага надається історіографічним та виконавським аспектам. Фабіо Занон констатує у стані науки сьогодення дефіцит рефлексій над проблемами гармонічного та морфологічного аналізу [Zanon, 2011]. Цей науковий дискурс вбачається вельми перспективним та актуальним, враховуючи досягнення бразильських музикологів, а також посилання на попередні статті автора про жанрові аспекти гітарного мистецтва Бразилії [Філатова, 2024] та публікації українських вчених про фортепіанну музику композитора [Жорнікова, 2021] і його «Бразильські бахіани» [Чистова, 2024].

Мета статті — виявити у циклі «Дванадцять етюдів» для гітари соло Ейтора Вілла-Лобоса метроритмічні та інтонаційно-мелодичні елементи бразильських жанрів у поєднанні з мовними новаціями та стильовими взаємодіями з академічними європейськими традиціями. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики циклу «Дванадцять етюдів» Е. Вілла-Лобоса з урахуванням специфічного напряму модерністських пошуків музичної лексики, який охоплює оновлення ідіоматичних ресурсів інструменту через технічні прийоми виконання.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історичного, культурологічного, музикознавчого, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення етнічних першоджерел та жанрових рис бразильської музики, інтонаційно-мелодичних проявів і стильових взаємодій в творчості композитора, а також зв'язків морфології модерністського мислення з ідіоматикою нових прийомів гри на гітарі.

Результати дослідження. Ім'я бразильського композитора Ейтора Вілла-Лобоса (Heitor Villa-Lobos; 1887–1959, Ріо-де-Жанейро) увійшло у світову музичну історію як міфологема, віддзеркалення яскравих і плідних творчих контактів, мистецького звукового діалогу різних континентів, що свідчить про їхню культурну пов'язаність і водночас — художню незалежність. Твори композитора за часів його життя викликали парадоксально різні реакції: подив, ненависть, гострі дебати, захват. Їх ігнорували, відмовлялися виконувати. Автора вважали «іконоборцем, який знищує красу», а його музику — «імперією абсурду» [Mariz, 2004, p. 42]. Згодом дискусійність суджень змінилася безумовним міжнародним визнанням, зокрема: «Американці обох півкуль з гордістю шанують геніїв та особливо великого бразильського композитора, який багато років проживав у Нью-Йорку і, отже, своїм чудовим внеском заслугував велику популярність і надав нового блиску нашому місту, мистецтву столиці світу» [Mariz, 2004, p. 80]. Те саме можна сказати про реакції бразильської та європейської публіки. За часів дитинства композитора місцева культурна еліта у концертних залах захоплювалася італійськими оперними аріями Дж. Верді, клавірним мистецтвом Й.-С.Баха. Неймовірною здавалася навіть думка про те, що «через 40 років у Парижі музика бразильця Ейтора Вілла-Лобоса здійснить фурор небаченої інтелектуальної могутності, що це несподіване оновлення дозволить розгубленому світу вперше побачити силу бразильської природи та душі» [Mariz, 2004, p. 12]¹.

Сторінки біографії композитора списані безліччю суперечливих і не завжди підтверджених сюжетів, вчинків, які шокують, особистих фантазій про події, привласнені з чужих історій для створення свого ексцентричного іміджу². Подібно до ефекту

¹ Цитату з монографії Васко Маріза наведено за 12-м ювілейним її виданнями, доповненим новою інформацією та аналітикою. Рукопис книги створено в 1946-1947 роках, перше видання та наступні доповнені версії португальською, іспанською, англійською, французькою мовами вийшли в різні часи: 1949 (Ріо-де-Жанейро), 1963 (Флорида), 1967 (Париж), 1970 (Вашингтон), 1977, 1982, 1986 (Ріо-де-Жанейро), 1987 (Мексика/Іспанія/Аргентина/Колумбія), 1989 (Італія), 2004 (Ріо-де-Жанейро), 2005 (Ріо-де-Жанейро). Російський переклад з французької (І. Лихачова, Г. Філенко, 1977) став 6-м і єдиним виданням, названим піратським і опублікованим без дозволу автора, як зазначено в післямові до ювілейного іспаномовного 12-го видання [Mariz, 2004, p. 214]. Книгу в початковій версії оцінювали як перший «іконографічний путівник сторінками життя справді національного музиканта» [там само, р. 217]. У передмові до ювілейної редакції вона охарактеризована як «фундаментальна біографічна праця, важливий етап у становленні цілого офіційного міфологічного канону навколо фігури Вілла-Лобоса» [там само, р. 7]. Кожне нове перевидання розширювалось архівними документами, ілюстраціями, дискографіями, бібліографічними джерелами. 2004 року монографія вийшла за сприяння Музею Вілла-Лобоса та Бразильської музичної академії в Ріо-де-Жанейро, на честь 45-річчя від дня смерті композитора. Варто зауважити, що сам композитор критично оцінював окремі епізоди життєпису у книзі Васко Маріза.

² У своїх паризьких інтерв'ю Вілла-Лобос розповідав про доколоніальні звичаї корінних народів Амазонії, де під час однієї з експедицій, за його зізнанням, він був узятий в полон диким племенем індіанців, слухав і записував їхній стародавній ритуальний спів, брав участь в обрядах і практиках антропофагії, переніс малярію. Втім, тоді його розповіді не ставилися під сумнів, хоча не були підтверджені документально і якийсь час були дискусійними автобіографічними курйозами на сторінках пізніших і навіть сучасних публікацій. Умберто Аморім згадує факт одного з перших викриттів подібних фантазій музиканта [Amorim, 2007]. Це стало можливим завдяки знахідці французької поетеси та журналістки Люсі Деларю-Мардрюс, яка випадково помітила в резиденції Вілла-Лобоса в Парижі у 1920-ті роки книгу німецького моряка та мандрівника Ганса Штадена про Бразилію XVI століття «Viagem ao Brasil» (1557). Автор книги у барвистих подробицях виклав історію свого викрадення місцевим індіанським племенем *tupin*. Вона у всіх деталях збігалася з подіями, згаданими

колажу вони вибудовують міфологію неординарної, епатажної особистості, що кидає виклик оточенню, за що багато колег з академічних кіл називали бразильця «музичним дикуном». Не слід при цьому забувати про глибокий пієтет Вілла-Лобоса перед музикою французьких, іспанських, польських авторів і, безумовно, захоплення спадщиною Й.-С. Баха. Ще в дитинстві, слухаючи прелюдії та фуґи з обидвох томів «Добре темперованого клавіра» у виконанні своєї тітки, композитор відчув захват від краси, стрункості та величі барокового поліфонічного мислення майстра. Значно пізніше «Бразильські бахіани» (1930–1945) стали найвідомішим відгуком автора на неокласичний дискурс творчості: в його сюїтах мовні елементи сучасного письма, ритмо-формули національно-побутових жанрів Бразилії злилися з бароковим «інтонаційним словником», експортованим історією європейської колонізації та закріпленням під час подальших процесів міжкультурного обміну.

Відомий уругвайський гітарист Абель Карлеваро у другому томі своєї дидактичної праці, присвяченої виконанню музики Вілла-Лобоса, пише: «Серйозною проблемою латиноамериканських музикантів, які вирушали вчитися до Європи, була необхідність вибрати певну школу, оскільки в той час у них не було автохтонної мови, яку вони могли би сміливо назвати своєю. Завдання Вілла-Лобоса полягало у створенні цієї ідіоми, для чого довелося пройти багатьма шляхами. Ритмічний спадок народу Бразилії становить основу його художньої творчості. Гітара поєднує в собі драйв цієї великої країни, будучи таким самим популярним проявом, як людський голос. Пізніше у Ріо він зібрав хорові концерти з десятків тисяч учасників, запросив мене до “Консерваторії орфеонічної пісні”, якою керував, де я відвідував заняття з ритміки. У них використовувалася велика кількість народних інструментів (деякі з африканської спадщини), привезених ним з індіанських сіл з усіх куточків країни. Ці інструменти необхідні для засвоєння національної ритмічної ідіоматики та поглиблення розуміння бразильської душі. Свого часу Вілла-Лобос також зауважив, що не вмів писати бразильську музику. Йому потрібно було свіже натхнення, яке б відвело його від європейських обмежень. Тому він вирішив здійснити поїздку величезними просторами своєї країни, щоб отримати з перших рук знання про різні форми народної музики та інструментів. Після повернення він заявив, що бразильська музика, музика його народу нарешті потекла його венами. Ці подорожі країною мрій були, безумовно, однією з найплідніших подій у його житті» [Carlevaro, 1987, р. 4]. Композитор записував народні мелодії всіх регіонів Бразилії, складав мапу географічних локацій своїх експедицій. Він прагнув вивчати фольклор із зануренням у природу та культуру країни, спираючись на власні інстинкти та враження. Музикант отримував їх від реального «звучання карти країни», відвідавши її «місто за містом, штат за штатом, ліс за лісом, щоб дослідити душу землі» [Aquino, 2000, р. 11], а вже потім систематизувати фольклор у каталогах, що стали етнографічним надбанням¹. Вілла-Лобос зізнавався: «Я не ставлю бар'єрів та обмежень перед тропічним багатством, яке я несучу в собі і яке інстинктивно передаю всьому, що пишу» [Carlevaro, 1987, р. 4].

у паризькому інтерв'ю композитора. Додамо, що на основі цього давнього сюжету у 1999 році було створено біографічний фільм-драму «Ганс Штаден» у спільному виробництві португальського продюсера і бразильського режисера – Луїшем Перейрою та Хорхе Невезом.

¹ У 1906 році молодий Вілла-Лобос подорожував північно-східними агломераціями Бразилії — Баїї та Пернамбуку, на місцевих фермах збирав фольклор мешканців пустельних сертан. Більшість фольклорних зразків композитор видав у шести томах практичного керівництва з вивчення фольклору «Estudofolclórico» (1932).

Наративом бразильської музичної мови для композиторів служила строката картина жанрів північно-східних та південно-східних регіонів країни і, в першу чергу, їхня специфічна, запаморочлива ритмічна складність. Наприклад, базова пунктирна структура хабанери перетворюється на характерний ритм байао¹ (жанрове ім'я має топографічну прив'язку до північно-східної землі Баїя), в якому артикулюється синкопа через лігу між другим та третім звуками. Саме такий ритм є головним компонентом, що поєднує ідентичності всіх корінних жителів і народностей північно-східних бразильських провінцій, з урахуванням їхнього африканського та іберійського коріння. В повсякденній музичній практиці сільської глибинки відчуваються афро-бразильські витoki жанру *маракату*², привнесені з ангольської обрядової культури коронації та які відсилають до колоніальної архаїки міської карнавальної ходи вулицями Ресіфі у штаті Пернамбуку. І сьогодні під акомпанемент батальних шумових перкусій у дні свят проходять багатолюдні процесії костюмованих груп індіанців, які грають на флейтах. Пластика рухів імітує бойове мистецтво племен *гуарані* чи *туні*, які інсценують сюжети своєї доблесної історії в колоритних національних костюмах із луками та стрілами. На забумбі — афро-бразильському басовому барабані із двома мембранами витримується патерн байао. Удари струн по луку маркують ритм *кабокльнью*³. Як і чимало інших ритуальних танців аборигенів, цей справляє перцептивний гіпнотичний ефект на слухачів завдяки «заклинальній магії» звуків: повторам дрібних ланок, зворотів, які нашаровуються одне на одного, як у репетитивній техніці мінімалізму⁴.

Бразильське автентичне почуття ритму, збагачене гострими, живими пульсами і акцентами, стихією спонтанної імпровізації, доволі легко засвоювалося з музики вулиць, карнавалів, з атмосфери аматорської колективної творчості. Кожен міг долучитися до нього з різною активністю та глибиною занурення. Якщо уявити картину Ріо-де-Жанейро столітньої давнини, ми побачимо її очима сучасників композитора через описи, що збереглися. Ріо в дитячі роки Вілла-Лобоса був далекий від мегаполісу, що виблискував вогнями, але вулиці «бразильської музичної столиці» наповнювалися звуками: вночі вони чулися звідусіль, вдень проводилися святкові карнавали — і сьогодні вони вважаються найбільшими у світі.

З вечора музиканти змагалися у майстерності сольної та ансамблевої гри. Серед освітлених таверн, доріг та темних закутків звучали сумні мотиви серенад: з надрином, риданнями, стогонами, гіркотою, близькою до іспанської саети, їх співали мандрівні музиканти⁵. Мелодичні розспіви гострими інтонаціями благання розпові-

¹ Аналітика титульного бразильського жанру байао міститься у статті автора [Філатова, 2024].

² *Маракату* — назва африканського ритму та театралізованого звичаю зображати королівських персон та костюмований почет зброєносців під час ходи аборигенів Бразилії — баїанців та кабоккло.

³ *Кабоккло* (в пер. «ті, що прийшли з лісу») — етнічна група у складі бразильців (португало-індіанські метиси), найбільша расова група у басейні Амазонки; родовід походить від союзів португальців з вихідцями з корінних племен *туні*, спілкування відбувається мовою аборигенів.

⁴ Відомий гітарист та композитор Антоніу Мадурейра визнавав спорідненість процедур мінімалістичної техніки Джона Кейджа, Філіпа Гласса та Стіва Райха з архаїчними племінними ритуалами.

⁵ Саме тут, серед вуличних музикантів в інструментальних ансамблях шоро Вілла-Лобос познайомився з орфеонічним співом — аматорськими навичками багатолюдного колективного музикування, яке слугувало ще в XIX столітті основою європейської хорової практики в Іспанії, Італії, Франції. У Бразилії спів сприяв посиленню національних традицій у Сан-Паулу. Вілла-Лобос пізніше ввів хорове виконання в систему музичної освіти як обов'язкову дисципліну. В 1942 році він створив Національну консерваторію орфеонічного співу в Ріо-де-Жанейро — центр навчання любителів співу

дали про нещасне, нерозділене кохання. Їм здалеку вторили голоси гітар, кавакінью, бандур, мандолін, що грають танцювальну музику шоро, рухливішу, але так само не позбавлену страждання, «бо страждання — це квітка, яку вирощують із задоволенням» [Mariz, 2004, p. 88]. Млосні синкоповані відтінки «музики інстинктів» — вальсів-шоро, лунду, танго зливалися в загальну нічну «симфонію» міських звуків, утворюючи «зворушливу, солодку музику, що випромінює ніжність, зітхання і тугу» [Mariz, 2004, p. 27]. У богемному середовищі міських аматорів молодий композитор провів чимало часу, вдосконалюючи досвід гри на гітарі, який, на відміну від музикування на віолончелі та кларнеті, звук ретельно приховувати від своєї родини¹.

Вілла-Лобос набував цього досвіду богемного життя, реально проживаючи його серед музикантів нічних вулиць Ріо-де-Жайнеро. Він був вкрай необхідний композитору, щоб створити художній образ «своєї Бразилії». Митець прагнув переосмислити звуки, які були «відфільтровані традиційною бразильською чутливістю у руслі примітивізму, що склався у суспільній уяві як стереотип; інакше кажучи, Вілла-Лобос став іконою репрезентації своєї країни, її образно-символічної мови, втілив у своїй творчості портрет бразильця через мелодії та міфи, відображені в колективній свідомості, у захопленні природою, музичних оповідях, наповнених фольклорним духом» [Melo, 2018, p. 205]².

у багатотисячних хорових масивах з метою освоєння національних ритмів, тембрів, з підключенням до них будь-яких зовнішніх джерел звуку, поза точним налаштуванням висоти. 1967 року консерваторія була перейменована в Інститут Вілла-Лобоса. Практика спиралася на національні жанри традиційної музики. Досі у стінах університету проводяться семінари для інструментальних колективів шоро, а також інших виконавців танцювальних та пісенних жанрів Ріо-де-Жанейро, заняття з хорових співів, ансамблевого та оркестрового народного музикування. Підтримуються традиції гри одного музиканта на різних інструментах (звичай бразильського народного виконавства): на гітарі, флейті, кавакінью, арфі, віолончелі.

¹ Власні уявлення музиканта про майбутнє явно розходилися із сімейними надіями на перспективу медичної кар'єри для нього. Академічну освіту в школі Сан-Бенту він не закінчив і з 18-ти до 25-ти років подорожував Бразилією, вивчаючи і записуючи фольклорні мелодії — північно-східного регіону, потім прикордонного південного штату Парана, де більшість населення складала європейські іммігранти, а їхні музичні традиції змішувалися з уругвайськими та аргентинськими. За словами Орландо Фрага, у проміжках між переїздами повертаючись до Ріо, «Вілла-Лобос брав уроки композиції у Франсіско Браги (1868–1945) з Національного інституту музики, вивчав партитури Баха, музику Шопена та гітарні твори Фернандо Сора (1778–1839), Фердинандо Каруллі (1770–1841), Мауро Джуліані (1781–1829)» [Fraga, 1996, p. 3].

² Вілла-Лобоса також нерідко зустрічали серед індіанських учасників карнавалу, ті розмахували списами та луками одночасно з ритуальними зигзагоподібними рухами ніг. Відповідно до біографічних описів пошлемося на характерний випадок ексцентричної поведінки Вілла-Лобоса, зафіксований на основі розповіді його племінника. З експедицій у джунглі, у глибину поселень індіанських племен та столицю штату Амазонії Манаус композитор привіз до Ріо кошик зі зміями. Під час карнавалу він демонстрував усім навколо свою шию та руки, обвиті зміями, що викликало паніку на вулицях, і Вілла-Лобос опинився в поліцейській дільниці [Mariz, 2004, pp. 35-36]. Цей період його життя (1907–1914) був багатий на екстремальні історії: про арешти, фінансові складнощі, про втечу на Південь — у Паранагуа. Вони розбавлені сюжетами про заручини та розриви з колишніми коханими; про каное, що тонули при сплаві Амазонкою, куди Вілла-Лобос вирушив, за словами Нестора Гестріна, «для вивчення в джунглях музики корінних народів, однієї зі складових основ музичного ландшафту Бразилії та Південної Америки» [Guestrin, 2011, p. 58]; про перебування на острові Барбадос у Карибському басейні, де композитор опановував складну ритміку танців африканців та індіанців-метисів.

У гітарному звучанні подібна гібридна, строката атмосфера безпомилково схоплювалася слухом — на відкритому просторі чи в атмосфері концертної зали. Для композитора найважливішими мовними елементами бразильської музики стали ритми як вираження тілесних імпульсів руху. Його приваблювали африканські та індіанські танці, змішані в умовах бразильської панорами, особливо — у вигляді чуттєвих малюнків з маркатованих шістнадцятих та восьмих — екстероцептивних ритмів, які викликають своєю дією через слух подразнення рецепторів на повехні тіла, збуджуючи до активних рухових тілесних рефлексів. За висловами Клейссона Мело, такі ритми «відтворюють в уяві візуалізації можливого навколишнього ландшафту ... , розгалуженість образних переживань уособлює множинно розділене шарами ритмів відображення бразильської культури через її нормативні елементи, зібрані поновому в картину певного середовища» [Melo, 2018, p. 211–212] або ритуалу. Кинетична енергія руху «може передавати дику, грубу, м'яку, м'яку сторону бразильської чуттєвості і стати тропічним знаком, метафорою, частиною уяви» [там само, 2018, p. 213].

Історія публікацій гітарних творів композитора, пошуку загублених нотних текстів серед сімейних та музейних архівів достатньо заплутана. З початку XXI століття картина значно прояснилася завдяки бразильським ученим, внесок яких враховуватимемо в аналітичному процесі. Внаслідок наукових пошуків Умберто Аморіма [Amorim, 2007] було виявлено текст першої академічної віртуозної бразильської композиції «Концертний вальс» (1904) для гітари соло, написаної Вілла-Лобосом услід за мініатюрними п'єсами «Панкуека» (1900) та «Мазурка» (1901). В архівах та приватних колекціях також знайдено тексти семи камерних творів для гітари з голосом, флейтою, рукописи яких довго вважалися втраченими¹.

Первинними інтенціями для написання великих віртуозних концертних опусів слугували внутрішні імпульси автора до створення національних зразків академічних жанрів етюду та концерту для вдосконалення майстерності гри сучасних виконавців, насамперед бразильських. Ідея створити систематично організований цикл етюдів, які традиційно переслідували дидактичні завдання, але в європейській практиці вже давно були поєднані з художньою мотивацією, переросла у Вілла-Лобоса в дві рівнозначно важливі, нагальні цілі. По-перше, це демонстрація гітарному світу апробацій індивідуального методу гри, який водночас є елементом техніки композиції. По-друге, це інтуїтивне прагнення зафіксувати публікацією та виконаннями етюдів та концерту особистий внесок у гітарний репертуар, пронизаний ідіоматикою му-

¹ У. Аморім у своїй статті надав рукописи, манускрипти, виконав порівняльний аналіз чернеток, перекладів, автографів, знайдених в архіві дружини композитора [Amorim, 2019]. Як емпіричний матеріал до статті увійшли авторські оригінали перекладень для гітари з голосом хорової партитури «Мелодія на грецькі мотиви», а також «Пісні поета XVIII століття». Остання спочатку була створена для голосу з фортепіано (1943), потім — у перекладенні для тріо (флейта, гітара, голос, 1948), для голосу з оркестром (1959); і, нарешті, для голосу з гітарою (1953). Ця гітарна версія раніше офіційно визнана втраченою і тому зникла з каталогів Музею Вілла-Лобоса. У тому ж статусі, за твердженням дослідника, були рукописи мініатюрних сольних п'єс «Панкуека» (1900), «Мазурка» Ре-мажор (1901); «Фантазія» (1909); «Бразильська пісня» (1910); «Кадриль» (1910); «Сентиментальний вальс» (1936); остання п'єса з «Шести прелюдій» (1936). Авторські тексти манускриптів зареєстровані як зниклі, хоча згадки про самі твори містяться в перших каталогах, складених самим композитором та його дружиною Арміндою. Ці реєстри зберігаються у музеї Вілла-Лобоса [Amorim, 2007]. Знайдено також записи ранніх композицій «Прості мазурки», «Роздавання квітів», створених спільно з музикантами шоро на вулицях Ріо. Кількість втрачених творів у масштабі всієї творчості композитора вражає — їх понад 100 із 1000.

зичної мови своєї країни. Не маючи академічного виконавського досвіду, Ейтор Вілла-Лобос як композитор підтримував контакти з віртуозами світового рівня: іспанцем Андресом Сеговією, уругвайцем Абелем Карлеваро, британцем Джуліаном Брімом, які часто виконували його музику і разом з іншими відомими музикантами стали авторами думок, інтерв'ю, публікацій методичної, історіографічної, аналітичної літератури про гітарну спадщину майстра.

На думку Фабіо Занона¹, нотні тексти «Дванадцяти етюдів» досі приховують низку парадоксів. «Гітаристів та дослідників, — зазначає він, — завжди цікавили певні проблеми, що виникають у результаті вивчення текстів. Зокрема, це великий розрив між датою написання композиції (1929) та датою публікації (1953); передмова Сеговії, в якій рекомендується редакторам поважати рукописи Вілла-Лобоса і при цьому виявляється тривожна кількість помилок та незрозумілих місць у виданні 1953 року, які не були повністю виправлені у пізніших виданнях. До того ж — наявність, крім опублікованої версії, інших різноманітних рукописів, якими володіють гітаристи, пов'язані з Вілла-Лобосом, та рукописів, переданих у дар музею сім'єю Гімарайнш. Вони досі перебувають у використанні, що посилює двозначність загадки: чи відповідає копія ймовірного рукопису автора, що знаходилася в руках видавця Макса Ешига і була датована 1928 роком, представленому відредагованому музичному тексту, якщо він дуже відрізняється і з багатьох поглядів є послідовнішим, аніж опублікована версія» [Zanon, 2011, р. 209–210]. Викликають сумніви факти справжності наявних фотокопій оригіналів текстів, так і не знайдених в архівах та колекціях Сеговії, а також окремі екземпляри етюдів з колекції Абеля Карлеваро, написані не авторським почерком [там само, р. 211].

Зовнішнім приводом звернення до жанру етюдів для гітари стала невідповідність між станом гітарного виконавства в європейській культурі та бразильській, що стало для Вілла-Лобоса абсолютно очевидним під час першого перебування в Парижі: розвинена школа віртуозних академічних традицій у першому випадку — і аматорська, прикладна, побутова практика у другому. Досвід спостереження композитора за проведенням першого конкурсу виконавців у карнавальному Ріо-де-Жанейро (1926) свідчив про маргінальне становище інструменту та неконкурентність місцевих гітаристів-аматорів у порівнянні з іншими американськими музикантами в техніці гри та репертуарі. До складу конкурсантів входили кілька бразильських гітаристів із популярною музикою, що звучала на вулицях Ріо — пісенно-танцювальними композиціями. Навпаки, у Парижі Вілла-Лобос виявив сприятливу атмосферу для гітарної творчості. Як у багатьох країнах Європи, тут склалася зовсім інша картина. Вся репертуарна політика гітаристів орієнтувалася на високі технічні можливості інструменту та майстерність сольного академічного виконавства. Саме ця обставина спонукала Вілла-Лобоса написати для гітари соло «Дванадцять етюдів» — бразильський аналог європейських фортепіанних чи скрипкових циклів. З 1920-х років композитор «творив музику з надзвичайно потужною артикуляцією ритмічної основи та природною первісною силою, закладеною в синергії бразильських патернів, із жорсткістю дисонантних “звукових блоків” та значущістю тембрового колориту» [Amorim, 2007, р. 157]. Умберто

¹ Фабіо Занон — бразильський гітарист, диригент; випускник Університету Сан-Паулу, Лондонського університету; з 2008 року — професор Королівської музичної академії у Лондоні; виступав із концертами та проводив майстер-класи у понад 40 країнах світу; лауреат гітарних конкурсів в Іспанії та США; володар премій Мойньо Сантіста, Карлоса Гомеса; автор публікацій для наукових журналів та радіо Cultura FM у Сан-Паулу, зокрема — про творчість Вілла-Лобоса [Zanon, 2006].

Аморім свідчить у своїй монографії про те, що етюди писалися в різний час і були згодом зібрані не за хронологією, а за ступенем складності технічних завдань: наприклад, «Амазонський етюд», що увійшов до циклу під десятим номером (без назви), насправді був написаний серед перших, за часів експедиції Амазонкою (1924); етюд №5 (1925), №12 (1927), згідно з автографом в оригіналі тексту, подарованого сім'єю Гімарайнш музею Вілла-Лобоса, створений разом з багатьма іншими етюдами в Бразилії, окремі п'єси — у Парижі. Там 1928 року він познайомився з Морісом Равелем, Мануелем де Фалья, Артуром Онеггером, Ігорем Стравінським. Після написання етюдів композитор спостерігав за пошвавленням уваги до академічного виконавства у Бразилії (1929-1930), викликаного гастролями аргентинського віртуоза Хуана Родрігеса, парагвайця Августина Барріоса. Це вселяло надію, проте серед місцевих музикантів не було артистів, готових виконати цикл повністю.

Значно пізніше сучасний бразильський віртуоз, відомий інтерпретатор циклу етюдів, Фабіо Занон резюмував: «Вілла-Лобос — єдиний, хто знав технічні ресурси інструменту. Він ставив собі за мету їхнє удосконалення, прагнув до інновацій і пишності гармонічної палітри, системного порядку розміщення частин у циклі та включення його до своєї програми (1947), з подальшою публікацією лише в 1948 і 1953 роках нотних текстів» [Zanon, 2006, p. 80]. Саме виконання Фабіо Занона стало предметом дослідження в монографії У. Аморіма [Amorim, 2007, pp. 162–192].

Для створення циклу ще однією важливою мотивацією стало спілкування з іспанським віртуозом Андресом Сеговією, перша зустріч з яким відбулася в Парижі в 1924 році, і композитор сподівався на майбутню популярність своїх творів на світових сценах. Вілла-Лобос у 1948 році присвятив йому свої віртуозні гітарні етюди через 20 років після початку роботи над ними в момент публікації текстів. У передмові до цього видання Андрес Сеговія відзначив інструктивні та художньо-естетичні переваги циклу, порівнюючи його з шопенівськими фортепіанними етюдами¹. Частина текстів, що відправлялися раніше Вілла-Лобосом Сеговії, губилися під час пересилання. У підсумку з усіх етюдів іспанським віртуозом було виконано лише три (№1, 7, 8), про що згадує Умберто Аморім. Вчений узагальнює зібрані ним відомості в наступному резюме: «Всі етюди одним циклом були виконані в 1962 році Турібіо Сантосом (Turibio Santos), потім — Карлосом Барбосою Лімою, Едуардо і Серджіо Абреу (Jodacil Damaceno, Carlos Barbosa Lima, Eduarrdo e Sérgio Abreu). Гітарна творчість Вілла-Лобоса зараз є одним із стовпів репертуару для інструменту. Його етюди, прелюдії, шоро, гітарний концерт (єдиний бразильський твір такого роду, що зарекомендував себе на міжнародній арені) і навіть п'єси з «Бразильської популярної сюїти», які, можливо, автор не сподівався почути на великій сцені, регулярно включаються до гітарних концертів провідних майстрів світу» [Amorim, 2007, p. 216].

¹ Наведемо невеликий фрагмент висловлювання А. Сеговії, розміщеного згодом у редакції збірки Макса Ешига (1953): «В етюдах містяться формули для напрочуд ефективного розвитку техніки обох рук, вони поєднуються з музичними прикрасами, які не мають особливої педагогічної мети, крім своєї безумовної естетичної цінності для виконавців та слухачів концертних гітарних творів. В історії інструментів небагато майстрів, що зуміли поєднати у своїх заняттях обидві переваги. Вілла-Лобос подарував історії гітари плоди свого таланту, настільки ж енергійні та чудові, як плоди Скарлатті та Шопена» [Mariz, 2004, p. 147]. Макс Ешиг отримав авторські манускрипти етюдів у 1928 році, проте не опублікував їх у той час через великий масштаб циклу, не вбачаючи комерційної перспективи (тоді гітарні п'єси видавалися малими брошурами та скромними тиражами).

Уругвайський гітарист Абель Карлеваро згадував про своє знайомство з етюдами під час зустрічі з Вілла-Лобосом у Ріо, куди віртуоз приїхав з гастролями: на прохання автора етюдів були виконані відомим іспансько-бразильським піаністом та другом композитора Томасом Тераном на фортепіано приватно і справили сильне враження на Абеля Карлеваро. У 1988 році він видав окремий том детальних інструкцій до виконання всього циклу.

В етюдах відчувається конотація далеких жанрово-стильових асоціацій: французького імпресіоністського звукопису, барокової риторики «бахіанства», тропічних метафоричних звукових ландшафтів. На стику цих контрастів народжується загальна строката панорама. Виникає бразильський калейдоскоп: з «індіанських мотивів та елементів сертанехо, природи та міського пейзажу, з яких Вілла-Лобос вибудовує свої віртуальні об'єкти Бразилії, засновані на знаках, міфах, фольклорних елементах, неначе вони спочатку були його власними; на цьому ґрунті він створює авторський матеріал під впливом народних, фольклорних витоків — репрезентацію національної мови в умовах звукового середовища — його власного, що виходить за межі простого формування ритму та концепції мелодичного цитування» [Melo, 2018, p. 214–215]. Результатом слугує ефект злиття у бразильських композиціях традицій західної художньої творчості із збереженням міцних зв'язків із рисами народної музики каріока (так називають жителів Ріо-де-Жанейро).

Інтерес до фонізму та колористичної сторони звукових масивів, характерний для мистецтва Клода Дебюссі, Даріуса Мійо, Еріка Саті, увага французьких музикантів до азійської культури як джерела творчості, до філософії звуку, його екзотики, проєктується Ейтором Вілла-Лобосом «всередину», на поглиблення у культуру своєї країни. Для європейського слухача вона була одним з екзотичних епіцентрів і символів яскравих естетичних переживань. Це резонувало з місцевою модерністською естетикою занурення в архаїчну первісну атмосферу бразильського життя. Американець бразильського походження Габріель Фуртадо нагадує, що автор «Saudades do Brasil» (1920) і сюїти «Скарамуш» на відому мелодію шоро (1937), француз Даріус Мійо в першій європейській рецензії на музику Вілла-Лобоса висловив свої враження про концерти «Тижня сучасного мистецтва» у Сан-Паулу (1922). Наведемо цитований фрагмент його висловлювання: «Вілла-Лобос запропонував публіці сенсаційне виконання твору “Quator” зі світлом та декораціями. Сам автор пов'язував його з “дивною атмосферою, містичним лісом, фантастичними тінями”, саме за нього композитор отримав стипендію для перебування в Європі (Париж) з 1923» [Furtado, 2010, p. 20]. Габріель Фуртадо узагальнює: «Вілла-Лобос висловлював національне прагнення заглибитись у первісну общинну атмосферу своєї країни, з одного боку, та залучити для модернізації загальної картини сучасний досвід композиторської техніки, з іншого» [там само, p. 20]. В етюдах ця тенденція також проглядається, але тут вона підпорядкована першорядним інструктивним та художнім завданням, що лежать в основі жанру.

Яким чином здійснено цей діалог культур, мов, мотивів, інтонацій, ритмів і як вони римуються між собою за умов розгорнутих гітарних композицій концертно-академічного типу? Відповідь лежить у двох площинах та обидві мають онтологічні основи. Перша апелює до ідіоматики гітарного виконавства, друга – до ідіоматики народної музичної лексики, її національних витоків, жанрових запасів та музично-побутових сховищ традицій.

Почнемо з першої площини: вона виведена на авансцену гітарної творчості Вілла-Лобоса, індивідуалізована його музикою, хоча має давню опору у колективній

пам'яті та практиці народного музикування. Йдеться про арсенал технічних прийомів гри на гітарах і національних різновидах інструменту (*cavaquinho*, *viola caipira*), прийнятих у бразильському народно-побутовому середовищі вуличних шоро, що дозволяють годинами імпровізувати в ансамблі з іншими інструментами. Суть композиторського пошуку полягала не так у сферах видобування звуку (плектром, щипком пальців, ударами долоні) чи у динамічних, тембрових, артикуляційних нюансах, як у особливих *прийомах звукотворчості*, знайдених Вілла-Лобосом та поставлених ним в один розряд з провідними елементами власної композиторської техніки. Додамо важливу деталь: саме гітарної композиторської техніки – відправною точкою руху музичної ідеї всередині ідіоматичного звукового простору інструменту. Суть цієї техніки полягає в комбінаториці звучання відкритих струн (найчастіше двох верхніх) одночасно з ковзанням стійкої позиції пальців на закритих струнах вгору або вниз уздовж грифу – за хроматизмами, цілими тонами або зі стрибками на різні інтервали. У сукупності з незмінною вібрацією відкритих струн кожна звукова акордова маса набувала свого особливого сонорно-кolorистичного забарвлення¹, не втрачаючи функціонально-гармонічного зв'язку з контекстом, але розмиваючи його звичну логічну побудову. У поле фонічних ефектів потрапляють звучності, які привертають увагу аудиторії своєю несподіваною красою, змушують вслухатися в акустичні «тіні» акордів. Естетика милування *звучністю як такою*, миттєвою грою барв і колоритів у їхньому неспішному розгортанні або, навпаки, енергійному накопиченні, швидкому миготінні, виявляється близькою до нових вражень, отриманих Вілла-Лобосом у модерністському середовищі французької музики в Парижі, ключі до якої він підбирав на улюбленому інструменті. Технічно композитор обігравав ці прийоми у різний спосіб: віртуозними пасажами, арпеджіо, акордовими щільними монолітами, присвячуючи кожному окремий етюд або певний розділ форми. Художній результат виражався через багатотерцеві вертикалі дисонансів, співзвуччя з доданими тонами, колони лінійних утворень. Вони вибудовувалися у міцну тканину – нерідко цілотною чи *октатонічною* природи. Тим самим закладені Вілла-Лобосом гітарні ідіоми потрапляли в загальний резонанс, по суті змикаючись із модерністськими інноваційними явищами симетричного походження – через подібність прийомів послідовного зміщення однотипних звукових осередків згідно з обраним чергуванням інтервалів (послідовна або дзеркальна симетрія). У дисонантних формах проявів подібні прийоми втілені в системі симетричних модусів Олів'є Месіана (штучних звукорядів або ладів обмеженої транспозиції), також виниклій завдяки інтересу композитора до стародавніх трактатів, неєвропейських східних культур, наприклад, мікротонових шруті і тхатам у музиці індійської рагі.

Для ілюстрації впливу різних прийомів техніки ковзання позицій по ладах, за стабільного фону вібрації відкритих струн, наведемо кілька найтипівіших ефектів звучань. Принагідно артикулюємо увагу на фонічних якостях, похідній спадковості структур та чинниках їхніх змін. Істотним критерієм впливу на звукову тканину твору стає ефективність використання цих прийомів: частота застосування, інтервал секвентного зміщення смуги, напрям, фактурна щільність і ступінь розгорнутості ділянок ковзання – від невеликих розвивальних ланок до великих композиційних масштабів. Залежно від перелічених параметрів можуть змінюватися і стилеві характеристики матеріалу – нагадувати про мову музики минулого, про сторінки стилізацій барокової,

¹ Вивченню сонорно-кolorистичних явищ у музиці фортепіанної сюїти «Ляльки» (1918) Е. Вілла-Лобоса присвячена стаття М. Жорнікової [Жорнікова, 2021].

класико-романтичної європейської спадщини, що неначе випали з історичного контексту і перемішалися з голосами бразильських карнавалів та лексикою модерну.

В Етюді № 1 (e-moll)¹, присвяченому розвитку техніки ламаних арпеджіо, звукова хвиля утворюється потоками висхідних і низхідних ліній. На фоні витриманих басових педалей фігураційна тканина заповнюється акордовими тонами з домішкою хроматичних стрибкових допоміжних звуків, затримань та аподжіатур. У віртуозних творах імпровізаційного типу такий фактурний виклад зустрічається з часів барокової епохи: тут можна вловити стильові перегуки з музикою циклу «Бразильські бахіани». В етюді прийом ковзання використовується для нагнітання кульмінаційної напруги. Безперервно пульсують дві відкриті струни «е» (1-а, 6-а): басова лінія витримує педаль — міцний органний пункт, на який зі все більшою силою нашаровуються пасажі із зменшених септакордів — найекспресивніших гармоній тих часів. Вони зміщуються вздовж грифу по півтонах — від 10-го ладу до 1-го без пропусків і зупинок. Кожен крок хроматичних секвентних рухів повторюється двічі, що подовжує та посилює фазу експресії. Звук відкритої 1-ї струни втягується в цей процес: то як акордовий тон, то як лінійна орнаментально-фігураційна прикраса (приклад 1).

Приклад 1.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 1 (тт. 11–18)

Етюд № 4 (G-dur) технічно спрямований на акордові репетиції і повністю зібраний з блоків акордів, що тремолоють. Прийом тремоло заряджає звучання енергією збудженого дихання, яке регулюється прискореннями та уповільненнями коротких двотактових фраз, підвищенням рівня гучності, що відбувається неухильно, але метрично нерівномірно. Відчуття живої вібрації тканини виникає внаслідок непропорційності синтаксичних одиниць та змінності розмірів: 3/4; 4/4; 5/5 у початковій

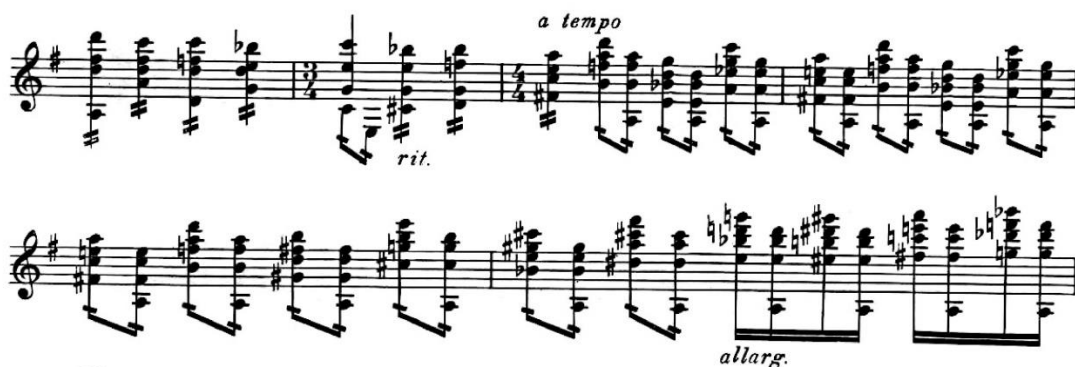
¹ Посилання на аудіозапис циклу «12 етюдів» Е. Вілла-Лобоса у виконанні відомого уругвайського гітариста Альваро П'єррі (Alvaro Pierri):

https://www.youtube.com/watch?v=2fcFSO9AA68&list=OLAK5uy_mnCNYX8PmPspxZuKvwK2_304Q11JB8A48&index=2

побудові, пропорції дроблення 4+2+1. Це відчуття наростає з перших звуків і зникає з останніми. Романтичний тонус звучання, експресія схвильованого висловлювання, щедрий розсип красивих вібруючих гармоній, «прошитих нитками» лінійних неакордових звуків, створює колористичне середовище. У ньому можна вловити багато знайомих для романтиків чуттєвих ефектів: незавершених відхилень, затяжних смуг секвенцій, несподіваних переходів, питальних інтонацій, риторичних вигуків. Запит на лірику тут очевидний, система художніх засобів йому цілком відповідає. Втім, іноді тремоло співзвуч здається жорстким для романтичного сприйняття і трохи дисонантнішим, ніж передбачалося. Такі моменти спричинені дією конструктивного гітарного прийому. Пояснимо його на окремому фрагменті (приклад 2).

Приклад 2.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 4 (тт. 9–14)



Прийом ковзання позицій починає працювати за участю 5-ї відкритої струни «а» при чотирьох верхніх закритих (затиснутих). Утворюються парні блоки акордів, що дисонують, з чотирьох звуків — одноманітних за структурою (з тритоном, великою терцією і чистою квартою). Їхні обернення виникають завдяки педалізації відкритої струни, без видобування звуку на верхній закритій. В результаті рука зміщується в однаковій позиції стрибками на кварту, терцію, потім ковзанням секундами, а педаль *ostinato* утворює міцний каркас для заповнення густого хроматичного простору однотипними дисонансами. Інтенсивність процесу зростає разом із скороченням кроку (інтервалу) між ланками та посилюється синтаксичним дробленням, зменшенням пропорцій усередині акордового блоку: у режимах усічення тривалості — від одного такту до півтакту, потім четвертої та навіть восьмої тривалостей. Це активізує пульс: його биття частішає та досягає кульмінації. На її вершині (*Grandioso*) у динаміці *ff* з надр басового голосу піднімається мелодія з характерним бразильським ритмом африканських барабанів, підкресленим артикуляцією верхнього голосу. Вона звучить як тріумф народних традицій вуличних карнавальних шоро (приклад 3). Прийом ковзання працює тут із відкритими струнами 4-ою та 2-ою (d, h), закритими 5-ою, 6-ою, 3-ою. Звучності утворюються фігурацією фіксованих пальцями основних тонів із подальшим сонорним акустичним заповненням простору вібраціями вільних струн. Це свого роду «модус», встановлений Вілла-Лобосом для кожної окремо взятої конфігурації тонів, і він породжує безліч звукових контурів при зміщенні позиції. Таке вслухання у фонізм, увага до колористичних та сонорних якостей звуку як такого, пошуки барвистих акордів, їхніх чергувань споріднюють Вілла-Лобоса з французькими представниками модерну. З однією лише поправкою: Вілла-Лобос не дає слухачеві забути про тропічний ґрунт національного звукового ландшафту, про не-

струнку дзвінкість бразильських народних тембрів, архаїчну ритуальну практику, про складений із «зворотних пунктирів» синкопований силует ритмів. Саме про це також свідчать жорсткі акорди при зміні позицій у розділі *Grandioso*.

Приклад 3.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 4



У підсумку за наявності тональної платформи часто в подібних випадках звичні зв'язки звуків, асоціації з традиційним відчуттям тональності слабо фіксуються чи зникають зовсім, що свідчить про оновлення конструктивних принципів системної організації. Ці принципи формуються у зонах модерністських пошуків. Для Ейтора Вілла-Лобоса джерелом їхнього творчого різноманіття став ідіоматичний звуковий простір гітари.

Пошлемося коротко на низку інших варіантів роботи з власною гітарною технікою гри як засобом створення композицій на сторінках циклу етюдів. В Етюді № 6 (e-moll) атмосфера танцювальних вуличних шоро, заснованих на безперервному битті пульсу, що прискорюється, артикуляції коротких поспівок, на точних або варіантних повторах мелодичних мотивів, розростається в довгі віртуозні імпровізації з прискореннями та сповільненнями перед новим проведенням теми. У таких віртуозних фрагментах прийом ковзання слугує демонстрацією майстерності соліста: технічно це вражає миготінням стрімких змін позицій руки на грифі; акустично дає високу напругу органного пункту на відкритій нижній струні при нашаруваннях всіх можливих зменшених септакордів на закритих верхніх (тт. 6–10). В Етюді № 7 (E-dur) зона «звукових блоків» знаходиться в розділі *Piu mosso*. На відміну від інших випадків, тут дві однотипні структури: перша — мажорний сектакорд у позиції трьох верхніх 1-ї, 2-ї, 3-ї затиснутих струн і нижньої 6-ої; друга — мінорний сектакорд на витриманій педалі відкритої нижньої струни «Е». Друга насичується додатковими колоритами за рахунок вібрації трелей, глісандо у високому регістрі в наслідуванні співів лісових птахів і голосів флейт, що доливають вітром.

У різній мірі подібні прийоми зустрічаються в багатьох етюдах, проте генеруючою творчою інтенцією вони стають за очевидного наміру композитора оновити лексику, додаючи до інтонацій діатонічної мелодії в дусі народно-побутових традицій шоро гостроту сучасної музичної мови. В Етюді № 11 (e-moll) прийом ковзання великими терціями на закритих 5-й, 4-й струнах з відкритими 3-ю, 2-ю (g, h) утворює цілотонову конфігурацію звуків, фонізм яких відчутно домінує впродовж великого розділу (*Anime*).

Найефективнішими є наслідки ковзання в Етюді № 12 (a-moll), який вважається найскладнішим — як у мовному, так і у виконавському плані. Його емоційне напруження, що гуде і наростає з кожним тактом, генерується саме цим прийомом. В основі звуковисотної організації матеріалу лежить чітка конструктивістська ідея, вивірена у всіх деталях, у кожному блоці співзвуч, і стягнута в музичній формі міцними арками розділів. Функції розділів підкреслено фундаментальними басовими остинатними фігурами. Фіксацією звукових пластів гудінням педалей нижніх відкритих струн 5-ї і 6-ї («а, е») координується зв'язок великих ділянок форми. Висота остинато обрана зовсім не випадково: вона, по-перше, обумовлена строєм інструменту, а по-друге, підтримує автентичну «риму» акустичних опор у рамках тональності етюд а-moll. Силою цих опор забезпечено цілісність композиції.

Інтонаційним зерном, з якого виростає вся акордова та мелодична тканина, є малотерцева поспівка “a-c-h-a”. Вона звучить постійно, у буквальному повторі або зі зміщенням по висоті, як у повсякденній практиці або в ритуальному архаїчному музичному середовищі. Зазначимо її інтервальну побудову у півтонах від основного звуку у пропорції 2:1 (тон-півтон). У звичайному контексті так виглядає силует діатонічної фігури, стійкої і заокругленої по краях. Однак тут у Вілла-Лобоса вона пульсує то в середині акорду, то на його вершині (у наступному розділі). Більш того, синхронно ця інтонація потовщується імітаціями від інших звуків затиснутих струн, розпадається на сегменти, мультиплікується у всіх трьох верхніх голосах, зливається в мінорні квартсектакорди і далі ковзає вгору різними висотами. Сумарно ці ефекти формуються в дисонуючий простір з малотерцевих ланок октатонічного (восьмиступеневого) звукоряду 2:1, симетричного, з тритоновими осями: “a-h-c-d-es-f-fis-(g)-gis-a”¹. Метричні пульси 9/8, 6/8, 2/4, 12/8, 9/8, 2/4, 3/4 розхитують звукову масу, дроблять і сумують масштаби відповідно до зростання або спадання прогресії. Октатонічні лади найфектніші у вільній метриці, в умовах асиметричних «збоїв» долей. Поспівка з трьох звуків вростає в акорд, пульсує всередині одного зі складових його верхніх шарів і легко ковзає – на будь-якому з «поверхів» вертикалі. З мелодичного мотиву вона перетворюється на звукову групу — потовщену поспівкову структуру, горизонтальну та вертикальну водночас, дубльовану в контрапункті з іншими такими ж. З допомогою відкритих басових струн підкреслюється не лише модальна, а й акустична тональна основа. Внаслідок швидкого ковзання співзвуч позиціями неухильно росте густота хроматики: розрізняються лише акордові колорити (спочатку переважно мінорні) і гул басової опори на 5-й струні «а», що б'є як набат дзвону (див. приклад 4).

Ця ж поспівка у верхньому голосі відкриває новий розділ (т. 14). Цього разу її розвиток варіантний: колорит змінюється контекстом мажорних квартсектакордів та витриманою педаллю 6-ї басової відкритої струни “Е”. Координація звуків вбудовується у конфігурацію іншого різновиду октатонічного ладу з формулою 1:2 «e-f-g-as-b-h-des-d-e» і реалізує ефект мерехтіння мажорних квартсектакордів. Він продо-

¹ Подібні явища в ХХ столітті можна зустріти в музиці К. Дебюссі, М. Равеля, Д. Мійо, О. Мессіана, І. Стравінського, В. Лютославського, Б. Бріттена, Б. Бартока, К. Пендерецького, С. Барбера, А. Хінастери та інших, зокрема, південноамериканських композиторів. Річард Тарускін вбачав елементи октатонічних явищ у музиці Й.-С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Ліста, В. Вагнера, М. Римського-Корсакова [Taruskin, 1996]. Вивченню дзеркальних, інверсійних видів симетрії, циклів мелодичних патернів із дзеркальним рухом ліній, розширенням мотиву у хроматичному спектрі та осями на відстані тритону в інструментальній музиці Вілла-Лобоса (не гітарній) присвячена окрема стаття [Falqueiro, 2017].

вжується із поверненням минулої педалі «А». Нова фаза фонічно підсвічує основну тональність і знайому поспівку двоїстістю мажоро-мінорних колоритів, грою їхніх швидких транспозицій по контуру кожної ланки і, нарешті, в розділі *Riu mosso* встановлюється зона органного пункту перед репризою. В органному пункті відсутні прийоми ковзання, проте квінтовий бурдонний бас «e-h» окреслює область домінанти (e-moll), наповнюючи її всіма спадковими прикметами октатонічного звукоряду 2:1 «e-fis-g-a-b-c-cis-(dis)-e». Реприза «закільцьовує» матеріал буквальним повтором. Атмосфера зачаровує екстраординарними відчуттями перебування у химерному світі. Магія повторів породжує парадоксальну, навіть частково містичну ілюзію присутності у «точці сходження» сучасності та архаїки. Завдяки постійним прийомам повтору як атрибуту давніх магічних практик, виражених тут через вибрані симетричні відстані між висотними інтервальними «модулями», формується відчуття нескінченного обертання по колу.

Приклад 4.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 12

Animé

The image displays a musical score for guitar, titled "Animé". It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music is characterized by complex, multi-note chords and rhythmic patterns, typical of Villa-Lobos's style. The second and third staves continue the piece, maintaining the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Отже, природа формування октатонічних ладів у Вілла-Лобоса — паралелізм моноструктурних акордів внаслідок ковзання одноманітної позиції пальців на грифі гітари по ладах. Ця техніка гри вивела композитора до власної проєкції на моделі штучного ладоутворення. Модернізовані новими методами організації звуків етюди Вілла-Лобоса відображають сучасною мовою і алюзіями стилів минулих епох образи глибинної архаїки. Звуки оживляють тіні стародавніх мешканців американського континенту та їхніх нащадків, які зберегли у своїй культурі магічні племінні ритуали, танці та наспіви. Саме це становить другу найважливішу площину розгляду циклу — в апеляції музики етюдів до *ідиоматики народної музичної лексики*, її національних витоків та жанрових запасів.

Умберто Аморім, який виводить техніку гри Вілла-Лобоса на інструменті як генеральну лінію творчого процесу, пише: «Володіння інструментом, глибоке знання його можливостей, досвід міського музикування в ансамблях шоро, стосунки з гітаристами світового рівня — Мігелем Льобетом, Ольгою Прагер Коельо, Режино Сайнс де ла Маза, Абелем Карлеварою, Андресом Сеговією — стали основою для розгляду перспектив концертного академічного репертуару в Бразилії, а не тільки для прямої

трансляції автентичних народно-побутових обрядових традицій. Академічні жанри прелюдій та етюдів у всі часи були відкриті для нововведень — рішень технічних, виконавських та художньо-творчих завдань. Серед багатьох творчих заслуг композитора відзначають новаторський підхід до написання гітарної музики: його творчі задуми народжувалися буквально з гітарою в руках» [Amorim, 2007, p. 53].

Бразильський концертний гітарист, дослідник і директор музею Вілла-Лобоса в Ріо-де-Жанейро (з 1986) Турибіо Сантос називає Етюд № 1 «Бахіаною в мініатюрі», Етюд № 4 пов'язує з популярною музикою та самбою — при тому, що акордові послідовності навіюють асоціації з шопенівськими фортепіанними мініатюрами. У розділі *Grandioso* на *ff* виникає характерний синкопований бразильський ритм самби (див. приклад 3). Етюд № 6, на думку гітариста, частково асоціюється із елементами аргентинського танго. В Етюді № 9 Т. Сантос вбачає «арпеджіо, одягнені в бразильське сільське вбрання, ностальгію за звуками кавакінью та альта» [Santos, 1975, p. 41]. Підтвердження цих асоціацій слід шукати в текстах найпоказовіших зразків, починаючи з найраніших.

Хронологічно першим було створено Етюд № 10 (1924), потім Етюд № 5 (1925) — обидва автор вважав «амазонськими», написаними під враженням своїх подорожей у регіон Амазонки для записів наспівів місцевих жителів джунглів. Основна частина роботи з текстами етюдів проводилася під час першого та другого перебування в Парижі, останні сторінки дописані влітку 1928 року в передмісті: автор грав їх на гітарі, виготовленій іспанським майстром спеціально для Вілла-Лобоса на замовлення дружини друга, іспанського піаніста Томаса Терана. З інструментом, подарованим друзями, він не розлучався до кінця життя.

Етюд № 10 (з первинною авторською назвою «Амазонський») — технічно один із найважчих для виконавця, з відкритими верхніми струнами «h — e», нерегулярними ритмами за участі тріолей та змінними метрами 4/8, 3/8, 5/8. Ритміка далека від регулярної акцентності. Музика нагадує налаштування народної гітари (приклад 5).

Приклад 5.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 1–8)

Très animé

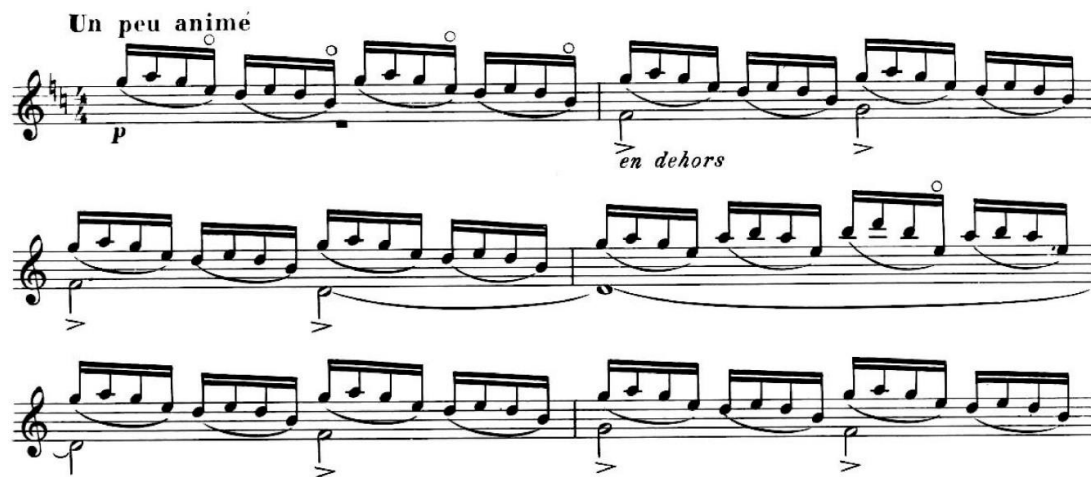
p *cresc. poco a poco*

Абель Карлеваро називає основну тему «піснею з сильним етнічним корінням регіону Амазонки, що виходить із басового голосу» [Carlevaro, 1988, p. 54]. Бас виступає інтонаційним носієм чоловічого племінного унісонного співу, «музичного досвіду» горлового інтонування пентатонних фігур в оточенні тонкої тканини форшла-

гів, орнітологічних асоціацій звуків джунглів, імітацій флейтових тембрів, голосових вібрацій (приклад 6).

Приклад 6.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 21–28)



Ця діатонічна мелодія в нижньому голосі — індіанського походження, вона охоплює трихордові мотиви ангемітонної природи, повторені двічі з подальшим зміщенням: f — g — f — d; a — h — a — fis; g — a — g — e. У високій теситурі безупинно дзвенять трелі, нагадуючи про флейтові голоси в автентичному середовищі корінних народів. Крім імітації природних голосів навколишнього світу, цей віртуозний фон підтримує популярні традиції гри мелізматичних прикрас та арпеджованих імпровізацій шоро¹.

Найчіткіше близькість до шоро проявляється наприкінці етюду: у синкопованих ритмах бразильської популярної музики, що ніби долинали з вечірніх вулиць Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу (приклад 7)². Тут найочевидніше проглядається відпо-

¹ У традиції шоро — популярної бразильської музики, що своєю назвою одночасно передбачає жанр, ансамбль інструментів (гітара, кавакінью, флейта, ударні), жанрово-комунікативну ситуацію та місце звучання — вокальні інтонації плачу, танець, гра на інструментах швидких пасажів серед нічних вулиць великих міст. Для звукових асоціацій з цією картинкою — вечірніх пабів для розваг, танців, вуличних веселощів мешканців Ріо-де-Жанейро — використовується ритмічна енергія шоро. Вона заряджена моторикою, свободою гри, легко впізнаваними мотивами, освоєними в народно-побутових практиках та святкових ритуалах. В ансамблях шоро інструмент соло (флейта) грає швидко мелодію з безперервного потоку шістнадцятих у дводольному розмірі 2/4; дві гітари підтримують басовий каркас *ostinato* ударних та стійкий ритм *continuo* у щільному акордовому потовщенні; кавакінью пульсує на одній висоті, віртуозно варіюючи синкоповані фігури. Ансамблеві функції точно розподілені та узгоджені. Моторний ритм мелодики близький композитору не лише з особистого досвіду гри шоро, який він чудово засвоїв серед вуличних артистів Ріо-де-Жанейро. Крім цього, автор музики також часто апелював до барокових традицій швидкого чергування рівномірних дрібних тривалостей в інструментальній фактурі творів старовинних європейських майстрів. Фігураційний тип фону вписується у кожен з цих стратегій.

² Етюд № 10 у виданні 1953 року відповідає первісному оригіналу 1928 року: ранні тексти були повнішими, потім цілі фрагменти були видалені. Посилання на виконання Етюда №10 італійським гітаристом Антоніо Руголо (Antonio Rugolo) пропонує сучасну версію звучання відновленого авторського оригінального тексту (1928): https://www.youtube.com/watch?v=99tCZbUHGgU&ab_channel=AntonioRugolo

відність музики анонсованому відсиланню до бразильського етнокультурного простору. Він породжений рухливим розгортанням ритмічного контуру мелодії, багатой на елементи прихованого багатоголосся і сплетенням ритмічних акцентів. Зазвичай, в автохтонних умовах ансамблевої гри вуличних музикантів (шороенів) існують характерні ролі взаємодії ритмів. Ритмічні конфігурації мелодії злиті в потік бразильських ритмів: зі слідами іспанської (як вважають європейці) або афрокубинської, афро-бразильської (як вважають бразильці) хабанери, африканського лунду, чеської та бразильської польки. Ритмічні осередки пульсують у всіх пластах та голосах фактури.

Приклад 7.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 10 (тт. 65–70)



У загальне полотно вливається безліч звукових асоціацій — академічних та народно-побутових. Усюди чути модерністські дисонансні звукові блоки, що несподівано нагадують про розкіш французьких колоритів і барв, про багатство фонічних відтінків та їхніх обертонових шлейфів. Усна імпровізація, мелодія на кшталт індіанської, остинато з органних пунктів, архаїчна екзотична бразильська атмосфера — так виглядає звуковий пейзаж, знайомий за карнавалами індіанських племен у Манаусі (столиці Амазонії) чи Ріо-де-Жанейро.

За словами А. Карлевара, йому особисто Вілла-Лобос сказав, що ритм тут є найважливішим аспектом і тому він зібрав характерні бразильські фігури шоро на завершення етюду. Вони складно піддаються текстовій фіксації та належать до індіанських естероцептивних ритмів, що збуджують активні рефлекторні м'язові рухи. Мелізматичні прикраси та ритміка є розосередженими в циклі елементами шоро: висхідні та низхідні секундові аподжіатури, синкопи шістнадцята, восьма, шістнадцята (або у збільшенні восьма, чверть, восьма). Постійне використання форшлагів — особливість індіанської автентичної традиції. У сукупності подібні мікстові генерації мовного арсеналу різних культур вибирають вишукану поетику та модерністську естетику академічної європейської музики поряд із автентичною фольклорною силою південноамериканських звукових ландшафтів.

Інший «амазонський» Етюд № 5 (1925) поліфонічний. Під звуки акомпанементу на кантрі-гітарі чується сумна сільська мелодія. Фонові фігури контрапунктують м'якими терцевими педалями, породжуючи атмосферу тиші, спокою, ностальгії, споглядання. У басу з'являється характерна бразильська інтонація секундових форшлагів — вони потовщують опорну, артикульовану довгу ноту на відкритій 5-й струні і далі — на 6-й струні. Ущільнення основних звуків резонансом сусіднього тону створює ефект гудіння: форшлаг має звучати як сильний вигук, крик, емоційно заряджений короткий сигнал із етнічного світу корінних індіанських племен. Акомпанемент

терцій нагадує гру на місцевому сільському різновиді гітари *viola caipira* — бразильському десятиструнному інструменті з п'ятьма рядами парних струн, що виник у штаті Сан-Паулу і став атрибутом кантрі-музики. В етюді, подібно до традиційної музики кайпірас, використовуються верхні відкриті струни: сопрано — відкрита перша струна «е», у терціях — відкриті 3-я та 2-а.

А. Карлеваро в коментарях до цього етюду вказує, що красу поліфонічного триголосья можна підкреслити виділенням динаміки кожного із солуючих голосів та супутніх фонових ліній при витонченій та злагодженій їхній взаємодії. Мирне та тихе коливання терцій у середніх голосах фактури нагадує про музичні звороти народного походження. А. Карлеваро пише, що в сукупності з форшлагами в басу та мелодії на тлі терцевих переливів, мерехтіння створюється ефект «запозичення, копіювання моделей бразильської народної музики: це просто корінь, з якого проростає духовний зв'язок між Вілла-Лобосом та його рідною землею. Він створює відчуття магнетичного притягання, яке огортає нас тонкою атмосферою» [Carleva, 1988, p. 28].

Приклад 8.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 5

The image shows a musical score for guitar, titled '12 Etudes for Guitar, No. 5' by Heitor Villa-Lobos. The score is written in 2/4 time and marked 'Andantino' and 'mf'. It consists of four staves. The first staff shows a melodic line starting with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. The second and third staves show a bass line with chords and triplets. The fourth staff shows a continuation of the bass line with chords and triplets. The piece is in E minor (e-moll).

Завдяки ротації фігураційної лінії — коливанню малих терцій у середньому голосі за участі звуку «b» в тональності e-moll (тт. 27–40) — формуються сегменти малотерцевого звукового середовища всередині мінорного силуету акорду, підводячи до кульмінаційного звучання теми (т. 43) у збільшенні. Ідея звукового простору відкритих струн, зібраних в останніх звуках етюду, потенційно вбирає варіанти тонових опор на «а», «е» та «С» на закритій струні. Поперемінний ріст значущості кожної з цих опор впродовж усього твору в цілому зумовлений модальними властивостями тканини: «Модальний характер мислення, переданий безперервним помірним повторенням восьмих нот, репрезентує картину Бразилії, з її широкими та відкритими горизонтами, що нагадують про себе звуковими асоціаціями зі спокійною та невинною сільською музикою» [Carleva, 1988, p. 29].

В окремих випадках, наприклад, в Етюді № 6 (e-moll) цілком виразно чути швидкі танцювальні ритмоформули шоро, зібрані в автентичні акордові зв'язки до-

мінант, аналогічні до каденційних зворотів, які далі переходять у стрімкий танець під акомпанемент імпровізаційних віртуозних ліній із шістнадцятих в басу.

Слід аналітично артикулювати закономірну для Вілла-Лобоса національно-стильову модель, повторювану в багатьох творах, що красномовно говорить про іспанське етнічне коріння самого композитора як нащадка іспанського роду. Вона представлена у двох етюдах циклу і не охоплює всю композицію повністю, а лише відтінює контраст середньої частини.

В Етюді № 7 (E-dur), присвяченому техніці освоєння гам, арпеджіо, трелей, та в Етюді №9 (fis-moll), так званому «етюді орнаментів», в якому місцеві гітаристи вгадують звуки бразильських гітар кавакінью і кайпіро, Ейтор Вілла-Лобос впроваджує в тканину іспанський геміольний лад із підкресленою збільшеною секундою (він також відомий як андалузський, похідний домінантовий лад). Ця модель закладена у традиції культури фламенко і виявляє близькість до коріння мавританського, афро-арабського походження, але вона вже давно вкоренилася в надрах іберійського мистецтва у вигляді іспанського, андалузського ладу геміольної природи. Прикмети даного похідного ладоутворення тут очевидні і в мелодії, як це часто буває, і в системі чергування всіх акордів. У позиції опорних гармоній виступає комплекс домінантових співзвуч. Внаслідок їхньої сильної спрямованості до центру (за його слабкої звукової реалізації) з'являється відчуття палкого, пристрасного, спекотного «емоційного клімату», як у багатьох зразках культури фламенко. В Етюді №7 середній розділ (Moins) педалізує органний пункт на басу «а», з гострими тяжіннями до «d-moll» всіх супутніх акордів на щаблях андалузського ладу (Андалусія є землею предків Вілла-Лобоса за лінією батька): «a-b-c-(cis)-d-e-(es)-f-g-a», а також далі аналогічний домінантовий лад з гострими тяжіннями до «fis-moll» (приклад 9). Іспанський колорит відтіняє контраст із музикою крайніх розділів, повністю присвячених танцювальній стихії бразильського шоро.

Приклад 9.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 7



Етюд № 9 з перших же тактів занурює слухача в сільську атмосферу гри коротких однотактових поспівок у нижньому голосі: вони рухаються секвентними низхідними ланками, метрично зміщуючись з сильної долі на слабку. В імпровізаціях цей рух, згідно з традиціями шоро, варіюється, прикрашається гострими орнаментами мордентів у високих регістрах, нагадуючи спів птахів (тт. 30–33, 42–50). Атмосфера андалузського ладу відкривається в середині: збирається звукоряд e-f-g-gis-a-h-

c-d(dis)-e, який сумарно чути як доміантовий нонакورد до a-moll, що не розв'язується по тяжінню і не сходить зі своєї доміантової осі (приклад 10).

Приклад 10.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 9 (тт. 11–17)



В Етюді № 8 (cis-moll) зосереджені найвиразніші та наймелодійніші сторінки, знайомі за звуками «Мазурки-шоро» з «Популярної бразильської сюїти». Однак тут мелодія у віолончельному регістрі у кожному розділі курсує з емоційного стану плачу (це буквальний переклад португальської назви *choro*), посиленого ламентозним хроматичним «сповзанням» тритонів і терцій у супроводі, у нову ліричну колію. Мелодія піднімається двома октавами вище і ширяє під акомпанемент арпеджіо, що вільно малюють ритмічні контури польки, але незвичайної — плавної, застиглої, як у вповільненому фільмуванні (приклад 11).

Приклад 11.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 8 (тт. 14–23)

а Темпо I^o



Етюд № 11 (e-moll) відкриває типово бразильська тема, «добре і виразно заспівана на 4-й струні D» (авторська ремарка в нотах) — або, як її назвав А. Карлеваро, «повільна мелодія з популярним корінням» [Carievato, 1988, p. 58]. Оточена у всіх шарах трьома відкритими струнами, вона солює у середньому голосі у віолончельному регістрі (див. приклад 12).

Темброве забарвлення відкритих струн передає атмосферу акустичних резонансів — разом з іншими звуками вони утворюють трихордові поєднання. Цей етюд цікавий з різних позицій, наприклад: з погляду метричних коливань (4/4, 2/2, 5/4,

2/2) або гри структурами з великих терцій, константою яких слугує педаль, що пульсує, відкритих 3-ї і 2-ї струн «g» та «h». Це створює ґрунт для утворення їхніх м'яких та різких сполучень: консонуючих мінорних та дисонуючих збільшених тризвуків, а також септакордів різних типів та фонічних відтінків. Проте специфіка цього етюд корениться у його середині. У розділі *Roso meno* (тт. 48–51) відтворюється звукова атмосфера капоейри — мелодія підзвучена імітацією дзвіночків, вібрацією енергії остинатних ритмів і гудінням «жорсткого патерну» нижніх струн. В тексті нота «Е» завжди присутня в басу на відкритій струні. Традиція капоейри, що спочатку передбачала силову боротьбу та змагання ангольських воїнів, зараз відома світу як музично-танцювальне, акробатичне та бойове бразильське мистецтво. У Бразилії воно набуло специфіки музичного феномену, в якому потужна первісна енергія африканських ритмів, перкусійних тембрів поєднується зі звичаями ритуального співу в момент спарингу танцюристів у центрі кола (Рода)¹ (див. приклад 13).

Приклад 12.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 11 (тт. 1–9)

У середині етюд арпеджована гітарна фактура містить у собі два характерні для мистецтва капоейри елементи. Нижній її шар зміщеннями тонів наслідує зву-

¹ Ключова роль музичної складової цього дійства належить тембру берімбау (порт. berimbau). За органомічними ознаками він вважається однострунним бразильським ударним інструментом африканського походження у формі дерев'яного лука з прикріпленим гарбузом, що виконує роль резонатора. Звук видобувається правою рукою ударом палички по струні; висота тону змінюється за допомогою притискання монети або каменю до струни лівою рукою (при слабкому притисканні — шарудливий звук; чим сильніше притискання, тим вищий звук), а також доповнюється шерехом від потрушування плетеним кошиком у правій руці. Висота тону залежить від натягу та довжини струни, розміру інструменту, об'єму резонаторної коробки (низький, середній, високий тон). При грі надається перевага артикуляції двох сусідніх тонів. Гра на двох берімбау створює рухи паралельними квінтами, характерними для африканської культури багатоголосся. Ритмічна основа витримується щільним низьким звуком подовженого великого барабана африканських шаманів атабаке (atabake), супроводжується дзвоном бубна пандейру (pandeiro) та металевих дзвіночків агого (agogô). Посилання на ритуальне виконання танцю у сучасній Бразилії: <https://www.youtube.com/watch?v=OxrCUquzhWc>

чання берімбау. Переливами верхніх відкритих струн досягається ефект дзвону дзвіночків агого та пандейру. Обидва шари об'єднані характерним для Вілла-Лобоса прийомом ковзання грифом фіксованою аплікатурною конфігурацією.

Приклад 13.

Ейтор Вілла-Лобос. 12 етюдів для гітари, № 11 (тт. 48–51)

Етюд № 12 (а-молл, на глісандо паралельних акордів) вважається найбільш новаторським із усіх етюдів. Тут виникає безліч природних шумових ефектів від зміщення пальців струнами. Вілла-Лобос, познайомившись із музикою Едгара Вареза, вважав шумовий ефект новим незвичайним ресурсом гітари. Тут, за словами Абея Карлеваро, «тональність вислизає як повітря, яке ти намагаєшся упіймати в руку» [Carlevaro, 1988, р. 65]. Причини асоціацій очевидні, їхнє джерело — у формуванні «звукових блоків» транспозиціями однотипних структур на грифі з додаванням акустики відкритих струн, що створює симетричні октатонічні модальні зв'язки елементів, розмиваючи звичні слухові тональні орієнтири. В умовах симетричної композиції АВАСАВА подібні розділи чергують акордовий та арпеджований виклад, додаючи до нього ритми корінних народів, засновані на артикуляції слабких долей і синкопуванні (тт. 80–83) — подібно до того, як це відбувалося в попередніх етюдах №8 (тт. 25–28), №11 (т. 60) та інших.

У підсумку гітарний цикл «Дванадцять етюдів» Ейтора Вілла-Лобоса репрезентує перманентне змішування елементів європейського (німецького, польського, іспанського, але головним чином — французького) мистецтва з бразильським шоро, і «отриманий комплект є перлиною віртуозності і найвищої краси, яка не є імітацією ні того, ні іншого» [Furtado, 2010, р. 23]. Це зводить бразильську гітару у високий ранг концертної академічної традиції. Габріель Фуртадо пише: «Композитор сублімував у власному стилі мови французької музики та бразильських народних жанрів, виносячи на авансцену нові технічні прийоми віртуозної концертної гри на гітарі. На нього впливала професійна ерудиція європейських майстрів і стихійна сила бразильського фольклору за посередництвом інструменту, який давно й міцно зайняв позицію концертного в Європі. Завдяки Вілла-Лобосу гітара піднялася на співвідносну

висоту у бразильському мистецтві, залишаючись при цьому в глибинах пам'яті фольклорних жанрів і продовжуючи бути тембровим символом музичної культури усієї країни» [Furtado, 2010, p. 29].

Висновки та перспективи дослідження. Гітарні етюди Е. Вілла-Лобоса як найбільш яскраві, репрезентативні на сучасній сцені зразки жанру в музиці ХХ століття відкрили перед слухачем дивовижний світ міжкультурних взаємодій мови музики далеких країн і континентів. Екзотичні ознаки суміші архаїчних родових жанрових традицій багатонаціонального бразильського народу і звичаїв популярного автентичного музикування у поєднанні з екстраполяцією барокових європейських досягнень, розповсюдженням модерністських мовних пошуків по обидва боки Атлантики демонструються в циклі етюдів у надзвичайній множині. Цьому сприяє саме природа жанру, його вмотивованість на розвиток віртуозної складової виконавства. Вдосконалення новацій у цьому напрямі призводить автора до високої концентрації індивідуальних надбань у сферах нової естетики звучання гітари — збагачення її темброво-фонічних, колористичних, поліфонічних звукотворчих ресурсів, які співпадають з новими модерністськими векторами розвитку композиторської техніки. Природа формування різнобарвних гармоній, дисонуючих колоритів, незвичних октатонічних ладів у Вілла-Лобоса — паралелізм моноструктурних акордів внаслідок ковзання одноманітної позиції пальців на грифі гітари по ладах. Ця техніка гри вивела композитора до власної проєкції на моделі штучного ладоутворення. Модернізовані новими методами організації звуків етюди Вілла-Лобоса відображають сучасною мовою і алюзіями стилів минулих епох образи глибинної архаїки. Звуки нагадують стародавні жанрові традиції мешканців американського континенту та їхніх нащадків, які зберегли у своїй культурі магичні племінні ритуали, танці та наспіви і створили на цій основі нові місцеві звичаї гри шоро, капоейри, самби тощо. Саме це разом з сучасною мовою академічного мистецтва становить найважливішу площину розгляду циклу та скеровує подальші перспективи дослідження бразильської гітарної музики — у напрямках продуктивних творчих контактів з досягненнями європейських культур та водночас — апелює до ідіоматики народної музичної лексики, її національних витоків та жанрових запасів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жорнікова М. О. Втілення принципів сонорного письма у ранній творчості Е. Вілла-Лобоса (на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 58. С. 158–181.
2. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 139. С. 112–133.
3. Чистова О. О. Четверта з «Бразильських бахіан» Е. Вілла-Лобоса в контексті поліфонізму ХХ сторіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2024. № 1. С. 349–355.
4. Amorim H. Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2007. 256 p.

5. Amorim H. Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. *Revista musica*. 2019. V. 19, No. 2, p. 116–144. URL: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100>
6. Aquino, F. J. A.: *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil* : Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 2000. 98 p.
7. Carlevaro A. *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta : Chanterelle Verlag, 1987. 27 p.
8. Carlevaro A. *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (vol III)*. Atlanta : Chanterelle Verlag, 1988. 65 p.
9. Falqueiro A. M., Moreira A. L. Simetrias expansivas em obras de Villa-Lobos. *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo, 2017. P. 101–112.
10. Fraga O. Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. URL: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024)
11. Furtado G. The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos : thesis / Wesleyan University. Middletown, 2010. 31 p.
12. Guestrin N. La Guitarra en la Música Sudamericana. 2011. 109 p. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024).
13. Mariz V. Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos, 2004. 240 p.
14. Mello R. C. *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars: DMA thesis*. The University of Arizona, 2019. 324 p. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370>
15. Melo C. Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. pp. 204–216 [in Portuguese].
16. Pereira M. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília : Musimed, 1984. 112 p.
17. Santos T. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1975. 63 p.
18. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, 1996. P. 1324–1440.
19. Turbenson M. L. An Analysis of Villa Lobos's «Twelve Etudes for Guitar» : thesis / The University of Arizona. Tucson, 2012. 55 p.
20. Zanon F. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil*. No. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. P. 79–85.
21. Zanon F. Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), no. 1, pp. 205–211.
22. Zigante F. Preface. *Heitor Villa-Lobos Douze Etudes / Critical edition by Frederic Zigante*. San Giuliano Milanese : Durand Editions, 2011. P. XXI–XXX.

REFERENCES

1. Zhornikova, M. O. (2021). Vtilennia pryntsyviv sonornoho pysma u rannii tvorchosti E. Villa-Lobosa (na prykladi fortepiannoi siuity «Lialky») [The embodiment of the principles of sonorous writing in the early work of E. Villa-Lobos (on the example of the piano suite "Dolls")]. In: *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction*

of art, pedagogy and the theory and practice of education]. Kharkiv, Issue 58, pp. 158–181 [in Ukrainian].

2. Filatova, T. V. (2024). Baiao yak skladova zvukovykh landshaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv : UNTAM. Issue 139, pp. 112–133 [in Ukrainian].

3. Chystova, O. O. (2024). Chetverta z «Brazyl'skykh bakhian» E. Villa-Lobosa v konteksti polifonizmu XX storichchia [The fourth of the "Brazilian Bahians" by H. Villa-Lobos in the context of 20th century polyphony.]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]. Kyiv : NAKKKiM, Issue 1, pp. 349–355 [in Ukrainian].

4. Amorim, H. (2007). *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 256 p. [in Portuguese].

5. Amorim, H. (2019). Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. In: *Revista musica*. V. 19, No. 2, pp. 116–144. Available at: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100> (accessed: 26.08.2024) [in Portuguese].

6. Aquino, F. J. A. (2000). *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil*: Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 98 p. [in English].

7. Carlevaro, A. (1987). *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta: Chanterelle Verlag. 27 p. [in English].

8. Carlevaro, A. (1988). *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (vol III)*. Atlanta: Chanterelle Verlag. 65 p. [in English].

9. Falqueiro A. M., Moreira A. L. (2017). Simetrias expansivas em obras de Villa-Lobos. In: *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo, pp. 101–112. [in Portuguese].

10. Fraga O. (1996). Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music. In: *Electronic Musicological Review*. 1996. Vol. 1.1 September. 20 p. Available at: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.1/vol1.1/villa.html (accessed: 21.10.2024) [in English].

11. Furtado G. (2010). *The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos : thesis* / Wesleyan University. Middletown. 31 p. [in English].

12. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 109 p. Available at: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 01.09.2024) [in Spanish].

13. Mariz, V. (2004). *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos. 240 p. [in Portuguese].

14. Mello, R. C. (2019). *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars*: DMA thesis. The University of Arizona, 324 p. Available at: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370> (accessed: 28.08.2024) [in English].

15. Melo, C. (2018). Villa-Lobos: do simbólico ao semiótico. In: *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo : Universidade de São Paulo, pp. 204–216 [in Portuguese].

16. Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed. 112 p. [in Portuguese].
17. Santos, T. (1975). *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos. 63 p. [in Portuguese].
18. Taruskin R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works Through Mavra (Volume 2)*. University of California Press, pp. 1324–1440. [in English].
19. Turbenson, M. L. (2012). *An Analysis of Villa Lobos's «Twelve Etudes for Guitar» : thesis / The University of Arizona. Tucson. 55 p. [in English]*.
20. Zanon, F. (2006). O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, pp. 79–85. [in Portuguese].
21. Zanon, F. (2011). Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. In: *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211. (accessed: 27.08.2024) [in Portuguese].
22. Zigante, F. (2011). Preface. *Heitor Villa-Lobos Douze Etudes / Critical edition by Frederic Zigante*. San Giuliano Milanese: Durand Editions, pp. XXI–XXX. [in English].

TETIANA FILATOVA

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

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

filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318646

«TWELVE ETUDES» FOR GUITAR BY HEITOR VILLA-LOBOS: GENRE AND STYLE DIMENSIONS

The relevance of the article is to consider the cycle "Twelve etudes" for solo guitar by Heitor Villa-Lobos from the standpoint of the interaction of authentic Brazilian and academic European (baroque, romantic, modernist) genre-style models of creativity. World recognition and constant stage demand of the cycle is provided by a complex of essential advantages — the modern vocabulary of the composer, enriched with rhythm and intonation authentic elements of Brazilian culture, combined with virtuosity, the presence of the latest original techniques, high artistic qualities of the music and its genre and style diversity.

Main objective of the study is to reveal in the cycle "Twelve Etudes" for solo guitar by Heitor Villa-Lobos metrorhythmic and intonation-melodic elements of Brazilian genres combined with linguistic innovations and stylistic interactions with academic European traditions. **The novelty** of the article consists in the introduction into the Ukrainian musicological circulation of the genre-style analysis of the cycle "Twelve Etudes" by H. Villa-Lobos, taking into account the specific direction of modern searches for musical vocabulary, which covers the renewal of the idiomatic resources of the instrument through performance techniques

The methodology is based on an interdisciplinary approach and methods of historical, cultural, musicological, systemic, structural and functional analysis, applied to the study of the

genesis of the choro, capoeira, tango, samba rhythmic archetype, primary ethnic sources, intonation-melodic manifestations, stylistic interactions and specific guitar technics in the composer's music.

Results and conclusions. Historiographic information is taken into account, as well as certain events from the artist's creative biography, which highlight his inclination to guitar music in folk and academic directions. The influence of numerous ethno-expeditions of H. Villa-Lobos to different states of Brazil to get acquainted with the peculiarities of the music of different nationalities, their instruments, playing skills and orpheonic singing is determined. The role of ritual practices, carnival customs, martial arts music, timbre and rhythm-intonation richness of the national culture is characterized. The specifics of the author's search for a new vocabulary, which was based on the idiomatic resources of the guitar, were revealed. An analysis of the invented connections between the morphology of the modernist composer's thinking and the means of playing the instrument created by the author is offered. The peculiarities of operating with the techniques of fixing and sliding the same positions on the neck using open strings are revealed. The consequences of this technique, which lead to the formation of octatonic pitch phenomena inherent in the music of many European composers of the modernism era, are determined. Stylistic intersections of sound creation were traced: attention to phonic, coloristic, timbre qualities of sound; rhythmic innovations as factors of imitation of archaic layers and tribal ritual traditions of ancient local cultures; return to the vocabulary of masters of the past; articulation of folklore sources and their stylized models. Genre elements of choro, tango, samba, capoeira, Amazonian melodies and throat singing of the indigenous population of the country, Spanish Andalusian rhythm formation were studied. Imitations of the folk instruments Kavaquinho, Caipiro, Berimbau, Amazonian flutes, as well as the voices of the surrounding world as elements of the Brazilian soundscape are traced.

Keywords: Brazilian guitar music, H. Villa-Lobos etudes, performing techniques, genre traditions, choro, capoeira, stylistic interactions.

УДК 78.082:78.071.1Сай:78.036(560)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318651

КУПІНА Д. Д.

Купіна Дарина Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (Дніпро, Україна)

ORCID 0000-0001-9624-9916

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2024

«ШАХМАРАН» ФАЗИЛА САЯ: МЕТАМОДЕРНІСТСЬКА ПАРАДИГМА СХІДНОГО МІФУ В МУЗИЦІ ТУРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА

Розглянуто симфонічну поему «Шахмаран» Фазила Сая крізь призму метамодерністської мистецької парадигми як багатошаровий твір, що поєднує елементи східної міфології, турецької музичної традиції та сучасних композиторських технік. Виявлено центральну роль міфу про Шахмаран, що слугує інструментом для переосмислення культурної спадщини й формування нових сенсів у глобалізованому світі. Проакцентована здатність функціонування міфу як динамічного культурного коду, який адаптується до сучасних викликів, зберігаючи зв'язок з архетипічними структурами, що перегукується з особливостями метамодернізму. Зазначені передумови формування феномена турецької академічної музики та визначені основні фактори, що сприяли її стрімкому розвитку у другій половині ХХ століття. Виявлені особливості творчого методу Фазила Сая, обумовлені його активною виконавською діяльністю як піаніста та закордонним досвідом навчання. Стиль композитора характеризується як синтетичний, в якому органічно поєднуються західні техніки композиції зі специфічністю національної музики. З'ясовано, що жанровий статус твору «Шахмаран» є неоднозначним та об'єднує в собі ознаки одночастинної симфонічної поеми та віолончельного концерту, підпорядкованих програмному заголовку. Визначені композиційні особливості твору, зокрема його фрагментарність та нелінійність. У музичній мові виокремлено роль ладово-інтонаційної та ритмічної специфіки у формуванні особливої східної модальності. Розкрито значення орієнтальних інструментів (кудум, воторфон) та особливих виконавських прийомів (алеаторне гліссандо, використання струнних в якості перкусії, наближення звучання віолончелі до національних тембрів), що створюють особливий звуковий ландшафт. Виявлено, що композитор вдається до естетики «нової простоти», поданої крізь призму орієнтальної інтонаційності.

Ключові слова: творчість Фазила Сая, симфонічна поема «Шахмаран», метамодерн, симфонічна музика Туреччини, музичний стиль, східна музика, сучасна музика, міжкультурний діалог, глобальні та локальні музичні традиції..

Вступ. Турецька музика є достатньо самобутнім явищем сучасного академічного музичного мистецтва, що розвивається за власними законами, модальностями та естетичними принципами. Однак у вітчизняному музикознавстві вона фактично залишається *terra incognita*. Важливим аспектом феномена турецької класичної (у широкому сенсі) музики є наявність сформованого репертуару симфонічних, опер-

них, камерно-інструментальних та вокальних творів, що поєднують традиції європейської академічної школи з локальними культурними кодами.

Сьогодні професійна музика Туреччини, попри свою міцну традиційну складову, демонструє потенціал до інтеграції у глобальний культурний процес. Особливо це стосується сучасної композиторської творчості, яка виявляє специфічні риси, балансує на межі традиції й новаторства, та у деяких випадках відповідає ознакам критичного дискурсу метамодернізму, одним із ключових аспектів якого виявляється тісний зв'язок з міфом як способом переосмислення минулого.

У зв'язку з цим особливий інтерес викликає творчість Фазила Сая (Fazıl Say) — одного з найяскравіших сучасних турецьких композиторів. Його інструментальний твір «Шахмаран» не просто втілює пам'ять про культурне минуле країни, а й поєднує елементи традиційного міфу з мистецькими принципами сьогодення. Сюжет, заснований на стародавній легенді про Шахмаран, стає відправною точкою для дослідження складної взаємодії між локальною культурною ідентичністю та глобальними тенденціями сучасного мистецтва. Це виявляє актуальність вивчення як творчості композитора загалом, так і безпосередньо цього твору.

Аналіз публікацій. Творчість Фазила Сая, як і весь пласт турецької академічної музики, не часто привертає увагу дослідників та на сьогоднішній день потребує детального систематичного аналізу. Найґрунтовніші праці належать турецьким вченим, однак їхня доступність обмежена як мовним бар'єром, так і розумінням турецької ментальності, що є критичним фактором культурної специфіки. Водночас наукові статті Айнура Наїр [Nayır, 2017] та Ількнур Тунчдемір [Tunçdemir, 2004], присвячені творчості Фазила Сая, є цінними та цікавими для нас з методологічної та фактологічної сторони. Особливий інтерес привертає стаття Есми Дуругьонюль «Фазил Сай: турецький музикант в Європі» [Durugönül, 2016], у якій досліджується феномен творчості Фазила Сая як посередника між західними і турецькими музичними традиціями, а також розглядається концепт «гібридності», проявлений у його творчості. Інформативними виявляються й роботи, присвячені історії турецької музики в контексті впливу західної музичної культури, зокрема книга Серхана Балі «Історія Стамбульської багатоголосної західної музики» [Bali, 2022]. Наукових розвідок, в яких би розглядалася турецька музика крізь призму метамодернізму, взагалі не існує, хоча ця концепція, на наш погляд, могла б слугувати продуктивним інструментом для аналізу взаємодії традицій і сучасності в мистецтві сьогодення, зважаючи на зростаючу кількість переконливих досліджень цієї проблематики, серед яких інтерес представляє колективна робота Робіна ван ден Аккера, Елісон Гібонс та Тімотеуса Вермеулена [Akker, 2017] та книга А. Северана [Severan, 2021].

Мета статті — окреслити стилістичні особливості симфонічної поеми «Шахмаран» Фазила Сая як художньої інтерпретації східного міфу в контексті мистецької метамодерністської парадигми.

Наукова новизна. Вперше твір «Шахмаран» Фазила Сая розглянуто в дискурсі метамодернізму з позицій відтворення східного міфу засобами сучасної професійної музики, зокрема в аспекті взаємодії турецьких музичних інтонацій та західних композиторських технік.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: біографічний (для вивчення впливу соціокультурних умов життя композитора на його творчість), жанрово-стильовий (для визначення жанрової природи твору та його зв'язку з традиціями західної інструментальної музики), інтонаційно-драматургічний (для

аналізу побудови музичного наративу), а також методи культурно-історичного та теоретичного узагальнення (для визначення місця твору в сучасному музичному дискурсі).

Результати дослідження. Окреслимо ключові передумови для вивчення турецької академічної музики та творчості Фазила Сая. Визначення цих наукових пререквізитів стане важливим кроком для формування комплексного підходу до аналізу його твору, що дозволить розкрити стильову самобутність та культурну значущість творчості композитора, а також її взаємозв'язок з глобальними музичними тенденціями як прояв міжкультурного діалогу.

Еволюція турецької класичної музики відображає динамічний синтез західних впливів та локальних традицій, демонструючи унікальне положення країни, що виникла на перетині різноманітних культур¹. Не поринаючи глибоко в історію турецької музики, зазначимо, що активна взаємодія між османськими та європейськими музичними традиціями розпочалася давно. Так, ще у XVIII столітті європейські музиканти почали проявляти інтерес до турецьких інтонацій та сюжетів (пригадаємо хоча б «Турецький марш» або «Викрадення з сералю» В. А. Моцарта). У XIX столітті цей вплив став зворотнім і османська військова музика також почала «європеїзуватися».

Зі створенням Турецької Республіки (1923 рік) процес модернізації музичної практики набув більш системного характеру, що позначилося у створенні Президентського симфонічного оркестру, відкритті консерваторій західного зразка і заохочення до навчання молодих музикантів за кордоном. Демократизація суспільства та відкритість культурної політики Мустафи Кемаля Ататюрка призвели до змін і в мистецькій практиці країни та появи плеяди професійних турецьких композиторів, що увійшли до так званої «Турецької п'ятірки». Саме у творчості Джемалю Решіта Рея (Cemal Reşit Rey), Улві Джемалю Еркіна (Ulvi Cemal Erkin), Ахмета Аднана Сайгуна (Ahmet Adnan Saygun), Неджила Казима Аксеса (Necil Kazım Akses) та Хасана Феріта Алнара (Hasan Ferit Alnar) вперше відбувається спроба асиміляції західноєвропейських жанрів, у рамках яких традиції європейської музики поєднуються з національними турецькими мотивами. Водночас, за ініціативою Ататюрка, розпочався процес систематизації народної творчості, яка і сьогодні залишається важливою сферою музичного життя країни, що активно впливає на професійну академічну музику.

Е. Дуругьонюль зазначає, що реформи у сфері мистецтва й музики, ініційовані після заснування Турецької Республіки, були спрямовані насамперед на модернізацію та вестернізацію турецької культури. Вони створили сприятливі умови для появи у майбутньому професійно більш оснащених композиторів [Durugönül, 2016]. Симптоматично, що в останній чверті XX століття розпочався новий продуктивний етап турецької академічної музики, а такі композитори, як Четін Ішикгьозлю (Çetin İşiközlü), Ердал Тугджулар (Erdal Tuğcular), Хасан Учарсу (Hasan Uçarsu), Камран Індже (Kamran İnce), Мегмет Немутлу (Mehmet Nemutlu) та багато інших стали продовжувачами традицій, закладених їхніми попередниками у 20-х роках XX століття.

Фазил Сай (нар. у 1970 році) — це видатний сучасний композитор і піаніст Туреччини. Він отримав фундаментальну музичну освіту у державній консерваторії Анкари, де його педагогом був піаніст та композитор Мітхат Фенмен (Mithat Fenmen). Після закінчення консерваторії Фазил Сай продовжив навчання у Німеччині (з 1991 по 1995 рр.).

¹ Коли мова йде про «турецьку класичну музику» (*türk klasik müziği*), то частіше мається на увазі саме **традиційна** турецька музика, історія якої починається від часів Османської імперії. Її властивий специфічний набір мелодичних (маками), ритмічних (усули) та формотворчих принципів.

Саме цей період став ключовим у його становленні як віртуозного піаніста і композитора, який поєднує глибокі знання західної класичної традиції з елементами турецької музичної культури.

Творчий доробок турецького митця складається з чотирьох симфоній, двох ораторій, численних фортепіанних концертів, камерної та оркестрової музики. Ці твори виконуються як в Туреччині, так і за її межами, отримуючи схвальні відгуки аудиторії. Основою музичного стилю Фазила Сая є поєднання музичних традицій Сходу і Заходу. Е. Дуругюнюль у своїй статті підкреслює, що фундаментом для формування унікального стилю композитора стала взаємодія музичних традицій Османської імперії та Європи, а взаємний вплив двох культур виявляється як у структурі, так і в інтонаційно-гармонічних особливостях творів Сая [Durugönül, 2016]. Культурна «гібридність» творчості Фазила Сая базується, на думку дослідниці, на переосмисленні національної ідентичності та виявляється у поєднанні західних класичних форм з елементами турецької народної музики, що утворюють новий художній синтез [там само].

Так, наприклад, в його «Стамбульській симфонії» (2009) в симфонічну структуру інтегруються турецькі традиційні інструменти (ней, канун, кудум). Програма твору пов'язана з історією та культурою Стамбулу, а музика демонструє складні ритмічні, мелодичні та гармонічні структури, притаманні турецькій музиці, а також специфічну східну інструментовку, поєднану із західними композиторськими техніками. Його сюїта для саксофона з фортепіано (2014) представляє нове трактування тембру інструмента, який наділяється нетиповими рисами та починає органічно існувати в новому ритмо-гармонічному контексті, «привласнюючи» «пряну» орієнтальність східної мелодики.

Окрім академічних та оркестрових творів Фазил Сай активно досліджує жанрові межі, поєднуючи класичну музику з джазом і популярною культурою, що дозволяє сприймати його творчість особливо сучасною та надзвичайно актуальною. Так, його фортепіанні концерти «Шовковий шлях» та «Мовчання Анатолії» сполучають елементи джазової гармонії та традиційної турецької мелодики. Треба також зазначити, що Фазил Сай — ще й віртуозний концертуючий виконавець з глибокою музичною інтуїцією, що яскраво проявляється в його інтерпретаціях європейських та турецьких фортепіанних творів.

«Шахмаран» (2020) Фазила Сая¹ — один з масштабних опусів композитора останніх років, у якому стиль митця прочитується надзвичайно яскраво. У творі немає цитування або прямолінійної стилізації східної музики — це сама східна музика, яка виявляє себе, зокрема, й через західні композиторські практики. Композитору вдається проникнути в сутність інтонаційної структури турецької музичної класики іншими засобами скомпонувати твір, який існує поза конкретних національних ярликів, розчиняючись у метасторію мистецтва сучасності.

Легенда про Шахмаран є елементом фольклорної спадщини Анатолії², коріння якої сягає перської міфології. Ця легендарна постать, зображена як напівжінка-напівзмія, втілює ідею сакральної мудрості й цілющої сили. Згідно з міфом Шахмаран

¹ Твір був вперше виконаний у 2021 році. Пізніше він увійшов до збірки «Turkish Flavours — 100 Years of Turkish Symphonic Music», записаної у 2024 році оркестром Deutsches Symphonie-Orchester Berlin під керівництвом Говарда Гріффітса (Howard Griffiths).

² Туреччина являє собою унікальний культурний ландшафт, де офіційна релігія — іслам — співіснує з багатою міфологічною й шаманською спадщиною. Міфи, будучи невід'ємною частиною шаманських традицій, продовжують існувати в культурній пам'яті та повсякденному житті, зокрема в південно-східних регіонах країни, що мають особливу культурну ідентичність.

жила у підземному царстві, охороняючи таємниці знання і лікування. Її зустріч з людиною, яка зрадила її задля власної вигоди, стала алегорією взаємозв'язку між знанням, втратою та моральною відповідальністю. Смерть Шахмаран за міфологічною інтерпретацією приносить просвітлення та розвиток суспільству, а отже міф про Шахмаран не лише репрезентує зв'язок людини з природою та знанням, але й демонструє важливість збереження моральних цінностей.

Використання міфу в сучасній мистецькій практиці взагалі є достатньо розповсюдженою тенденцією. Композитори, звертаючись до міфологічних сюжетів, знаходять в них невичерпне джерело натхнення для своїх глибоко символічних творів. Серед них — «Orion» Кайї Сааріахо (2002), присвячений міфу про мисливця Оріона, симфонічна поема «Нух» Еса-Пекка Салонена (2011), в якій композитор звертається до образу давньогрецького божества ночі. Композитор Джон Адамс у своєму скрипковому концерті «Scheherazade.2» (2014) переосмислює оповідки «Тисячі і однієї ночі», надаючи їм сучасного відтінку. Ці та інші твори ілюструють, що міфологія не лише слугує програмною основою для сучасних музичних опусів, але й стає засобом вираження актуальних філософських та культурних ідей мовою музики.

Міф у контексті мистецтва доби метамодерну стає не просто джерелом натхнення, а й також важливим інструментом вивчення та трансформації реальності. Він виступає в ролі динамічного елемента, здатного адаптуватися до нових умов та водночас зберігати зв'язок з архетипічними структурами колективної пам'яті. Так, у роботі А. Северана «Метамодернізм і повернення трансцендентності» [Severan, 2021] зв'язок метамодернізму з міфом як культурним феноменом хоча і висвітлюється опосередковано, проте чітко проступає через обговорення духовних та естетичних аспектів. Автор наголошує на пошуку трансцендентності в сучасному мистецтві та культурі, що передбачає використання міфу як форми повернення до духовних витоків людства.

Звернення до міфу про Шахмаран, що поєднує ідеї мудрості та момент трансформації, дає змогу розкрити метамодерністську динаміку осциляції між традицією та сучасністю, іронією та щирістю, скептицизмом та прагненням до сенсу. Шахмаран уособлює ідею глибокого зв'язку між антропоцентричним і космічним, який митці епохи метамодерну прагнуть відновити.

Шахмаран, як образ жінки-змії, втілює ідею синтезу протилежностей, що також є однією з базових характеристик метамодернізму. Її дуальна природа — символ мудрості та водночас носій фатальності — резонує з концептом «обізнаної наївності», який формулюють Вермеулен і ван ден Аккер [Vermeulen, 2010], розмірковуючи у своїх роботах про метамодернізм. У цьому наративі людська взаємодія з трансцендентним стає інструментом для подолання постмодерністського цинізму, створюючи нові естетичні та духовні горизонти.

Важливо також зазначити, що міф за своїм змістом перегукується з ідеєю «метаксиса» — існування між кінцевим і нескінченним. Як підкреслює Северан, ця динаміка є основою метамодерністського прагнення до «прогресу через невдачу». У міфі про Шахмаран це виявляється через архетипічну історію прийняття жертви заради пізнання та духовного зростання, що, своєю чергою, перегукується з актуальними наративами трансформації та усвідомлення.

Отже, у контексті метамодернізму міф про Шахмаран стає не просто спадщиною минулого, а активним інструментом творення нових культурних сенсів. Він відкриває можливість осмислення універсальних питань через архетипічні структури, які переосмислюються відповідно до викликів сучасності. Водночас, окрім глибокого філософ-

ського смислу, у творі Фазила Сая «Шахмаран»¹ виявляються й іманентні музичні закономірності, які також дозволяють встановити причетність твору до метамодерністської мистецької площини.

Композитор визначає твір як концерт для віолончелі (op. 85)², що підкреслює центральну роль солюючого інструмента в музичній драматургії. Водночас структура частин та їхня загальна кількість не мають майже нічого спільного з класичною концертною формою, зберігаючи лише її окремі характерні ознаки (наприклад, наявність великої віртуозної каденції віолончелі у першій частині). Отже жанрова визначеність твору є відносною, а його структура та концепція нагадують радше симфонічну поему у двох частинах із програмними заголовками («Райський сад Шахмаран» (Şahmeran'ın Cennet Bahçesi) та «Зрада» (İhanet)), в якій динаміка та процесуальність підпорядковується програмній назві. Ці частини утворюють циклічну форму, об'єднану образом міфічної напівжінки-напівзмії та подіями легенди. Цікаво, що композитор проставляє у партитурі наскрізну цифрову нумерацію, таким чином фактично об'єднуючи цикл формально. В цьому неможливо не відзначити момент метамодерністського коливання — в цьому випадку в середині жанрового поля, адже жоден з жанрових канонів до кінця не реалізується повною мірою.

У дослідженому циклі розкриваються різні аспекти міфу про Шахмаран. Перша частина, «Райський сад Шахмаран», має описовий характер та створює атмосферу «іншого» світу, насиченого яскравими звуковими образами. Друга частина, «Зрада», набуває драматичнішого й динамічнішого характеру, акцентуючи увагу на розвитку сюжету. Таким чином відбувається осциляція між статикою та дією, візуалізацією та драматичним конфліктом, картинністю та сюжетністю.

Внутрішня будова частин — фрагментарна: композитор ділить твір на «фази» або фрагменти, кожен з яких розкриває новий ракурс міфу. В результаті форма твору стає індивідуалізованою, а композиційна логіка — нелінійною. Кожен фрагмент постає як частина музичної мозаїки, у якій кожна деталь набуває багатозначності.

Основний тематичний елемент першої частини закладений у партії віолончелі та з'являється на початку твору. Він ґрунтується на низхідних двозвучних хроматичних інтонаціях, що традиційно у західній музичній практиці асоціюються з мотивами зітхання, передбачаючи трагічний фінал. Проте у творі Сая ці інтонації також підкреслюють пластичність та мінливість жіночого образу Шахмаран. Виконання цієї теми у високому для віолончелі регістрі з ремаркою *dolce cantabile* також додає їй ніжності та ліричності та водночас насторожує. Тематичний матеріал, пов'язаний з образом Шахмаран, стає основою для подальшого музичного розвитку, створюючи напругу і динамізм (див. приклад 1).

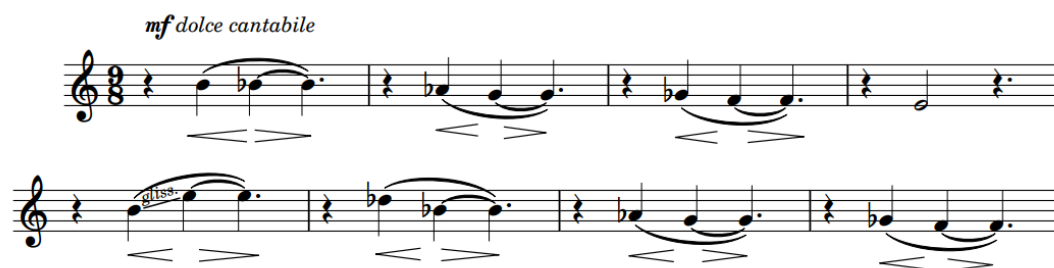
¹ Цікаво, що у 2023 році на платформі Netflix вийшов турецький серіал з однойменною назвою. Водночас Фазил Сай гостро розкритикував його за відсутність філософської глибини та спрощення сюжету.

² Şahmeran, Op. 85: I. Şahmeran'ım cennet Bahçesi. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XJj6ECSNfIk&list=OLAK5uy_kLKVgufC3eKb6Dx4N53S5bLpusBH71sGM&index=11 (дата звернення 29.11.2024).

Şahmeran, Op. 85: II. İhanet. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qBcH2cZlaZ0&list=OLAK5uy_kLKVgufC3eKb6Dx4N53S5bLpusBH71sGM&index=12&pp=8AUB (дата звернення 29.11.2024).

Приклад 1.

Фазил Сай. «Шахмаран», I частина «Райський сад Шахмаран», тт. 5–12



Характерною рисою твору є також повторюваність ритмічних і мелодичних патернів, що, з одного боку, виявляє спорідненість з сучасними композиторськими трендами, а з іншого — вказує на присутність елементів турецької традиційної музики. Використання збільшених секунд та мікротонових інтонацій також підкреслює східний ладовий колорит твору та підсилює глибину емоційного впливу. Варто підкреслити значення турецьких макамів у формуванні мелодичного рельєфу твору, що водночас сполучаються із «західним» мелодизмом. Так, ладова організація однієї з найбільш щемливих, романтичних тем циклу, що з'являється у другій частині (починається з т. 109), має структурні ознаки макаму хіджас хумаюн (*hicaz hümayun*), що нагадує мажор з низькою секундою, секстою та септимою. Водночас композитор, не дотримуючись законів модального ладу, додає до мелодії несистемні хроматичні тони та більш того — «огортає» її звучанням «європейського» мінору (*мі мінор*), представленого акордами акомпанементу, з його власною гармонічною логікою, яка й встановлює загальний тон вислову (приклад 2). Це — та сама метамодерна нова простота, що є типовою для творів Макса Ріхтера або Людовіко Ейнауді, проте зі «східним» присмаком, побудована на зовсім іншій, орієнтальній основі. Такий підхід Фазила Сая, який в цілому працює в діапазоні постромантизму і не вдається до експериментальних звучань й екстремальних композиторських практик, певним чином пояснює популярність та широту визнання турецького митця.

Приклад 2.

Фазил Сай. «Шахмаран», II частина «Зрада», тт. 109–116, партія віолончелі та гармонічна редукція партії оркестру

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, marked with *Largo* and *p dolce e cantabile*. The bottom staff is in bass clef and contains a harmonic reduction with chords and notes, marked with *espr.* and *piu f*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ритмічна структура твору також заслуговує на окрему увагу. Композитор використовує непарні розміри (наприклад, 9/8, 7/8), характерні для турецької народної музики. Тривалості в рамках цих розмірів групуються у нерівні патерни, що надає музиці специфічної пульсації, перегукуючись з такими традиційними турецькими ритмами, як семидольний «деврї туран усулю» (*devr i turan usûlü*) та дев'ятидольний «аксак усулю» (*aksak usûlü*). Це органічно посилює національний колорит твору та відсилає до східної музичної традиції, поданої в узагальненому вигляді (приклад 3).

Приклад 3.

Фазил Сай. «Шахмаран», I частина «Райський сад Шахмаран»,
партія кудума, тт. 17–20



Цікаво також, що фразування у творі часто не збігається з метричною сіткою. Наприклад, у шістнадцятій цифрі другої частини одна мелодична фраза виходить за межі двох тактів, створюючи ілюзію п'ятидольного ритму, попри наявність розміру 3/4. Цей прийом, з одного боку, підсилює відчуття асиметрії і вказує на локальність культурної традиції, а з іншої — демонструє намагання композитора «вписати» східні ритмічні патерни у західноєвропейські канони нотації.

Склад оркестру включає традиційні й орієнтальні інструменти, серед яких водерфон (*waterphone*), кудум (*kudüm*) і арфа. Останню можна інтерпретувати як колористичний інструмент, покликаний створити специфічний звуковий ефект, адже в європейській практиці її тембр нерідко пов'язується з інфернальними або магічними образами. Композитор використовує і незвичні прийоми гри, наприклад, використовуючи струнні в якості перкусії, коли потрібно стукотіти «десятьма пальцями», імітуючи звук дощу. Ці темброві знахідки допомагають створити містичний звуковий ландшафт, який відповідає образу світу Шахмаран. Водночас загальні принципи оркестровки нагадують традиції симфонічних картин XIX століття з їхніми яскравими та рельєфними сольними партіями, театральними *tutti* з питомою роллю мідних духових, що є додатковим інтертекстуальним маркером творчості Фазила Сая.

Використання автором особливих виконавських прийомів та специфічних композиторських технік, вдало поєднаних з традиційними звучаннями, відіграє важливу роль у формуванні звукового образу твору й передачі символіки міфологічного сюжету. Так, партія віолончелі наповнена різноманітними глісандо, що передає пластичність та грацію образу Шахмаран. Водночас місцями цей тембр починає звучати на східний манер, нагадуючи традиційний дудук, що стає додатковим фактором орієнтального колориту (див. приклад 4). Сонорні звучання твору, що виникають внаслідок використання контрольованої алеаторики або щільних сумарних секундових вертикалей, додають відчуття напруженості й нестабільності та повністю підпорядковуються програмі.

Фазил Сай. «Шахмаран», I частина «Райський сад Шахмаран», каденція віолончелі,
тт. 115–122

"duduk" (ethnic sound)
molto vibrato, quasi improvisation
C-string

"expressive"

pizz. p < > < >

"duduk" arco C-string

pizz. p cantabile pizz. p

Висновки та перспективи дослідження. Симфонічна поема Фазила Сая «Шахмаран» є яскравим прикладом твору сучасної академічної практики Туреччини, в якій міфологічний зміст прочитується крізь парадигму метамодернізму. Звернення до легенди про Шахмаран, яка втілює мудрість, силу та трагізм, дозволило композитору створити опус, у якому органічно поєднуються елементи турецької музичної традиції та західні композиторські техніки. У центрі поеми знаходиться символічний образ, який через музичну мову трансформується в концептуальний наратив, актуальний у глобальному культурному контексті сьогодення.

Музичне рішення поеми базується на принципах фрагментарності й осциляції, що відповідають метамодерністській естетиці. Кожен епізод твору презентує новий звуковий образ, формуючи мозаїчну структуру. Виразні засоби — такі як глісандо, сонорні вертикалі, дисонуючі секундові інтонації, ладові ознаки турецьких макамів та ритмічні патерни усулів разом з використанням тембрів традиційних турецьких інструментів та звернення до «нової простоти» — дозволяють композитору досягти глибокого емоційного впливу й створити атмосферу східного міфологічного світу.

Отже, «Шахмаран» демонструє багатовекторність сучасного музичного дискурсу, де міфологічна основа стає інструментом для переосмислення традиції в умовах глобалізованого світу. У перспективі подальшого дослідження доцільним є вивчення творчості Фазила Сая та аналіз взаємодії локальних музичних традицій із глобальними тенденціями сьогодення. Такий підхід сприятиме глибшому розумінню сучасного турецького музичного мистецтва та його ролі в міжкультурному діалозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Durugönül E. Fazıl Say: A Turkish Musician in Europe. *European Review*. 2016. 24(3). 451–461.
2. Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / ed. R. van den Akker; A. Gibbons and T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers / Rowman & Littlefield International. 2017. 260 p.
3. Nayir A. E. Fazıl Say'ın "İstanbul Senfonisi"nde geleneksel ve çağdaş Türk müziği unsurlarının incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 2017. 17 (4). S. 2046–2057.

4. Severan A. *Metamodernism and the Return of Transcendence*. Palimpsest Press, 2021, 90 p.
5. Tunçdemir I. Çoksesli müzikte üstün bir yetenek: Fazıl Say. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 2011. URL: <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/ijhs/article/view/111/109> (accessed 29 November 2024)
6. Uçan A. *Istanbul'un Çok Sesli Batı Müziği Tarihi*. İBB Yayınları: 2022. 496 s.
7. Vermeulen T. & van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* (Online). 2010. Vol. 2. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true> (accessed: 29.11.2024).

REFERENCES

1. Durugönül, E. (2016). Fazıl Say: A Turkish Musician in Europe. In: *European Review*. 24(3), pp. 451–461 [in English].
2. *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / ed. R. van den Akker; A. Gibbons and T. Vermeulen (2017). Rowman & Littlefield Publishers / Rowman & Littlefield International. 260 p. [in English].
3. Nayir, A. E. (2017). Fazıl Say'ın “İstanbul Senfonisi”nde geleneksel ve çağdaş Türk müziği unsurlarının incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 17 (4), pp. 2046–2057 [in Turkish].
4. Severan, A. (2021). *Metamodernism and the Return of Transcendence*. Palimpsest Press, 90 p. [in English].
5. Tunçdemir, I. (2011). Çoksesli müzikte üstün bir yetenek: Fazıl Say. In: *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. Available at: <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/ijhs/article/view/111/109> (accessed: 29 November 2024) [in Turkish].
6. Uçan, A. (2022). *Istanbul'un Çok Sesli Batı Müziği Tarihi*. İBB Yayınları, 496 p. [in Turkish].
7. Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics and Culture* (Online). Vol. 2. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true> (accessed: 29.11.2024) [in English].

DARYNA KUPINA

Kupina, Daryna — PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID 0000-0001-9624-9916

d.kupina@dk.dp.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318651

FAZIL SAY'S «SHAHMERAN»: THE METAMODERN PARADIGM OF AN EASTERN MYTH IN THE MUSIC OF A TURKISH COMPOSER

The relevance of the study The relevance of this study stems from the insufficient scholarly exploration of Turkish academic music, particularly its contemporary manifestations, which integrate Eastern traditions with Western compositional techniques. The musical legacy of

Fazıl Say, one of the most prominent representatives of 21st-century Turkish music, showcases a unique synthesis of national identity and global musical trends, reflecting Turkey's broader cultural context as a crossroads of civilizations.

The main objective of the study is to examine the stylistic features of Fazıl Say's symphonic poem «*Shahmeran*» as a realization of an Eastern myth in the context of global cultural trends of modernity, particularly metamodernism as a contemporary artistic paradigm.

The methodology includes the following approaches: the biographical method (to analyze the impact of the composer's sociocultural environment on his creativity), the genre-stylistic method (to determine the genre characteristics of the composition and its connection with the traditions of Western instrumental music), the intonational-dramaturgical method (to explore the construction of the musical narrative), as well as cultural-historical and theoretical generalization methods (to define the place of the composition within the contemporary musical discourse).

Results and conclusions. The symphonic poem «*Shahmeran*» by Fazıl Say is analyzed through the lens of the metamodern artistic paradigm as a multilayered composition that synthesizes elements of Eastern mythology, Turkish musical traditions, and contemporary compositional techniques. The central role of the myth of *Shahmeran* is identified as a tool for reinterpreting cultural heritage and generating new meanings within a globalized world. Emphasis is placed on the capacity of myth to function as a dynamic cultural code, adapting to modern challenges while maintaining its connection to archetypal structures, aligning with the key characteristics of metamodernism. The preconditions for the development of Turkish academic music are outlined, and the main factors that contributed to its rapid growth in the second half of the 20th century are determined. Fazıl Say's creative method is examined, highlighting the influence of his active career as a pianist and his overseas education. Say's compositional style is characterized as synthetic, seamlessly integrating Western compositional techniques with the distinctiveness of national musical traditions. The genre status of «*Shahmeran*» is identified as ambiguous, blending elements of a single-movement symphonic poem and a cello concerto under the framework of a programmatic title. The compositional features of the work are analyzed, including its fragmentary structure and non-linear form. The role of modal-intonational and rhythmic specificities in shaping its distinct Eastern modality is emphasized. The significance of oriental instruments (*kudüm*, *waterphone*) and unique performance techniques (*aleatory glissandi*, the use of strings as percussion, and cello timbres approximating traditional instruments) is revealed, highlighting their contribution to the creation of a distinctive sonic landscape. It is demonstrated that the composer employs methods of «new simplicity», presented through the prism of oriental intonations.

Keywords: Fazıl Say's music, symphonic poem *Şahmeran*, metamodernism, Turkish symphonic music, musical style, Eastern music, contemporary music, intercultural dialogue, global and local musical traditions.

УДК 7.036:782.08:792.54(460)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318653

НАЗИМЧУК Д. А.

Назимчук Дарія Анатоліївна — аспірантка творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

dashanazymchuk15@gmail.com

© Назимчук Д. А., 2024

ЄВРОПЕЙСЬКА ОПЕРНА КЛАСИКА У ДЗЕРКАЛІ ІСПАНСЬКОЇ САРСУЕЛИ

На прикладі творів «Севільський цирульник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето, «Дует з Африканки» Мануеля Фернандеса Кабальєро та «La Golfemia» Луїса Арнедо, написаних у першій половині ХХ століття, розглянуто вплив класичної опери на традиційний музично-театральний жанр Іспанії — сарсуелу. Систематизовано відомості про жанровий стиль сарсуели та його історичні відмінності — *zarzuela chico* та *zarzuela grande* (малу та велику сарсуелу). Встановлено, що аналізовані твори належать до жанрового різновиду малої сарсуели, рисами якої є: 1) одна дія з чотирьох — десяти музичних номерів; 2) невелика кількість персонажів; 3) використання сюжетів повсякденного життя, переважно комедійних; 4) опора на популярні музичні інтонації; 5) кількісна перевага розмовного тексту над вокальними номерами. Встановлено, що в сюжетах та музичному тексті аналізованих сарсуел наявні запозичення з італійських та французьких опер. Музичний текст відомих оперних творів присутній у сарсуелах у формі алюзій та цитат, масштаби яких коливаються від коротких фраз до великих структурно завершених епізодів. У словесному тексті сарсуел містяться посилання на ті чи інші опери чи згадки про них, використовуються впізнавані імена героїв, сюжетні ситуації. Встановлено, що музичні елементи європейської оперної класики в сарсуелах відтворюються на двох рівнях: композиторському (композиційні, мелодико-ритмічні, ладогармонічні кліше класичних опер) та виконавському (переважає манера бельканто з розмаїттям колоратур). Встановлено, що використання сюжетних та музичних запозичень з класичних опер у сарсуелах пов'язується із посиленням комедійного начала, зниженням драматичного напруження першоджерела. Включення запозиченого матеріалу у новий, переважно знижений за змістом контекст трактується як пародія, що є проявом притаманної іспанському світогляду карнавальної культури. В широкому сенсі сарсуела є пародією на класичну оперу, в сарсуелі висміюється некритичне сприйняття оперних творів в іспанському суспільстві.

Ключові слова: історія опери, європейська опера кінця ХІХ початку ХХ століття, іспанська сарсуела, пародія, музичний театр, жанрова еволюція, жанровий стиль.

Вступ. Протягом ХVІІІ–ХІХ століть італійська опера домінувала в національних культурах Європи, вважалася еталоном і використовувалася як модель розвитку національних варіантів оперного жанру. Результатом впливу італійської опери на музичну культуру Німеччини, Франції, Англії стала поява таких жанрових різновидів опери, як німецькі зінгшпіль (*Singspiel*) та романтична опера (*romantische Oper*), французькі комічна та велика опери (*opéra comique* та *grand opéra*), англійська балладна опера. В зазначених національних жанрових різновидах здобутки класичної

опери поєднуються із органічно присутніми в локальних культурах особливостями. Вплив італійської опери наявний також в іспанському музично-театральному жанрі — сарсуелі. Остання розвивалася паралельно з італійською оперою, зазнавала пікових періодів і занепадів. Протягом XIX століття відбувалося поступове витіснення сарсуели італійською оперою. Популярність опери серед іспанської еліти призвела до зростання попиту на італійські оперні вистави, а відтак і на композиторів та співаків. На початку XX століття прийшло усвідомлення значення сарсуели як жанру, що репрезентує іспанську національну культуру. Композитори шукали способи відновлення сарсуели, прагнули популяризувати її, спираючись на європейські оперні традиції. В цей час у творчості авторів сарсуели мало місце запозичення італійських оперних форм (арій, речитативів, ансамблів тощо), особливостей композиції, драматургії, елементів стилістики, вокальних прийомів. Прикладами взаємодії сарсуели з європейською оперною традицією є твори, що аналізуватимуться нижче: «Севільський цирюльник» (*El barbero de Sevilla*) Героміно Гіменеса (*Geronimo Gimenez*) та Мануеля Ньето (*Manuel Nieto*), «Дует з Африканки» (*El dúo de La Africana*) Мануеля Фернандеса Кабальєро (*Manuel Fernández Caballero*) та «La Golfemia» Луїса Арнедо (*Luis Arnedo*). Іспанська сарсуела ще не була об'єктом наукового осмислення в українському музикознавстві: ані динаміка розвитку жанру, ані окремі зразки не розглядалися. Цим обумовлено **актуальність** цього дослідження та його **наукову новизну**.

Аналіз публікацій. Закономірності розвитку опери як жанру досліджували М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь, І. Л. Іванова [Черкашина, Куколь, Іванова, 1998]. Вони акцентували увагу на італійських впливах на оперні традиції Франції, Німеччині, Англії. Історичні шляхи розвитку французької та італійської опери коротко розглядає І. О. Левицький у посібнику «Нариси історії музики» [Левицький, 1964]. Стильовий аспект впливу італійського бельканто на французьку оперу досліджує М. В. Яновська в праці «Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери» [Яновська, 2021]. В усіх зазначених публікаціях італійська опера розуміється як така, що визначала тенденції розвитку жанру в Європі. Вплив італійської опери на сарсуелу аналізують іспанські дослідники. Зокрема, в дослідженні Вероніки Майнес (*Verónica Mañés*) [Mañés, 2018] аналізуються шляхи подолання цих впливів. Луїс Грасія Іберні (*Luis Gracia Iberní*) [Iberní, 1977] здійснює порівняльну характеристику обох жанрів, акцентуючи увагу на протилежних рисах, притаманних опері та сарсуелі кінця XIX — початку XX століття, автор розглядає соціальні та культурні контексти побутування обох жанрів. На сторінках монографії приділено увагу розгляду окремих зразків сарсуел, але до творів, що знаходяться у фокусі даної статті, автор монографії звертається лише в загальному контексті. Очевидно, вони слугують базою для узагальнень щодо динаміки розвитку жанру.

Нотний текст сарсуел «Севільський цирюльник» Героміно Гіменеса та Мануеля Ньето, «Дует з Африканки» Мануеля Фернандеса Кабальєро та «La Golfemia» Луїса Арнедо опублікований у виданнях: «Sociedad Anónima Casa Dotésio» [Gimenez, Nieto, 1901] та «Zozaya Editor» [Caballero, 1893]. Ці публікації стали основою нашого музикознавчого аналізу.

Мета статті — на основі аналізу окремих зразків іспанської сарсуели виявити зв'язки жанру з європейською оперною традицією (зокрема італійською та французькою); встановити особливості функціонування жанрового канону опери в умовах національної іспанської культури.

Методологічне підґрунтя. У дослідженні використано загальнонаукові та спеціальні музикознавчі методи. До перших належать: 1) метод узагальнення (на

основі опрацювання ряду музикознавчих публікацій узагальнено відомості щодо жанру сарсуели); 2) порівняльний метод (порівнюються цитовані в іспанських сарсуелах фрагменти класичних опер з оригіналами). З-поміж спеціальних музикознавчих методів застосовано метод аналізу засобів музичної виразності.

Результати дослідження. Перед тим, як простежити переосмислення музичного матеріалу європейської оперної класики в сарсуелах «Севільський цирюльник» Г. Гіменеса та М. Ньето, «Дует з Африканки» М. Ф. Кабальєро та «La Golfemia» Л. Арнедо, коротко зупинимося на історії сарсуели. Можна виділити два історичні варіанти жанру, розділені певною паузою в часі: барокову та романтичну сарсуелу. Кожен з цих видів сарсуели сформував свій арсенал художніх засобів. У свою чергу, романтична сарсуела поділяється на *zarzuela grande* (велика сарсуела, подібна до великої опери) та *zarzuela chico* (мала сарсуела). Сарсуели, які розглядатимуться нижче, належать до жанрового різновиду *chico*. Рисами малої сарсуели є:

- одна дія, що складається з невеликої кількості музичних номерів (4-11);
- невелика кількість персонажів;
- комедійні сюжети повсякденного життя;
- кількісна перевага розмовного тексту над вокальними номерами;
- використання популярних інтонацій в музиці.

Всі ці риси є і в сарсуелах «Севільський цирюльник» Г. Гіменеса та М. Ньето, «Дует з Африканки» М. Ф. Кабальєро та «La Golfemia» Л. Арнедо.

Сарсуела «**Севільський цирюльник**» Г. Гіменеса та М. Ньето складається з однієї дії, а її музична складова містить п'ять номерів, об'єднаних у три картини. В таблиці 1 відображено узгодження картин з музичними номерами (таблиця 1).

Таблиця 1.

Г. Гіменес, М. Ньето, сарсуела «Севільський цирюльник», розподіл музичних номерів за картинами

1 картина	№ 1 — інтродукція та терцет № 2 — дует (Елена та Мартін)
2 картина	№ 3 — терцет і вальс № 4 — «Polaca» (полонез Елени)
3 картина	№ 5 — заключна частина, фінал

Персонажі сарсуели «Севільський цирюльник» поділяються на дві групи: головні та другорядні. Перша група персонажів передбачає виконання професійними оперними співаками. До цієї групи належать: Елена (дівчина, яка мріє стати оперною співачкою), Маєстро Баталья (вчитель вокалу), Мартін (баритон оперної трупи, коханий Елени) та Ла Ролдан (співачка оперної трупи). Друга група персонажів — актори. До них відносимо Дону Казимиру (мати Елени), яка все ж співає в сарсуелі, але відверто естрадною манерою та розмовляє з андалузським акцентом, Дона Ніколаса (батька Елени, акторська роль), Санчеса (друга Дона Ніколаса) та двох журналістів.

Третьою рисою малої сарсуели є використання відомих сюжетів, комедійних ситуацій, історій з повсякденного життя. Дія сарсуели «Севільський цирюльник» розгортається навколо любовного трикутника, трактованого не драматично, а в гумористичному ключі. Вияви кохання, ревнощів, хитрощів, навіть зрада показані дотепно та динамічно. Невелика кількість музичних номерів компенсується розлогими епізодами розмовного тексту. В сучасних постановках музика займає лише половину від загального часу вистави.

Назва твору відсилає до п'єси П'єра Бомарше, а відтак і до знаменитої опери Джоаккіно Россіні. Проте така прив'язка є зовнішньою, адже сюжет сарсуели лише побічно пов'язаний з оперою. Сюжетні ситуації опери ніяк не використовуються в сарсуелі: натомість йдеться про постановку опери Россіні, в яку залучені дійові особи сарсуели. Поряд з цим можна встановити деякі паралелі між персонажами сарсуели та героями опери Дж. Россіні. Троє з п'яти персонажів виступають у відносинах, що нагадують відносини між персонажами опери Дж. Россіні. До прикладу, паралель між Мартіном (молодим закоханим хлопцем) та Графом Альмавіва очевидна, адже Мартін, як і Граф, за сюжетом приховує своє справжнє становище задля спільного майбутнього з головною героїнею твору. Дон Ніколас, у ролі безкомпромісного наставника своєї доньки, дещо нагадує опікуна Розіни Дона Бартоло з опери, Маестро Баталья, як і Базиліо з опери Дж. Россіні, є вчителем музики (зокрема, дає уроки вокалу). Як бачимо, назва сарсуели «Севільський цирульник» має пародійний відтінок. Наявний певний обман очікувань: замість сюжету, що його обіцяє назва твору, глядач поринає в нову історію, для якої відомий твір Россіні є лише приводом.

На рівні музичної мови сарсуели також діє пародійний механізм: цитати з опери Дж. Россіні включені в сторонній контекст, причому схожість з музикою Россіні відчувається від самого початку твору. В інтродукції сарсуели цитовано такі музичні теми: 1) тема з каватини Фігаро «Largo al factotum della città»; 2) тема з каватини Розіни «Una voce raso fa» (див. приклад 1)¹. В епізоді сарсуели, де герої Мартін та Баталья готуються до вистави і розспівуються у спільній гримерці, звучать інші цитати з опери Дж. Россіні, зокрема, арія Дона Базиліо «La calunnia e un venticello», на яку нашаровуються фрагменти з каватини Фігаро (див. приклад 2). У фіналі сарсуели наявна ледь вловима цитата з квінтету другої дії опери «Don Basilio... cosa veggo».

Приклад 1.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 1, інтродукція, теми з каватини Фігаро (тт. 1–7) та каватини Розіни (тт. 8–12)

Об'єктом пародії в сарсуелі є не лише опера Дж. Россіні. Автори залучають цитати з інших шедеврів оперного репертуару. Так, у другому номері сарсуели (дуеті Елени та Мартіна «Baritono tú?») з'являється тема з дуету Лючії та Едгардо «Verranno a te sull'aure» з опери «Лючія ді Ламмермур» Гаetano Доніцетті (див. приклад 3). Також у цьому дуеті знаходимо тему з арії Альфонсо «A tanto amor» з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті (див. приклад 4).

¹ Нотні приклади у статті подані на основі видання «Sociedad Anónima Casa Dotésio» [Gimenez, Nieto, 1901].

Приклад 2.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 3, № 5 (заклучна частина, фінал), теми з арії Дона Базіліо та каватини Фігаро

MARTIN

GOMEZ

Figaro cua Figaro la Figaro su Figaro

La ca - lum - nia e un - ven - ti

4

giu Figaro su Figaro

- ce - llo un' an - re - tta

Приклад 3.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 1, № 2 (дует Елени та Мартіна «Varítono tú?»), тема з дуєту Лючії та Едгардо з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті

yha - cien - do la Lu - ci - a se - ras mi Ed - gar - do ar den - ti

pp

Ступінь точності в цитатах, використаних у сарсуелі, є різною. Іноді теми цитуються без змін (каватина Фігаро), іноді є незначні зміни. Каватина Розіни в опері Дж. Россіні написана в тональності *мі мажор*, в сарсуелі ж тема звучить в інструментальному викладі в тональності *до мажор*. В останньому такті теми автори сарсуели дещо змінюють мелодичну лінію. Цитата з арії Базіліо в сарсуелі використовується із ритмічними змінами (див. приклади 5, 5а).

Приклад 4.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 1, № 2 (дует Елени та Мартіна «*Varítono tú?*»), тема з арії Альфонсо з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті

Martin

con cuan-to a-mor se-ras mi Fa-vo-ri-ta! Con cuanto amor E-le-na, tu ma-no es tre-cha-re, di-cien-do no, non de-bba ma-le-dir ma-le-dir tua fe

Приклад 5.

Г. Гіменес, М. Ньето. Сарсуела «Севільський цирульник», картина 3, № 5 (заклучна частина, фінал), фрагмент теми з арії Базіліо з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні

Gomez

La-ca-lum-nia

Приклад 5а.

Дж. Россіні. Опера «Севільський цирульник», фрагмент теми з арії Базіліо, 1 дія, картина 2

Bazilio *p* *pp*

La-ca-lum-nia

Дует Лючії та Едгардо в опері Г. Доніцетті написаний в тональності *сі-бемоль мажор*, а тема в сарсуелі проводиться в тональності *ля мажор*. Також Елена в сарсуелі співає зовсім інший текст, який не пов'язаний з текстом дуету з опери. Символічно, що тема кохання Лючії та Едгардо звучить в дуеті Елени та Мартіна, адже герої

сарсуели теж закохана пара. Цитата з арії Альфонсо зберігається в сарсуелі майже точно, однак слова та ритміка незначною мірою змінені.

Тож ми бачимо, що у всіх випадках запозичень мелодика відтворена майже точно (за винятком деяких транспозицій), зміни стосуються акомпанементу, словесного тексту — тобто таких рис, які б не спотворювали знайому мелодію. Це узгоджується з жанровим каноном сарсуели, для якого було притаманно залучати знайомі публіці мелодії. В сарсуелі також згадуються інші оперні твори, а саме: опера «Дінора» (Dinorah) Джакомо Мейєрбера, «Фауст» Шарля Гуно, «Фаворитка» Гаetano Доніцетті, «Сільська честь» П'єтро Масканьї. Присутність опер з французького репертуару не є дивною, адже «Дінора» та «Фаворитка» були всесвітньо відомі і в італійській версії, італійською їх також виконували у Королівському театрі (Teatro Real). У певних фрагментах сарсуели також помітні алюзії на окремі згадані опери. Наприклад, у першому номері сарсуели, інтродукції, ми почули схожість з оперою «Фауст» Ш. Гуно, а саме зі вступом арії Зібеля з квітами.

Важливо відзначити, що у сарсуелі «Севільський цирюльник» композитори концентруються на використанні танцювальних ритмів: вальсу (№ 3) та полонезу, який тотожний ритму іспанського болеро (№ 4). Полонез Елени став найвідомішим номером всієї сарсуели. Саме в ньому найбільш помітний вплив стилю бельканто з використанням у вокальній партії трелей, арпеджіо, колоратур, яких особливо багато в каденційних розділах.

Сарсуела «Дует з Африканки» М. Ф. Кабальєро складається з однієї дії та трьох картин. Музична складова сарсуели містить 11 номерів, об'єднаних у вісім сцен (див. таблицю 2), це набагато більше, ніж у попередньому творі.

Таблиця 2.

М. Ф. Кабальєро. Сарсуела «Дует з Африканки», розподіл музичних номерів за сценами та картинами

1 картина 4 сцени	№ 1 — прелюдія № 2 — хор та інтродукція 3 сцена: № 3 — сцена (Джусепіні, Ла Антонеллі) та хор № 4 — Андалузька пісня (Ла Антонеллі) 4 сцена: № 5 — Melodrama: «Oh mia Selica» № 6 — Хор (Coro de la murmuración)
2 картина 5, 6 сцени	№ 7 — Дует Керубіні та Джусепіні 6 сцена: № 8 — Дует Ла Антонеллі та Керубіні № 9 — Хота («No cantes más la Africana»)
3 картина 7, 8 сцени	№ 10 — Дует і сцена з 4 дії опери «Африканка» (в театрі) № 11 — Фінал

Персонажів сарсуели можна розділити на три групи: головні, другорядні та колективні (хор). До першої групи належать співаки, а саме: Джусепіні (арагонський тенор, закоханий у сопрано Антонеллі), Антонеллі (сопрано з Севільї, дружина імпресаріо оперної трупи), Керубіні (скупий імпресаріо, ревнивець). Друга група персонажів, як і в попередньо аналізованому творі, є акторами: це Перес (керівник теа-

тру), Серафіна (мати тенора, арагонська дворянка), Комісар (черговий поліцейський, який приходить на пошуки тенора), Аміна (дочка імпресарію).

Центральною темою сюжету сарсуели «Дует з Африканки» є репетиційний процес скромної італійської оперної трупи, яка готується до прем'єри «Африканки» (L'Africaine), відомої опери Джакомо Мейєрбера. Дія розгортається навколо дуету Васко да Гама та Селіки з четвертої дії опери. В сарсуелі дотепно та дещо пародійно показано залаштункове життя театру, репетиції та історія любовних пригод в театральній трупі. Представлені знакові персонажі оперного світу (солісти, хористи, імпресарію), перипетії відносин між ними — кохання, заздрощі, що виникають між акторами, хористами та солістами. Комедійні сюжети репетиційного процесу створюють тему «театру в театрі». Сюжетні лінії сарсуели ніяк не пов'язані з подіями опери Дж. Мейєрбера, а подібність між головними героями творів знаходимо лише у голосах. Партія Васко да Гама з опери «Африканка» написана для тенора, як і партія Джузеппіні з сарсуели «Дует з Африканки»; партія Селіки з опери написана для сопрано, як і партія Антонеллі з сарсуели.

Щодо музичної мови сарсуели, то в ній (як і в першій з аналізованих сарсуел) наявні цитати з відомих опер: Дж. Мейєрбера «Африканка» та Джузеппе Верді «Ріголетто». Композитор сарсуели бере за основу головну тему дуету Васко да Гама та Селіки з четвертої дії опери «Африканка», яку можна почути у номерах п'ять та десять (див. приклади 6, 6а).

Приклад 6.

Дж. Мейєрбер. Опера «Африканка», тема дуету Васко да Гама та Селіки, 4 дія

The image shows a musical score for a duet from the opera 'L'Africaine' by Giacomo Meyerbeer. The score is in 8/8 time and features two vocal parts (Vasco and Selika) and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The first system includes the lyrics 'O ma Se - li - ka vous re - gnez sur mon a - - me sur mon' and 'Ah! ne dis pas ces mots brulants cresc.'. The second system includes the lyrics 'Il m'egare moi meme a - - - - me Devant ton Dieu de - vant le mien, sois ma femme!' and 'dim.' and 'p'.

Порівнюючи оригінальну тему опери з темою, яка використана в сарсуелі, слід зазначити зміну тональності: дует в опері написаний в *мі-бемоль мажорі*, натомість в сарсуелі дует виконується в тональності *ре мажор*. Також помітно, що в сарсуелі дует перекладено італійською мовою, таким чином автор сатирично вказує на перевагу Італії на іспанській сцені. В п'ятому номері сарсуели наявна цитата з опери «Рі-

голетто» Дж. Верді, це відома пісенька Герцога, уривок з якої в сарсуелі виконує Джуссепіні (див. приклад 7).

Приклад 6а.

М. Ф. Кабальєро. Сарсуела «Дует з Африканки», картина 3, сцена 7, № 10
(Дует і сцена з 4 дії опери «Африканка» в театрі), тема дуету Васко да Гама та Селіки
з опери «Африканка» Дж. Мейєрбера

LA ANTONELLI

GIUSS. Ah non lo dir! ha non lo dir!

Oh Se-li-ka io t'a-do-ro mio ben. Io t'a-do-

Io me sen-to mo-ri-
ro Lu-na-zi al mi-o col al tuo Di-o sci-mia ah!

Приклад 7.

М. Ф. Кабальєро. Сарсуела «Дует з Африканки», картина 1, сцена 4, № 5, тема з
пісеньки Герцога з опери «Ріголетто» Дж. Верді

GIUSS. Allegro

La donna e mo-bi-le qual piu-ma al ven-to mu-ta d'ac-cen-to e di pen-sie-ro

У хоровому номері сарсуели (№ 6) помітна алюзія на сцену Джанетти з хором («Saria possibile») з опери «Любовний напій» Г. Доніцетті, зокрема, на фрагмент, коли хор пошепки вимовляє «Chito! Chito!...».

Слід відзначити, що композитор також використовує елементи іспанського фольклору в сарсуелі. Андалузська пісня, яку співає Антонеллі, та хотя в дуеті Джуссепіні та Антонеллі стали найвідомішими вокальними номерами твору. Таким чином, твір розвивається у пародійному жанрі, він іронізує над життям популярних італійських оперних труп, роботу яких часто можна було спостерігати на оперних сценах Іспанії.

Можна припустити, що в рамках малої сарсуели (сарсуели *chico*) сформувався окремий жанровий різновид сарсуели-пародії, яка набула особливої популярності в кінці XIX — на початку XX століття. У даному випадку ми розуміємо пародію як використання впізнаваного фрагмента первинного тексту в новому творі, причому запозичений текст, в оточенні нового контексту, набуває подекуди неочікуваного змісту, а новому твору цитований матеріал додає додаткові смислові відтінки.

Пародіювання в сарсуелі могло мати різні масштаби: від окремих мотивів, ледь помітних фактурних, інтонаційних алюзій — до використання великих фрагментів оперних творів, причому в останньому випадку важливим є відтінок іронії, сарказму, гротескного зображення відомих з оригінального твору сюжетних моментів, героїв, тем, ідей. Розглянемо сарсуелу-пародію **Луїса Арнедо «La Golfemia»**, назва якої спрямовує до опери «Богема» Дж. Пуччіні. Сарсуела складається з однієї дії та чотирьох картин (паралель до чотирьох дій оригіналу опери), а музична складова містить 11 номерів. Автор сарсуели точно зберіг найбільш впізнавані номери опери, доповнивши їх новою музикою, переважно другорядною за художніми якостями, такою, яка базується на типових інтонаціях. Лібретист Сальвадор Гранес (Salvador María Granés) натомість суттєво змінив фабулу опери. В його викладі сюжет опери Дж. Пуччіні постає в карикатурному вигляді. Пародійність відчувається у сатиричній назві твору «La Golfemia»: це ніби гра слів, алюзія на оригінальну назву опери. Драматичний простір також змінюється, дія переноситься з романтичного Парижу в Мадрид, з Латинського кварталу на свято Сан-Антоніо, з кафе «Momus» в кафе «Non Plus», мансарда перетворюється на занедбане горище. Сарсуела, на відміну від опери, завершується щасливо, як це притаманно комедійному жанру.

Пародіювання продовжується і в спотвореному представленні імен персонажів сарсуели, а також деградації їх соціального статусу в порівнянні з оперою. У виборі імен автори сарсуели намагаються зберегти певні алюзії, у деяких випадках використовуючи близькі за звучанням слова. В опері «Богема» головні герої опери постають перед нами талановитими, але бідними митцями, відтак у сарсуелі вони перетворюються на справжні карикатури: художник Марсель стає малярем Мальпело; поет Родольфо стає Согольфо, автором оголошень для преси та продавцем газет; філософ Коллін стає Колільєю, працівником похоронного бюро, тоді як музикант Шонар стає органістом Соноро; Мімі, з сором'язливою і хворобливою швачки в опері, стає Гілі та страждає на алкоголізм, Мюзетта стає Ніцеттою — за сюжетом сарсуели, вона є кохана Мальпело, як і Мюзетта в опері кохана Марселя.

Дія сарсуели починається на горищі, Согольфо та Мальпело намагаються зігрітися. В оригіналі опери дія також починається зі сцени Родольфо та Марселя, які вже втратили надію зігрітися. Згодом в сарсуелі з'являється Соноро, він приносить продукти, які вдалося добути на весіллі шляхом обману. В опері також з'являється Шонар з продуктами. Далі герої сарсуели йдуть в кафе «Non Plus», залишаючи Согольфо дописувати оголошення для газети, відтак і герої опери відправляються в кафе «Momus», в той час як Родольфо завершує статтю. Далі за сюжетом сарсуели з'являється застуджена Гілі та просить трохи олії для своєї лампи, що згасла. Вона говорить, що справжнє ім'я її Руперта, але всі зуть її Гілі. В сюжеті опери також з'являється хвороблива Мімі та просить Родольфо запалити свічку, згодом в арії вона розповідає, що насправді її звати Лючія.

У другій картині сарсуели Согольфо знайомить свою обраницю з друзями, з'являються Телесфоро та Ніцетта, яка закохана в Мальпело. Вони навмисно викликають почуття ревності один в одного і коли Телесфоро йде шукати ліки від зубного

болю, Ніцетта кидається в обійми Мальпело. У другій дії опери сюжетні події розгортаються аналогічно: Родольфо знайомить Мімі з друзями, з'являється Альциндор та Мюзетта, яка навмисне провокує Марселя на ревності, і коли Альциндор йде, Мюзетта та Марсель обіймаються.

У третьому акті опери дія відбувається біля однієї з застав Парижа. Дія сарсуели також відбувається біля таверни, але середовище видається зовсім непривітним. За сюжетом опери з'являється Мімі, вона розповідає Марселю про постійні сварки з ревним Родольфо. Коли приходить Родольфо, Мімі ховається та підслуховує розмову, в якій Родольфо розкриває правду про хворобу Мімі. Натомість в сарсуелі Гілі просить, щоб Мальпело поговорив з Согольфо, оскільки вона не бачила його вже два місяці. Мальпело пропонує їй зайти, адже Согольфо всередині таверни, проте Гілі відмовляється та ховається за будівлею, щоб підслухати розмову, як і Мімі в опері. У розмові з Мальпело, Согольфо розповідає, що йому подобаються інші жінки, проте в момент відвертості він все ж розкриває справжню причину їхньої розлуки — Гілі страждає на алкоголізм. Попри колізії у відносинах героїв як опери, так і сарсуели, пари все ж вирішують залишитися разом. Далі, за сюжетом опери, з'являється Марсель, який свариться з Мюзеттою через ревності, що дуже схоже на спричинений ревностями конфлікт Ніцетти з Мальпело в сарсуелі.

Сюжет четвертої дії опери та четвертої картини сарсуели має багато спільного. Дія обох творів знову відбувається на горіщі. В опері Марсель та Родольфо не перестають думати про Мюзетту та Мімі, але атмосфера змінюється з приходом Шонара та Колліна. В сарсуелі Согольфо та Мальпело обговорюють своїх колишніх обраниць, коли з'являється голодний Колілья. Ми бачимо, що в цій дії сарсуели залучено менше персонажів, аніж в опері. За сюжетом після жартівливих веселоців чоловіків з'являється Мюзетта з хворою Мімі. Всі намагаються допомогти їй — Мюзетта просить Марселя продати сережки, щоб оплатити лікаря та купити муфту, а Коллін в арії прощається зі своїм плащем, який теж хоче продати заради Мімі. Так і в сюжеті сарсуели: Ніцетта постає з виснаженою Гілі. Мальпело припускає, що дівчина хвора на туберкульоз. Колілья, щоб заробити трохи грошей, також вирішує продати свій плащ (як і Коллін в опері). Далі в опері Мімі та Родольфо залишаються наодинці та згадують щасливе минуле. Згодом Мімі засинає і, змучена хворобою, помирає. В сарсуелі ця ситуація повторюється. Гілі висловлює свою любов до Согольфо, неприйнятно, але приходить до тями завдяки лікам у пляшечці. Вони пробачають один одного і вирішують більше не вживати алкоголь.

Отже ми бачимо, що герої сарсуели деградують не лише в соціальному, але і в творчому статусі. З креативних, талановитих постатей в опері вони перетворюються на більш приземлених та знижених персонажів у сарсуелі, їм відмовлено бути носіями творчого начала, яким позначені герої опери. Вони знаходяться ніби в кінці свого життєвого шляху, коли попереду немає вже жодних надій та перспектив. Це особи, які «не відбулися». Пародія в сарсуелі виступає інструментом зниження опери як жанру, що спостерігається на рівні сюжету, героїв, образів, сценічних ситуацій.

Музичний текст «La Golfemia» в основному будується на використанні матеріалу з опери Дж. Пуччіні «Богема», цитатах з деяких інших опер, а також з авторської музики, переважно танцювальної. У таблиці 3 наведено джерела, з яких запозичено музику сарсуели (див. таблицю 3). Впізнавання і зіставлення з оригіналом — важливий аспект сприйняття цієї сарсуели, частина творчого задуму. Отже, пародія в цьому творі виступає засобом поглиблення змісту.

Таблиця 3

Перелік джерел, з яких запозичено музичні номери сарсуели Луїса Арнедо «La Golfemia»

1 картина	<ul style="list-style-type: none"> • Інтродукція • сцена Марселя, Родольфо, Шонара та Колліна • цитата з арії Мімі «Si, mi chiamano Mimì» • тема зустрічі Маргарити з молодим Фаустом з першої дії опери «Фауст» Ш. Гуно • тема з дуету Мімі та Родольфо
2 картина	<ul style="list-style-type: none"> • вступ до другої дії, сцена з хором • вихід Мюзетти та Альциндоро • цитата з арії Мюзетти «Quando men vo»
3 картина	<ul style="list-style-type: none"> • тема зі вступу до третьої дії хору та викривлене в сарсуелі соло Мюзетти • тема Родольфо з тріо (Марсель, Родольфо та Мімі) • цитата з квартету (Мімі, Родольфо, Марсель, Мюзетта)
4 картина	<ul style="list-style-type: none"> • цитата з арії Колліна з плащем. Додається похоронний марш Ф. Шопена • цитата з арії Віолетти «E strano...» з опери «Травіата» Дж. Верді • цитата з аріозо Мімі «Sono andati...» • теми зі сцени Мімі та Родольфо • тема зустрічі Маргарити з молодим Фаустом з першої дії опери «Фауст» Ш. Гуно • тема з дуету Мімі та Родольфо з першої дії

Висновки. В музичному театрі Іспанії XIX — початку XX століття співіснували високі та низькі жанри, з притаманними їм змістом та системою засобів виразності. До перших належала опера, передусім італійська, яка вважалася еталоном жанру в цілій Європі. До других належала сарсуела, яка сприймалася як демократичний жанр музичного театру. Саме в сарсуелі, з її орієнтацією на культурні запити міщан, їх музичні смаки, природно культивувалися елементи національної іспанської культури. Високі і низькі жанри розвивалися у тісному взаємозв'язку. Низькі жанри певною мірою наслідували високі, пародіювали їх, знижуючи пафос драматизму та переключаючи тональність оповіді на іронічну. Сарсуела *chico*, як показують проаналізовані у статті приклади, розвивалася також як пародійний жанр. Твори-пародії сприймаються в діалозі та у співставленні з оригінальними оперними творами, тими, які є об'єктом пародіювання. Поява пародійних сарсуел, на нашу думку, є реакцією на поширення класичної опери, її провідну роль в музично-театральній практиці різних країн Європи, зокрема в Іспанії. Механізм пародії, який передбачає включення існуючого раніше художнього матеріалу у новий контекст, є визначальним для музичної стилістики малих сарсуел, так само, як для їх сюжетів та образів. У результаті можна стверджувати, що музична мова малих сарсуел нерідко позначена вторинністю, вона адресує до тих або інших оперних творів, широко відомих тогочасній публіці. Масштаби запозичень коливаються від окремих фраз, відомих тем до майже повного відтворення музичного тексту твору. Можна виділити три форми запозичень у сарсуелі: 1) цитата; 2) алюзія; 3) посилання або згадка. Перші дві форми стосуються музичної мови твору, тоді як третя — словесного тексту. Запозичений матеріал, як правило, включається у комічний сюжет. Тим самим драматизм оригінальних творів нівелюється. Відчувається іронічне ставлення до оперних стереотипів.

Розглянуті вище сарсуели відтворюють елементи європейської оперної класики, що спостерігається і у використанні композиторських засобів, і у виконавській специфіці. Сарсуелою запозичені композиційні форми (арії, дуети), мелодико-ритмічні, ладогармонічні та фактурні кліше класичних опер, передусім італійських.

В плані виконавських засобів у сарсуелах переважає манера бельканто з розмаїттям колоратур (особливо в сарсуелі «Севільський цирюльник» Г. Гіменеса та М. Ньето).

Попри відтворення поширених у класичній опері стереотипів, позбавлених у переважній більшості національної визначеності, в сарсуелі подекуди проростає яскравий іспанський колорит. Він простежується у використанні мовних діалектів у діалогах героїв, підкресленні локальних ладових та ритмічних особливостей (наприклад, ритму болеро, домінантових ладів тощо), а також у виконавських прийомах. Музична складова сарсуел дає можливість виконавцям продемонструвати яскравий темперамент, емоційність, динамічну гнучкість та артистизм. Іспанські сарсуели — живі яскраві твори, наповнені гумором і тонкою іронією. Вони сповнені карнавальним сприйняттям дійсності — рисою, яка визначає специфіку іспанської культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Іванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : підручник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
2. Левицький І. О. Нарис історії музики : підручник. Нью-Йорк : Українське видавництво «Говерля», 1964. 64 с.
3. Яновська М. В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери : магістерська робота / Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2021. 101 с.
4. Caballero M. F. El dúo de La Africana. Zarzuela en un acto / letra de Echegaray M. Madrid : Zozaya Editor, 1893. 76 p.
5. Gimenez G., Nieto M. El Barbero del Sevilla. Zarzuela en un acto / letra de los srs. Perin y Palascios. Madrid : Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1901. 62 p.
6. Ibern L. G. Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración. *Cuadernos de música iberoamericana*. 1997. Vol. 2–3. P. 157–164.
7. Maynes V. «Historia de la Opera XIX. La lírica en España». *Opera Actual. Historia de la opera / zarzuela* : revista de Barcelona. 2018. № 212. URL: <https://www.operaactual.com/historia-de-la-opera/oa-212-historia-de-la-opera-xxix-la-lirica-en-espana-i/> (fecha de consulta: 19.05.2024).

REFERENCES

1. Ivanova I. P., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. (1998). *Istoriia opery [Opera history]*. Kyiv: Zapovit, 384 p. [in Ukrainian].
2. Levytskyi I. O. (1964). *Narys istorii muzyky [Outline of music history]*. Ukrainске vydavnytstvo «Hoverlia», 64 p. [in Ukrainian].
3. Ianovska M. V. (2021). *Vokalno-vykonavski styli v konteksti rozvytku opery [Vocal performance styles in the contex of opera development]*. Master`s thesis. Kryvyi Rih state pedagogical university. Kryvyi Rih, 101 p. [in Ukrainian].
4. Caballero M. F. (1893). *El dúo de La Africana. Zarzuela en un acto / letra de Echegaray M.* Madrid: Zozaya Editor. 76 p. [in Spanish].
5. Gimenez G., Nieto M. (1901). *El Barbero del Sevilla. Zarzuela en un acto / letra de los srs. Perin y Palascios.* Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio. 62 p. [in Spanish].
6. Ibern L. G. (1977). Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración. In: *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3. pp. 157–164. [in Spanish].
7. Maynes V. (2018). «Historia de la Opera XIX. La lírica en España». In: *Opera Actual. Historia de la opera / zarzuela* : revista de Barcelona. № 212. Available at:

<https://www.operaactual.com/historia-de-la-opera/oa-212-historia-de-la-opera-xxix-la-lirica-en-espana-i/> (accessed: 19.05.2024) [in Spanish].]

DARIIA NAZYMCHUK

Nazymchuk, Dariia — Creative postgraduate student at the Opera Singing Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

dashanazymchuk15@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318653

EUROPEAN OPERA CLASSICS IN THE MIRROR OF SPANISH ZARZUELA

The relevance of the study: Italian opera, which dominated at the musical theater of Europe in the 18th and 19th centuries, influenced the development of a number of national genres, such as the German singspiel (*Singspiel*) and romantic opera (*romantische Oper*), French comic and grand opera (*opera comique* and *grand opéra*), English *ballad opera*. In studies that consider the dynamics of the development of the opera genre in Germany, Austria, France and other countries, such influences are analyzed. The influence of Italian opera is also present in the Spanish *zarzuela*, a genre that is much less covered in musicological works. Analysis of three zarzuelas — «El barbero de Sevilla» by Geronimo Gimenez and Manuel Nieto, «El dúo de La Africana» by Manuel Fernández Caballero and «La Golfemia» by Luis Arnedo — shows that in the zarzuelas the elements of composition and drama were borrowed from Italian operas. The Spanish zarzuela has not yet been an object of scientific studies in Ukrainian musicology: neither the dynamics of the genre's development nor individual samples have been considered. This determines **the relevance of this study** and its **scientific novelty**.

The main objective of the study: based on the analysis of the Spanish zarzuelas, to reveal the connections of the genre with the European opera tradition (in particular, Italian and French); to establish the peculiarities of the functioning of the genre canon of opera in the conditions of the national Spanish culture. The research uses general scientific and special musicological **methods**. The first ones include: 1) the method of generalization (on the basis of studying a number of musicological publications, information on the zarzuela genre is summarized); 2) comparative method (fragments of classical operas quoted in Spanish zarzuelas are compared with the originals). Among the special musicological methods, the method of analyzing the means of musical expressiveness is used.

Results and conclusions. In the process of genre development, two varieties of zarzuela were formed — small and large (*zarzuela chico* and *zarzuela grande*). The small zarzuela has the following characteristics: 1) consists of one act, contains up to ten musical numbers; 2) has a small number of characters; 3) uses plots of everyday life, mostly comedic ones; 4) relies on popular musical intonations; 5) contains more spoken text than vocal numbers. The works analyzed in the article are small zarzuelas. There are borrowings from Italian and French operas in their plots and musical text. The musical text of famous opera works is present in zarzuelas in the form of allusions and quotations. The verbal text of zarzuel contains references to certain operas or mentions of them. Musical elements of European opera classics are reproduced in zarzuelas on two levels: compositional and performing. The use of plot and musical borrowings from classical operas in zarzuelas is associated with the strengthening of the comedic, parodic nature.

Keywords: history of opera, European opera of the late 19th and early 20th centuries, Spanish zarzuela, parody, musical theater, genre evolution, genre style.

МУЗИЧНА ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА: ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ТА НОВІТНІ ЯВИЩА

УДК 781.1:781.42:78.083.2(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318655

ДУГІНА Т. Є.

Дугіна Тетяна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики факультету виконавського мистецтва та музикознавства Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1544-4830>
dutat118@ukr.net
© Дугіна Т. Є., 2024

ФУГАТО ЯК ФОРМА І ЗАСІБ ПОЛІФОНІЧНОГО РОЗВИТКУ

Розглянуто фугато як структурний різновид фуґи, що буває і самостійним, і вбудованим в більш масштабну (найчастіше гомофонну) конструкцію. Підкреслено, що фугато — це і певне структурне утворення, і засіб імітаційного розвитку (за принципом експозиції фуґи) для будь-якого розділу музичної форми: експозиційного, розробкового (переважно) або заключного. Виявлена атрибутивна властивість сучасних фугато — відкритість їх конструкції, яка пристосовується до будь-яких структурних умов більш масштабного музичного твору. Завдяки такій мобільності фугато не втрачає своєї популярності у композиторів і сьогодні. Простежена еволюція фугато від самостійних творів барокової доби до сучасності. Зазначено, що повну ідентичність фугато з фуґою можна зустріти не тільки у Й. С. Баха, а й навіть у сучасних композиторів. Наголошено, що новаторське трактування суто поліфонічної фуґованої мови у Л. Бетховена відкриває новий етап у розвитку фугато, що продовжується і сьогодні. Висвітлена різниця між фугато віденських класиків: В. Моцарта (сконцентрованого у багатоголосній вертикалі) та Л. Бетховена (з тематичними арками у часі). Зафіксовано вектор розвитку післябетховенського фугато в музиці XIX — XXI століття. З широкого контексту використання фугато в творчості українських композиторів, який ніколи в обраному ракурсі не аналізувався, виокремлено сучасний етап (друга половина XX — початок XXI століття). Проаналізовано рідкісний випадок фугато як самостійної структури (створеної видатним українським дослідником-поліфоністом та композитором І. Б. Пясковським як стилізацію, структурний «алгоритм» поліфонії М. Березовського) та художні приклади фугатних фрагментів у симфонічних творах провідних представників українського драматичного симфонізму — композиторів С. Людкевича, Б. Лятошинського та Є. Станковича. У всіх обраних композиторів фугато стає активним засобом динамізації музичної форми та має неповторний індивідуальний вигляд. Визначено перспективи розвитку фугато.

Ключові слова: фуґа, фугато, теорія поліфонії, поліфонічна форма, засоби поліфонічного розвитку.

Вступ. У сучасному розумінні термін «фугато»¹ переважно вживається у нероздільному втіленні різних значень — як форми і способу розвитку. Спеціальних

¹ *Фугато* — це і форма (здебільшого несамої частина іншої структури), і водночас засіб викладення, подібний до експозиції фуґи (у перекладі з італійської — «фуґоподібно»). За етимологією «фуґа» і «фугато» ідентичні (латинською та італійською «fuga» — біг, втеча).

робіт, що вивчали б закономірності цієї особливої, переважно несамостійної, відкритої до вбудовування практично у будь-які архітектонічні умови фугової форми, не існує — ані в українському, ані в європейському музикознавстві. Про цю форму й за сіб розвитку здебільшого отримуємо доволі обмежену і лаконічну інформацію з різних джерел, переважно в контексті вивчення фуги. Майже повна ідентифікація фугато з фугою, яка переважає у численних дослідженнях ([Очеретовська, Цицалюк, 2017]; [Супрун-Яремко, 2014]; [Sola, 2023]; [Fux, 1963]; [Mann, 1958]; [Kirkendale, 1979] та ін.), з одного боку, цілком доречно. Фугато — це різновид фуги з відсіченим закінченням (і тому несамостійної за конструкцією). У науковому обігу часто трапляються терміни «фугована» та «фугатна» як синоніми, коли мова йде про музичні форми, і тут особливих протиріч немає. Наприклад, у статті «Фугатні форми в хороших концертах Д. Бортнянського» [Хіврич, 1971] видатна українська дослідниця-музикознавець Л. Хіврич практично вивчає і фуги, і фугети, і фугато — всі різновиди особливої фуги Бортнянського (з типовим подвійним викладенням теми та ін.). Трапляється також вживання словосполучень «фугоподібна форма», «фугоподібна структура» [Пясковський, 2012, с. 78], яка досить часто збігається з фугато. Тобто, можна було б тлумачити фугу та фугато як абсолютно ідентичні явища. Але, з іншого боку, художня практика свідчить, що це зовсім не так, у процесі історичного розвитку вони все більше віддаляються одне від одного. Середнє положення фугато у будь-якій неполіфонічній структурі, з його вільностями у порядку вступу голосів, варіюванням теми, несподіваними трансформаціями тощо, суттєво відрізняє його від структурно «ортодоксальної» трифазної фуги. І чим ближче до нашого часу, тим суттєвішою стає різниця між інваріантною «статикою» фуги та рухливою «динамікою» фугато — різними за призначенням композиційними вимірами.

Історія фугато почалася набагато раніше широкого використання квазі-експозицій фуг у розробках творів Л. Бетховена. Добетховенський період існування фугато, де воно репрезентувало самостійну форму, яка має чітко збудоване закінчення і повністю подібна до фуги, ще недостатньо вивчений музикознавством. Період розвитку фугато від бетховенської доби також чекає свого дослідника. Подвійне трактування терміну «фугато» призводить до того, що і сьогодні подеколи він вживається для позначення структурно самостійної одиниці форми. Натомість, як принцип викладання матеріалу а la fuga, цей термін часто використовується як синонім звичайних конструктивних прийомів якої-небудь композиторської техніки (наприклад, мікрополіфонічні кластери на кшталт Д. Лігеті або сонорно-алеаторні рухливі потоки а la Пендерецький часто мають дуже близьку до фугато внутрішню побудову).

Зовсім не вивчена сфера використання фугато в творах українських композиторів. І якщо доволі суттєві дослідження української фуги вже з'явилися ([Пясковський, 2009]; [Постовойтова, 2024 та ін.]), з приводу фугато таких робіт поки немає. Окреслені «лакуни» сучасної теорії поліфонії зумовлюють **актуальність та наукову новизну** обраної теми.

Мета статті — прояснити сенс «фугато», простежити еволюцію фугато від схожої на класичну фугу форми до індивідуальних структур сучасної музичної архітекtonіки, рухливих і дуже різноманітних. Завдання статті — дати визначення фугато, упорядкувати найважливіший теоретичний та музичний матеріал, пов'язаний з цим художнім явищем, дослідити особливості використання фугато, розглянути деякі фугато в музиці українських композиторів ХХ–ХХІ століття.

Наукова новизна. Пропонована стаття є першою спробою докладно дослідити етимологічний сенс поняття «фугато», структурні конфігурації, еволюцію цієї форми та деякі особливості її функціонування в музиці українських композиторів.

Методологічне підґрунтя складають історичний та теоретичний (цілісний) методи аналізу.

Аналіз публікацій. Насамперед визначимо, яким чином обрана для публікації тема вписується в поліфонічний доробок сьогодення, в якому значенні використовується поняття «фугато», які дослідження торкаються питань, пов'язаних з фугато, містять аналіз певних художніх явищ.

У більшості відомих підручників минулих часів означена форма лише згадується в контексті фуґи (В. Золотарьов, С. Григор'єв, Т. Мюллер, С. Скребков та інші). Інформація про фугато в тандемі з фугетою подається здебільшого у вигляді короткої довідки про типові конструктивні різновиди фуґи, без особливих пояснень. Це стосується і більш сучасних видань [Мірошніченко, 2012].

Суттєві узагальнення з приводу фугато зробив у радянські роки В. Фрайонов [Фраєнов, 1981]. Автор пропонує визначення терміну, розкриває конструктивні особливості фугато, рельєфно змальовує його розвиток в історичному часі та необмежені можливості пристосування до будь-якої музичної форми. Але ж вісімдесяті роки минулого століття вже далекі від сучасності.

Поодинокі роботи монографічного плану європейських дослідників вивчають, перш за все, специфіку фуґи як самостійного жанру та форми (навіть коли в назві присутнє слово «фугато», див.: [Kirkendale, 1979-06]). Більш широкі межі дослідження фуґи обрав відомий вітчизняний композитор-музикознавець Г. Ляшенко [Ляшенко, 1976]. Він розглядав її функціонування в циклічних неполіфонічних творах (сонатах, сюїтах та ін.). Підкреслюючи, що індивідуальний зміст суттєво змінюється від драматургічної функції в певному циклі, автор вже у 70-ті роки минулого століття далекозоро пише про фуґу: «...Внутрішня образна рухливість цієї форми збільшується, що в окремих випадках приводить до виникнення ряду образно-конструктивних перетворень теми, яка не замикається поверненням її первісного вигляду. В цьому слід вбачати один із основних напрямків еволюційних трансформацій фуґи» [Ляшенко, 1976, с. 207].

Серед інтегруючих досліджень української поліфонії перш за все слід згадати праці І. Пясковського, з його оригінальним баченням класичної поліфонії бахівської доби та численними поліфонічними відкриттями щодо стилю української музики (народної та професійної). Одна з останніх робіт І. Пясковського — навчальний посібник «Поліфонія в українській музиці» [Пясковський, 2012], де автор викладає оригінальну концепцію української поліфонії. Термін «фугато» тут інколи зустрічається, але тільки в контексті певних практичних завдань (нижче буде наведено такий приклад).

Підкреслимо, що видання, які б певним чином поєднували всі провідні теми строгого та вільного стилю (в тому числі у вигляді підручників нового типу), а також фундаментальні монографічні роботи, присвячені певним жанрам, формам, стилям поліфонії (зокрема, фузі або фугато), поки тільки формуються. Серед посібників сучасних українських авторів виділимо два. По-перше, це «Поліфонія» Н. Супрун-Яремко [Супрун-Яремко, 2014]. Дослідниця виконала масштабну роботу по узагальненню та структуруванню основ практичної поліфонії: у посібнику поширено історичний контекст, окреслені стильові засади українського народного багатоголосся, репрезентовано могутній пласт української духовної музики. Н. Супрун-Яремко також робить суттєвий внесок у висвітлення фугато (навіть попри те, що цей матеріал охоплює всього дві сторінки): пропонує визначення «фугато», змальовує його еволюцію та, найважливіше, наводить численні художні приклади використання фугато на всіх ділянках музичної форми (причому їх аж тринадцять: розробка, наприклад, представлена початком, серединою, епізодами, предиктом). І все ж, авторське трактування фугато — «імітаційно-поліфонічний епізод у стилі фуґи» [Супрун-Яремко, 2014, с. 336] —

бачиться дещо суперечливим і статичним. Сучасна динаміка розвитку цієї форми розриває межі будь-якого епізоду — більш-менш оформленої музичної структури.

Інше дослідження, де фугато отримує більш суттєве, ніж в радянських підручниках, смислове наповнення, належить Н. Очеретовській та Г. Цицалюку [Очеретовська, Цицалюк, 2017]. У посібнику «Поліфонія», що досить вдало розкриває технологічні особливості поліфонічного письма вільного та строгого стилів, значний акцент зроблено на поліфонії в українській музиці. Це стосується і фугато, нотні зразки та короткі характеристики якого наводяться на прикладі творів В. Кирейка, А. Коломійця, М. Дремлюги, А. Штогаренка. «Створення передкульмінаційної зони — одна з основних драматургічних функцій майже кожного фугато», — переконливо підсумовують дослідники [Очеретовська, Цицалюк, 2017, с. 158].

Результати дослідження. Зважаючи на те, що «фугато» перекладається з італійської як «фугоподібно», «фуговано», термін в першу чергу трактується як прислівник, який відповідає на питання «як» (найперша асоціація — як треба виконувати, адже позначка «фугато» переважно з'являється поруч з артикуляційними або темповими ремарками). Але цей термін виступає і як іменник, що визначає певне конкретне явище. Пропонуємо таке визначення поняття: *фугато* — це така поліфонічна форма, де фугоподібне викладення матеріалу вміщується в рамки скороченої (і тому несамотійної) *фуги*. Найчастіше подається експозиція фуги, рідше — експозиція плюс фаза розробки, але ніколи не буває репризи. На відміну від фугети — «маленької» самотійної форми, де присутні всі розділи фуги, в тому числі заключний, фугато розімкнене. Саме завдяки цьому розімкненню воно досить гнучко поєднується з оточуючим (або тільки з наступним) неполіфонічним, гомофонно-розробковим матеріалом. Таким чином, якщо фугета — це зменшена фуга, то фугато — фуга скорочена (з відсіченою репризою).

Найчастіше ця форма асоціюється з творчістю Л. Бетховена. Саме Бетховен, як засновник драматичної гілки симфонізму, робить фугато універсальним засобом експонування, розвитку та драматизації тематичного викладу. Бетховен започатковує традицію вводити фугато в симфонічну розробку або репризу, найчастіше на початку найбільш напруженої (переважно останньої) хвили розвитку. Але бетховенські фугато можна зустріти практично в усіх розділах форми — в різноманітному за тематизмом експозиційному (зосереджене *Andante* з Симфонії № 1, початок; стрімке *Скерцо* з симфонії № 9, початок, тема; стримане *Andante* з квартету № 9, початок та в ньому ж початок піднесеного фіналу та інші); в бурхливому розробковому (перша частина фортепіанної сонати № 29, початок розробки; перша частина Симфонії № 3, середина розробки; перша частина Концерту № 4 для фортепіано з оркестром, кінець розробки); в динамічному заключному, де фугато часто стає квінтесенцією трагедійного начала (реприза другої частини Симфонії № 3, реприза другої частини Симфонії № 7 — двотемне фугато). Взагалі фугато, як улюблена форма й засіб розвитку, зустрічається в музиці Бетховена навіть як форма однієї з варіацій (фінал сонати № 10 для скрипки з фортепіано).

Тяжіння до поліфонізації гомофонного «мейнстріму», що особливо спостерігаємо в останній період творчості, призводить у Бетховена до утворення яскравих зразків так званої «великої поліфонічної форми» (В. Протопопов) — масштабної гомофонної форми, яка акумулює систему тематично пов'язаних, але окремих один від одного поліфонічних епізодів на рівні як однієї частини, так і цілого циклу (найчастіше сонатно-симфонічного). Найяскравіші зразки цієї форми знаходимо у В. Моцарта та Л. Бетховена. При цьому Моцарт збагачував свою гомофонну форму за рахунок віртуозного поєднання різних тем в поліфонічному цілому (наприклад, в кодї симфонії «Юпітер» тематизм головної, побічної та заключної партій фіналу

об'єднується в грандіозне п'ятитемне фугато). Бетховен поліфонізував форму інакше — протягом всього її розгортання. І у цьому контексті фугато вагомо поєднує тематизм, утворює аркові зв'язки в драматургії цілого. Наприклад, фугато, хоча й без прямих інтонаційних зв'язків, присутні і в першій, і в другій частинах, і в фіналі Дев'ятої симфонії. А ось вищезгадане фугато з першої частини Сонати для фортепіано № 29 «Hammerklavier» op. 106 вже безпосередньо пов'язане з фінальною фугою (початковим ямбічним висхідним стрибком та іншими інтонаційними маркерами). Узагальнюючи особливості трактування фугато віденськими класиками, Н. Супрун-Яремко пише: «Віденські класики користувалися цією формою для епізодичної поліфонізації гомофонного тематизму (Й. Гайдн), для синтезу гомофонної сонати і поліфонічної фуги (В. Моцарт), для тотальної поліфонізації сонатної форми на всіх її ділянках або всіх частин сонатно-симфонічного циклу (Л. Бетховен)» [Супрун-Яремко, 2014, с. 336]. Тенденцію до динамізації неполіфонічної форми за рахунок фугато, яку визначив Бетховен, підхопили композитори ХІХ–ХХ століть, а за ними і сучасні автори. Здебільшого саме в такому ключі використовують фугато послідовники Бетховена — Г. Берліоз, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Г. Малер та інші. Подібним чином функціонує фугато і в творчості українських драматичних симфоністів — С. Людкевича, Б. Лятошинського, Є. Станковича та ін.

Позначення форми як «фугато» зустрічається набагато раніше доби віденських класиків. Розвиток імітаційної техніки та поступове формуванні композиційних основ фуги в період строгого письма містить зразки подібних до фуги імітаційних форм. Багато які жанри названого періоду (особливо ричеркар та лютнева канцона) за структурними параметрами майже наблизилися до фуги. Фугато в цьому контексті — теж прототип майбутньої форми фуги, майже її аналог. Відомий дослідник фуги, засновник одеської поліфонічної школи В. Золотарьов перекладав термін «фугато» як «сфуговано». Тобто матеріал вже зроблено, і це показник форми, що створена, — не розімкненої, а щільної конструкції. Гіпотетично вважається, що вперше термін «фугато» як іменник став використовувати італійський композитор, сучасник Й. С. Баха Джорджіо Антоніотті (1680–1766). Він є автором відомої наукової праці — трактату про мистецтво композиції «L'Arte Armonica or a Treatise on the Composition of Music» (1760). У своїх творах (переважно для віолончелі) Дж. Антоніотті вперше почав позначати терміном «фугато» окрему, закінчену сфуговану структуру. І тому не дивно, що фугато можна зустріти як самостійну форму у деяких творах барокової і навіть сучасної доби. При цьому межа між фугою та фугато, звичайно, буде дуже тонка й навіть непомітна. Наприклад, Фугато *мі мінор* Й. С. Баха для клавіру BWV 962 являє собою класичну подвійну фуку зі спільною експозицією тем. Підкреслимо, що подібна наявність чіткої форми фуги у творах Баха, які мають іншу назву, не є винятком: багато які прелюдії, інвенції та інші твори композитора за формою фактично є фугами. Тож, широке використання фугато у багатьох жанрах епохи бароко (особливо в жигах, увертюрах) репрезентує історичну добу, коли фугою та фугато позначалися схожі архітектонічні явища. Але подібні форми зустрічаються і в сучасній музиці. Наприклад, у П. Хіндеміта друга частина Симфоніети *in E* (1949) називається «Adagio and Fugato». Відомо, що П. Хіндеміт відроджував і відтворював на новому витку старовинні шари німецької поліфонії, тому навряд чи випадково міг дати таку назву цілій частині свого твору.

Окремого погляду на барокове фугато потребує період золотої доби українського хорового концерту ХVІІ–ХVІІІ століття. Автором найбільш суттєвих аналітичних досліджень поліфонічного розвитку у всесвітньо відомих творах українських композиторів А. Веделя, Д. Бортнянського та М. Березовського на сьогодні є І. Пясковський. Вивчаючи концерти А. Веделя та, особливо, М. Березовського (концерт

«Не отвержи мене во время старости»), дослідник досить часто вживає поняття «фугоподібна структура», підкреслюючи цією назвою особливий тип взаємодії гомофонних та поліфонічних засобів виразності на структурному рівні. А для практичного засвоєння стилю Д. Бортнянського вчений, будучи ще й композитором, створює подвійне дев'ятитактове фугато [Пясковський, 2012, с. 109]. У цьому чотириголосному опусі-«алгоритмі» за двома подвійними (тоніко-домінантовими) проведеннями теми слідує інтермедія, в основі якої лежить канонічна секвенція на матеріалі теми (з таким самим, як на початку, попарним поступовим підключенням голосів зверху вниз). В кінці — узагальнюючий гомофонний каданс. Чітка, вивірена форма — типовий структурний «код» Бортнянського. Підкреслимо, що ця композиція І. Пясковського є завершеною структурою з повною, досконалою каденцією, тобто це цілком самостійна «фугоподібна структура», яку сам дослідник назвав «фугато».

Гадаємо, термін «фугато» поступово був би витіснений «фугою», якби не Бетховен. Саме він відроджує фугато в новому статусі, відрізняючи його від фуґи як не-самостійну поліфонічну форму, яка особливо ефектно вписується в гомофонну площину більш масштабного цілого. Поліфонічна структура фугато, яка стає засобом драматизації набагато масштабнішої, симфонізованої гомофонної форми, починаючи з Бетховена, чітко закріпила саме такий сенс свого використання для більшості композиторів аж до сьогодні.

Композитори ХІХ століття продовжили традицію, започатковану Бетховеном. Зберігаючи структурні складові, вони збагачують фугато новим програмним змістом (наприклад, у формі фугато вирішена сцена сварки на фабриці та втечі Кармен з опери Дж. Бізе «Кармен», змальований зосереджено-роздумливий, диявольський образ Мефистофеля у частині «Мефистофель» з «Фауст-симфонії» Ф. Ліста та багато інших). Романтики поновлюють форму фугато за рахунок збільшення кількості тем (наприклад, в увертюрі до опери «Нюрнберзькі майстерзінгери» Р. Вагнера — фугато на три теми). Нарешті, вони суттєво змінюють сам тематизм (наприклад, тема фугато в сонаті *сі мінор* Ф. Ліста охоплює дві октави й ладотонально звучить досить напружено).

Всі ці тенденції продовжують і композитори ХХ–ХХІ століть. Найсуттєвіша з них — оновлення тематизму за рахунок нових звуковисотних ресурсів, які утворили окремі композиторські техніки у першій половині ХХ століття (сьогодні ці техніки активно взаємодіють). Особливо вагома роль належить вільній серійності (яка в чистому вигляді або в «мікстах» з тональністю обумовлює новий мелодичний вигляд теми), а також контрольованій алеаториці (яка весь час поновлює початковий тематичний контур, але при цьому кардинально тему не змінює)¹. Нарешті, нові темброві якості звуку аж до втрати звуковисотної визначеності лежать в основі багатьох сучасних фугато. В цьому контексті можна пригадати «вербально-текстову фугоподібну композицію» [Пясковський, 2012, с. 263] Л. Грабовського з музики до фільму «Вечір напередодні Івана Купала» (за мотивами М. Гоголя), тематизм якої спирається на висотно невизначені народні голосіння. У музиці українських композиторів ХХ–ХХІ століття є чимало прикладів надзвичайно цікавих гомофонно-поліфонічних структурних сполучень, в яких нерідко бере участь фугато. Оскільки фугато є дуже динамічним засобом розвитку, особливо цікавим буде розглянути умови його існування у композиторів-симфоністів драматичного спрямування.

Станіслав Людкевич експозиційним фугато розпочинає тему головної партії своєї славнозвісної кантати «Заповіт» на слова Т. Шевченка, написаної у вільній сонатній формі. Таке його використання зумовлено художнім змістом поетичного слова, який закладений у славетному «Заповіті» та добре відомий кожному українцю.

¹ Приклад такого тематизму проаналізуємо далі у Євгена Станковича.

Оркестровий вступ, де на тонічному органному пункті змінюють одна одну «приречені» низхідні хроматичні поспівки, готує появу теми. Зосереджено-похмуре чотириголосне фугато розгортається знизу вгору єдиною хвилею драматичної напруги. Почергова (від басу до сопрано) скорботна мелодекламаційна промова шевченківського слова відразу карбується у пам'яті («Як умру, то поховайте мене на могилі»). Перша (субдомінантова) відповідь підкорена хроматизованому, напруженому *до мінору* — головній тональності кантати. Друга (домінантова) закріплює *соль мінор*. Кульмінаційна (на словах «серед степу широкого») інтегруюча низхідна гама ритмічним узгодженням хорових голосів ніби стримує й завершує першу фазу розвитку. Фугато проводиться двічі (слова ті самі). Наступне проведення за конструкцією повторює перше та віддзеркалює його тональний план: починаючись у *соль мінорі*, наприкінці воно повертає початковий *до мінор* (тема в тональностях *соль мінор* — *до мінор* — *фа мінор* — *до мінор*). Повернення головної тональності вагомо завершує другу фазу фугато підкреслено сумним вертикально-акордовим неаполітанським кадансом та витриманим тонічним басом. Наступна низхідна мелодія-гама («серед степу») остаточно закріплює спочатку *до мінор*, далі однойменний мажор — і партія хору вимикається. Але одночасно звідси оркестрова партія напружено модулює у далекий мі мажор — тональність нового, контрастного гомофонно-гармонічного розділу («Щоб лани широкополі»).

Дуже цікаво й неординарно трактоване початкове фугато у «Заповіті». Воно симетричне, врівноважене, структурно закруглене, наче замкнуте на собі. Але водночас має могутню внутрішню напруженість і тому органічно пов'язується з подальшим масштабним симфонічним рухом. При цьому типову «розробковість» та тональну нестійкість, яку зазвичай несе у собі імітаційний фугатний розвиток, ми тут не знаходимо — ці функції виконують оркестрові переходи, більш схожі на гомофонно-гармонічні.

Борис Лятошинський, як засновник конфліктно-драматичного типу українського симфонізму, завжди поєднує різноманітні поліфонічні засоби виразності з активним мотивним розвитком, і тому фугато трапляються в розробках багатьох творів композитора (про це згадує відомий дослідник творчості Лятошинського В. Самохвалов [Самохвалов, 1977]). Всі ці фугато поєднує дуже індивідуальна, неповторна форма. Цікаве фугато знаходимо навіть на початку «Увертюри на чотири українські народні теми» (від ц. 1).

Це фугато варіює тему в народнопісенному імпровізаційному ключі: вона підключається з терцієво-секстовими інтервалами, не завжди з початку (з другого або з п'ятого звуків), зі зміщенням ритмічних акцентів, з різним ладовим забарвленням, переходячи у безкінцевий канон (мідні духові, 5 тактів перед ц. 2). Підкреслимо, що у цій увертюрі Б. Лятошинський демонструє прискіпливу, домінуючу для всього раннього періоду творчості роботу з народно-пісенним матеріалом. І саме варіантно-варіаційний розвиток народної пісні в першу чергу зумовлює оригінальність знайдених композитором (водночас вельми авангардних — майже алеаторних) засобів побудови фугато.

Зовсім інший приклад фугато Лятошинського — у розробці першої частини Другої симфонії (два такти перед ц. 130). Фугоподібний рух струнних та дерев'яних духових, що їх дублюють, утворюється на фоні головної теми, яку ведуть мідні духові, тобто при полішаровій фактурі від початку. Семизвучні мотиви рівними шістнадцятками, виокремлені паузами, — це тема у зменшенні, з вільно імітованим інтонаційним контуром. Кожен новий мотив доповнює попередній новими складовими 12-звуковою серією, і початок кожного вступу також відтворює принцип серійної комплементарності. Утворюються дві триголосні хвилі з підключенням голосів зверху вниз. Далі підключення голосів змінюється на висхідне (інтонаційне поновлення мотивів продовжується) й приводить до щільного однорідного поєднання (одноголосна мелодія суцільними шістнадцятками, ц. 135). Динаміка зростає стрімко, від початкових

pp до *ff*. Таким чином, композитор збудував рухливе фугато, без атрибутивної експозиційності тематичного розгортання, зі своєю неповторною внутрішньою структурою, де переплітаються поліфонічні та вільні серійні прийоми.

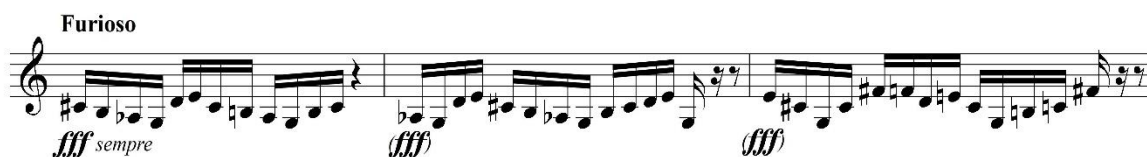
Проаналізований випадок фугато — тільки поодинокий прояв напруженого симфонічного розвитку в розробці Другої симфонії. Тієї самої Другої, що дуже довго не виконувалась. Саме з неї розпочалась навала звинувачень Лятошинського у формалізмі та недоречній технічній ускладненості симфонічного мислення. З позицій сьогодення зазначимо, що подібні «формалістичні» фугатні конструкції давно увійшли в арсенал звичайних засобів виразності багатьох композиторів світу. Обидва наведені приклади дозволяють зрозуміти, наскільки своєрідними й динамічними є всі розробкові фугато у симфонічних творах Б. Лятошинського.

Дуже часто звертається до фугато Євген Станкович, майстер масштабної симфонічної форми (та, до речі, учень С. Людкевича й Б. Лятошинського). Фугато можна зустріти у розробці першої симфонії (*Sinfonia Larga*), в симфонії № 3 «Я стверджуюсь», у деяких камерних симфоніях та в багатьох інших творах майстра. Є. Станкович найчастіше не позначає терміном «фугато» певні розділи своєї форми, але доволі часто синтезує конструктивні принципи експозиції фуґи з вільно-серійними засобами викладення. Незмінності класичної фуґованої теми композитор протиставляє варіантні вільно-серійні тематичні структури, при цьому не порушуючи композиційну «програму» класичного фугато. Пояснимо, як працює цей принцип в одному з епізодів другої частини камерної симфонії № 14 «Музика лісу».

Друга частина симфонії має програмну назву «Опівнічні танці лісних химер...», змальовуючи «інфернальний» вихор людських тривог. Її імпульсивна динаміка активно контрастує оточенню (перша частина називається «Пастораль нічного лісу», заключна третя — «Перші промені»). Форма цієї частини схожа на варіаційну, де кожне нове проведення теми утворює новий тип фактури, що стрімко поновлюється від початку до самого кінця. Двотактова тема-«*perpetuum mobile*» викладена рівними шістнадцятками, рух яких ні на секунду не припиняється (вільна тема-серія, переважно у скрипки соло). Звуковий склад цього мелодичного рельєфу теж весь час поновлюється, як і мінлива фактура поліфонічного оточення (у дерев'яних духових) (приклад 1).

Приклад 1.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, експонування головної теми у скрипки соло, цифра 10



У межах невпинного зростання та поліфонічного розшарування «хімерних» фактурних конфігурацій, у другому варіаційному проведенні теми у струнних формується тематичне фугато (див. приклад 2).

Спочатку одноголосно, подвійними нотами виконується тема першими скрипками *divisi* (вона скорочена до одного такту). З другого такту за принципом фуґи послідовно (з інтервалом в один такт) підключаються ще п'ять голосів (з перших та других скрипок), кожний — з новим варіантом вільної серійної теми (і кожний, як і початковий голос, далі вже не відключається, а продовжує тримати своє «*perpetuum mobile*»). Від цифри 40 вступають віолончелі. При цьому тема, що була одноголосною, роздвоюється на терцієві та секундові стрічки аж до вертикального восьмиголосся.

Внутрішньо рухлива звукова маса стрімко збільшується, динаміка наприкінці зростає від піано до двох форте. Цікаво, що таке струнке й динамічне фугато струнних слугує у наведеному епізоді тільки своєрідним «супроводом» до ще одного квазі-фугато, яке паралельно, від першого такту розділу *Meno mosso*, утворюють дерев'яні духові у високому регістрі (їх динаміка від початку маркована трьома форте) (приклад 3).

Приклад 2.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, розділ *Meno mosso*, 5-й такт від ц. 30, партія струнних

Приклад 3.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, розділ *Meno mosso*, 5-й такт від ц. 30, партія дерев'яних духових (соло кларнета, гобоя та флейти)

Послідовні соло кларнета, гобоя та флейти теж по чергово проводять пуантилістично змінену, «розірвану» на дрібні мотиви з паузами єдину тему цієї частини й рельєфно виокремлюються в самостійний фактурний шар. Додамо, що «загадкові» видові ударні інструменти, а також підкорені їх супроводжувальній акцентуації фортепіано та навіть скрипка соло, теж звучать у цьому епізоді. Вони утворюють третій шар фактури. Важко знайти аналог подібній полішаровій структурі з контрапунктом двох різних фугато! Ось таким чином «опівнічні танці лісних химер» знаходять свою дивну та неповторну конфігурацію. Підкреслимо, що фугато в цьому фрагменті твору Є. Станковича демонструє типову ситуацію сьогодення, коли «фугатність»

стає звичайною складовою якоїсь техніки (і утворює скоріше ситуативний фактурно-тембровий ефект, ніж архітектонічну фазу музичного розвитку).

Висновки. Фугато як форма і засіб розвитку, що пройшов різні етапи власної еволюції у надрах кількасотлітньої історії європейської поліфонії, у XXI столітті продовжує своє існування і оновлення. Збагачується, в першу чергу, тематизм (так саме, як і в фузі). Його утворюють різноманітні композиторські техніки: нові тональні, модальні, серійні, алеаторні, техно-акустичні, мікрохроматичні, сонорні, в тому числі вербально-текстові (І. Пяковський) або навіть чисто шумові. Деякі з цих технік безпосередньо впливають на спосіб викладення теми, яка може втратити свою конструктивну недоторканість навіть відразу ж, у першій відповіді. Інколи така варіативність експозиційних тематичних проведень стає спеціальним композиційним завданням. Наприклад, у модальній фузі п'єси «Ним було створено все» О. Мессіана з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1944) тема в експозиції проводиться 12 разів, при цьому жодного разу у первісному вигляді не повторюється: вже у відповіді вона змінює ритм та регістр, далі утворює стретту тощо. Так саме можуть змінюватися проведення тем і в фугато.

Але загалом форма фугато не втрачає свого первинного конструктивного коду. Вона тільки все більш гнучко й невимушено пристосовується до самих несподіваних неімітаційних структурних ситуацій. Чітко вимальовується сучасна тенденція трактування фугато як елемента фактури, коли його наявність вже ніяк не впливає на форму в цілому (як в проаналізованому прикладі Є. Станковича).

На закінчення підкреслимо, що між поліфонією та гармонією ніколи не існувало межі, яку було б неможливо подолати. Кожен новий виток розвитку композиторського мислення демонструє й новий спосіб поєднання поліфонічних та гомофонно-гармонічних ресурсів. Фугато, починаючи з музики Л. Бетховена і аж до сьогодення, — форма, яка дозволяє досить легко виконати таке поєднання. Ось чому частота використання цього різновиду фути з роками тільки зростає, і поліфонно-гармонічна (або гомофонно-поліфонічна) фактура стає типовою для більшості сучасних музичних творів. Подальший розвиток фугато відбувається, при повному збереженні в ньому конструктивних ознак експозиційного розділу фути (хоча і більш вільних), за рахунок кількості тем, контрапунктичних різновидів їх поєднання та, особливо, за рахунок оновлення тематизму через використання для цього нових звукових фарб. Сучасні фугато — це безмежний Всесвіт індивідуальних структур. А їх функціонування в сучасній українській музиці — надзвичайно цікавий і, переважно, поки невідомий музичний матеріал, який чекає своїх дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ляшенко Г. І. До питання про роль фугованих форм у симфонічній драматургії. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 7. С. 175–204.
2. Ляшенко Г. І. Роль фути у драматургії неполіфонічних форм. Київ : Музична Україна, 1976. 208 с.
3. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
4. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія : навч. посіб. для студентів. Харків : Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.
5. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ

століття) : дис. ... д-ра філософії (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 266 с.

6. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин : Лисенко М. М., 2012. 272 с.

7. Пясковський І. Б. К поняттю «современная fuga». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 88, ч. 1 : *Старовинна музика — сучасний погляд*. С. 91–106.

8. Самохвалов В. Я. Черты стиля Б. Лятошинского. Киев : Музична Україна, 1977. С. 87–92.

9. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. С. 336–337.

10. Фраенов В. П. Фугато. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 994–996.

11. Хіврич Л. М. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1971. Вип. 6. С. 201–215.

12. Fux J. *The study of Counterpoint*. New York : London, 1963. 156 p.

13. Kirkendale Warren. *Fugue and fugato in rococo and classic chamber music*. Duke University Press, 1979-06. 383 p.

14. Mann A. *The study of fugue* Dover publications. New York, 1958. 340 p.

15. Prout E. *Counterpoint*. London : Augener & Co, 1891. 258 p.

16. Sola Chagas Lima Eduardo. *Fugue Analisis /A practical guide/*. Oxford, 2023. XXVIII, 242 p., 54b/will.

17. Walker Paul M. Fugato. *Grove Music Online*. URL: http://www.grovemusic.com/groveowned/music/free_trials.html (дата звернення: 7.11.2024)..

REFERENCES

1. Liashenko, H. I. (1972). Do pyttannia pro rol fuhovanykh form u symfonichnii dramaturhii [On the question of the role of fugue forms in the symphonic dramaturgy]. In: *Ukrainian musicology*. Kyiv : Muzychna Ukraina, Issue 7, p. 175–204. [in Ukrainian].

2. Liashenko, H. I. (1976). *Rol fuhy u dramaturhii nepolifonichnykh form [The role of fugue in the dramaturgy of non-polyphonic forms]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 208 p. [in Ukrainian].

3. Miroschnychenko, S. V. (2012). *Polifonolohiia yak muzykoznavcha dystsyplina ta natsionalna pryroda ukraïnskoi profesiinoi muzyky [Polyphonology as a musicological discipline and the national nature of Ukrainian professional music]*. Odesa : Astroprint, 296 p. [in Ukrainian].

4. Ocheretovska N., Tsytaliuk H. (2017). *Polifoniia : navch. posib. dlia studentiv [Polyphony : a textbook for students]*. Kharkiv : Dzhi-Em-Pi, 164 p. [in Ukrainian].

5. Postovoitova, S. O. (2024). *Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilnist (na materialy forte-piannykh tvoriv ukraïnskykh kompozytoriv XX — pochatku XXI stolittia) [The great polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th and early 21 centuries)]* : diss. ... doctor of philosophy (PhD) : 025 Musical art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 266 p. [in Ukrainian].

6. Piaskovskii, I. B. (2012). *Polifoniia v ukraïnskii muzytsi : navch. posib. [Polyphony in Ukrainian music : a textbook for students]*. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Nizhyn : Lysenko M. M., 272 p. [in Ukrainian].

7. Pyaskovskii, I. B. (2009). K ponyatiyu «sovremennaya fuga» [On the concept of “modern fugue”]. In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukraïny imeni P. I. Chaikovsk`oho [Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, Is-

sue 88, part 1 : *Starovynna muzyka — suchasnyj poglyad [Ancient music — a modern view]*. P. 91–106. [in Ukrainian].

8. Samokhvalov, V. Ya. (1977). *Cherty stilya B. Lyatoshinskogo [Features of B. Lyatoshinsky's style]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, p. 87–92. [in Russian].

9. Suprun-Yaremko, N. O. (2014). *Polifoniia : posibnyk dlia stud. vyshchykh navch. muz. zakladiv [Polyphony : a manual for students of higher educational music institutions]*. Vinnytsia : Nova Knyha, p. 336–337. [in Ukrainian].

10. Fraenov, V. P. (1981). Fugato. In: *Muzykal'naya entsiklopediya [Fugato. Musical Encyclopedia]*, vol. 5. Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, p. 994–996. [in Russian].

11. Khivrych, L. M. (1971). Fuhatni formy v khorovykh kontsertakh D. Bortnianskoho [Fugato forms in choral concerts of D. Bortnyansky]. In: *Ukrajins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian musicology]*. Issue 6. Kyiv : Muzychna Ukraina, p. 201–215. [in Ukrainian].

12. Fux J. *The study of Counterpoint*. New York : London, 1963. 156 p. [in English].

13. Kirkendale Warren. *Fugue and fugato in rococo and classic chamber music*. Duke University Press, 1979-06. 383 p. [in English].

14. Mann A. *The study of fugue Dover publications*. New York, 1958. 340 p. [in English].

15. Prout E. *Counterpoint*. London : Augener & Co, 1891. 258 p. [in English].

16. Sola Chagas Lima Eduardo. *Fugue Analisis /A practical guide/*. Oxford, 2023. XXVIII, 242 pp., 54b/will. [in English].

17. Walker Paul M. Fugato. In: *Grove Music Online*. URL: http://www.grovemusic.com/groveowned/music/free_trials.html (accessed : 7.11.2024) [in English].

TETIANA DUHINA

Duhina, Tetiana — Candidate of Art History, Professor, Head of Department of Music Theory, Faculty of Performing Arts and Musicology, The R. Glier Kyiv Municipal Music Academy (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1544-4830>

dutat118@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318655

FUGATO AS A FORM AND MEANS OF POLYPHONIC DEVELOPMENT

The relevance of the study. Fugato is both a form (mostly not an independent part of another structure) and a means of presentation similar to a fugue exposition (translated from Italian as “fugue-like”). Fugato is still popular with composers today. However, there are no special works that would study the regularities of this form, neither in Ukrainian nor in European musicology. In general, there is very little information about fugato.

The main objective of the study is to examine fugato in detail, i.e. to clarify the etymological meaning of the concept, to explore the structural configurations of this form, to trace the evolution of fugato and to identify the peculiarities of its functioning in the music of Ukrainian composers. Historical, polyphonic, and theoretical (holistic) **methods** of analysis form are the **methodological** basis of this study.

Results and conclusions. Fugato is both a certain structural formation and a means of imitative development (based on the principle of fugue exposition) for any section of the musical form: expository, developmental (mainly) or final. Based on the analysis of artistic examples, the author

reveals an attributive property of modern fugato — the openness of their construction, of which adapts to any structural conditions of a larger musical work. Thanks to this mobility, fugato does not lose its popularity among composers today, and at the same time forms many stylistic manifestations.

The evolution of fugato from independent works of the Baroque period to the present is traced. It is noted that the complete identity of the fugato with the fugue can be found not only in Bach's compositions, but even in contemporary composers. It is emphasized that L. Beethoven's innovative interpretation of a purely polyphonic fugal language opens a new stage in the development of fugato, which continues to this day. The difference between the fugato of the Viennese classics is highlighted: Mozart (concentrated in a polyphonic vertical) and Beethoven (with thematic arches in time). The vector of development of the post-Beethoven fugato in the music of the nineteenth and twentieth centuries is recorded.

From the broad context of the use of fugato in the works of Ukrainian composers (which cannot be covered within the framework of this article and has never been analyzed in the chosen perspective), the modern stage (the second half of the twentieth — twenty-first century) is singled out. Since this study is the first of its kind in Ukrainian musicology, it is a **scientific novelty** and a **significance** for music science. A rare case of fugato as an independent structure (created by the outstanding Ukrainian polyphonist and composer I. B. Pyaskovsky as a stylization, a structural "algorithm" of M. Berezovsky's polyphony) and artistic examples of fugato fragments in symphonic works by leading representatives of Ukrainian symphonism — composers S. Liudkevych, B. Liatoshynsky and Y. Stankovych — are analyzed, because it is in this music that fugato occurs most often. For all selected composers fugato becomes an active means of dynamizing the musical form and has a unique individual appearance. The **perspectives** of fugato development in the direction of strengthening individual structures and renewing thematicism is depicted.

Keywords: fugue, fugato, polyphony, theory of polyphony, polyphonic form, means of polyphonic development.

УДК 78.083.2:78.036:001.891-047.44(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318657

ПОСТОВОЙТОВА С. О., КОХАНИК І. М.

Постовойтова Світлана Олександрівна — доктор філософії (PhD), випускниця аспірантури кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

© Постовойтова С. О., 2024

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

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

kin957@ukr.net

© Коханик І. М., 2024

СТРУКТУРНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ФУГИ: НОВІТНІ ПІДХОДИ І МОЖЛИВОСТІ

Розглянуто особливості і форми застосування структурного методу аналізу фуги в сучасних музикознавчих дослідженнях зарубіжних та українських авторів. Виділено три аналітичних напрямки, сформовані представниками різних наукових шкіл: шенкерівський метод аналізу у трактуванні канадського музикознавця В. Ренвіка (W. Renwick); формалізований аналіз та фреймові структури українського науковця і педагога І. Пясковського; структурно-математичний аналіз групи французьких дослідників у складі М. Жиро (Giraud M.), Р. Гроулта (R. Groult), Е. Легі (E. Leguy), Ф. Леве (F. Levé). Продемонстровані специфіка кожного з цих підходів, їх відмінності, окреслене поле можливостей в аналізі фуг різних стильових епох. Доведено, що спільними рисами методик є виявлення певних моделей, парадигм, патернів — повторюваних елементів на різних структурних рівнях музичного цілого, які повинні забезпечити і полегшити розуміння, виконання та моделювання фуги. Як загальну тенденцію у розвитку структурного методу відзначено перехід від традиційного описового аналізу до формалізації даних та комп'ютеризації аналітичного процесу. Формалізація на базі структурно-математичного аналізу розширила список учасників цього процесу, до якого активно залучаються фахівці з комп'ютерних технологій, програмісти. Їхні розробки дозволяють упорядкувати, структурувати, узагальнити, візуалізувати отриману інформацію і відкривають шлях до генерування фуг за допомогою комп'ютера. Відмічено загальний недолік всіх розглянутих типів аналізу, а саме їх орієнтованість на фугу «бахівського» типу, обмеженість умовами тонально-гармонічної системи. Перспективність структурного методу вбачається у розширенні його стильового діапазону за рахунок охоплення фуг, написаних композиторами ХХ–ХХІ століття в новітніх системах звуковисотної організації, що, ймовірно, потребуватиме створення більш складних комп'ютерних програм.

Ключові слова: фуга, методологія аналізу, структурний метод, шенкерівський підхід у поліфонії, формалізований аналіз та фреймові структури, структурно-математичний аналіз, музична творчість ХХ — початку ХХІ століття.

Вступ. Вивчення поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності на матеріалі музики українських композиторів ХХ–ХХІ століття підтвердило,

що його ядром, центром є fuga [Постовойтова, 2024]. Разом з тим воно актуалізувало низку питань, пов'язаних, зокрема, з розумінням і визначенням самого явища сучасної фуґи, а також необхідністю і доцільністю використання нових методів дослідження, адекватних предмету вивчення, нагальним завданням творчої діяльності. Ці питання традиційно входять до сфери методології музикознавства, яка постійно розвивається й удосконалюється відповідно до потреб часу і стану художньої практики. У своїй статті С. Шип чітко формулює мету, якою повинен послуговуватись пошук нових дослідницьких методів: «Кожен метод має певну функціональну ознаку. Метод завжди потрібен для чогось: для отримання бажаного результату практичних дій, набуття нового знання, створення або виконання музики. Тому головним судженням про метод завжди є оцінювання його відповідності завданню. Метод “працює” або ні, а якщо “працює”, то наскільки ефективно? Відповідь на це запитання є головною характеристикою якості обраного методу дій» [Шип, 2020, с. 13].

Пошук та апробація нових методів — завдання масштабне і об'ємне. Для його успішної реалізації необхідно усвідомлювати накопичений досвід (бажано у повному його обсязі та різноманітті), а також розуміти, за якими напрямками сьогодні рухається музична наука. У сучасних гуманітарних дослідженнях, в тому числі, й музикознавчих, переважають міждисциплінарність та комплексний підхід. Але це не означає, що музикознавство відмовляється від традиційних методів, які нині отримують нові модифікації і змістовне наповнення. Серед них — структурний метод, який у ХХ столітті став пріоритетним у вивченні багатьох музичних явищ. Його використання у цій розвідці проєктується на проблеми вивчення поліфонії і, конкретно, фуґи, яка по праву утримує першість поміж інших інтелектуалізованих і структурно організованих музичних форм.

Необхідність ознайомлення з новітніми підходами, усвідомлення аналітичного досвіду представників різних дослідницьких шкіл, з'ясування ефективності та перспективності їх застосування у музикознавчій, виконавській та педагогічній практиці обумовлюють **актуальність** та **новизну** статті.

Аналіз публікацій. Формування методів дослідження, як і самого вчення про фуґу, відбувалось паралельно з розвитком жанру. Власне теорія, де фуґу було усвідомлено як форму, що має свої закономірності, почала складатись в австро-німецькій традиції ХVІІІ століття, зокрема, у трьох ключових трактатах: «Сходи на Парнас» («Gradus ad Parnassum», 1725) Й. Фукса (Johann Joseph Fux), «Трактат про фуґу» («Abhandlung von der Fuge», 1753–1754) Ф. Марпурґа (Friedrich Marpurg) та «Грунтовне повчання у композиції» («Gründliche Anweisung zur Composition», 1790) Й. Альбрехтсберґера (Johann Georg Albrechtsberger).

У трактаті Й. Фукса «Gradus ad Parnassum» [Fux, 1725] фуґа розуміється як особливий вид імітації і як імітаційна форма. Таке розуміння фуґи як особливого виду імітації узгоджується з вченням Дж. Царліно, викладеним у трактаті «Le istituzioni harmoniche»¹, на який Й. Фукс неодноразово посилається. Поняття теми Й. Фукс остаточно ще не сформував, тому настанови, які він дає, стосуються пропости імітації (він визначає лише початок імітації).

Трактат «Gründliche Anweisung zur Composition» Й. Альбрехтсберґера [Albrechtsberger, 1790] істотно спирається на школу Й. Фукса, в певному сенсі інтерпретуючи його ідеї. Й. Альбрехтсберґер мислить фуґу переважно як церковний жанр, але на підставах мажорно-мінорної системи. Центр уваги в його роботі з поняття теми зміщується на інші складові фуґи та прийоми розвитку.

¹ Zarlino G. Istitutioni harmoniche. Venetia : appresso Francesco de i Franceschi, 1573. [12], 428, [20] p.

А ось в «Abhandlung von der Fuge» Ф. Марпург [Marpurg, 1753] повністю змінює орієнтир з вокальної практики на інструментальну. Він одним з перших зафіксував сформовані уявлення про тему. Його трактат став найважливішою теоретичною працею XVIII століття, де було узагальнено накопичені знання про фугу і представлено широку панораму музичних прикладів з фуг різних композиторів.

Тож всі ці трактати, орієнтовані на виконавську практику, є співзвучними тогочасним творчим процесам. Різні позиції авторів відображають зміни модусної системи на мажорно-мінорну, демонструють зміщення уваги з хорової церковної музики на світську інструментальну, а також ілюструють перехід до теоретичного осмислення гармонічної функціональності.

Однією з найвідоміших теоретичних праць кінця XIX століття є «Фуга» («Fugue») Е. Праута (Ebenezer Prout) [Prout, 1892], де основні положення дослідження переукуються з положеннями трактату Ф. Марпурга. Але автор відмовляється від теорії «правильної» фуги, що панувала в теоретичних школах того періоду, і трактує спадщину великих поліфоністів як живу творчу практику. Напевне, саме така позиція Е. Праута, а також аналітичні викладки та висновки його фундаментальної праці дозволяють побачити в ній зародження структурно-функціонального підходу до аналізу фуги. Про це, зокрема, свідчить той факт, що у завершенні розділу «Вождь» дослідник, продовжуючи ідеї Ф. Марпурга, чітко перераховує основні структурно-інтонаційні вимоги, яким повинна відповідати тема задля подальшого успішного розвитку фуги.

На той час, коли «Fugue» Е. Праута була перекладена з англійської і видана (1900, 1922 роки), теоретикам були відомі й інші підручники з контрапункту та фуги — Л. Бусслера (Ludwig Bussler) [Bussler, 1877], З. Дена (Siegfried Wilhelm Dehn) [Dehn, 1859], Е. Ріхтера (Ernst Friedrich Eduard Richter) [Richter, 1859], які суттєво вплинули на формування теорії фуги. Але попри це, саме робота Е. Праута більш ніж півстоліття залишалась найавторитетнішим джерелом. Підкреслимо, що сформульовані ним положення щодо структурних особливостей теми стали основою для більшості теоретичних досліджень фуги у XX столітті.

Певним імпульсом для розвитку обраної теми стала стаття І. Приходька [Приходько, 2010], в якій автор вказує, що у XX столітті *нові методи дослідження* фуги формуються «у процесі перенесення концепцій, створених у країнах німецької мови, на ґрунт англomовного музикознавства Нового Світу» [там само, с. 71]. Зокрема, в ній він детально аналізує дві важливі у цьому плані праці — «Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach (Harmonologia)» канадського музикознавця В. Ренвіка [Renwick, 1995] та «The Study of Fugue» американського музикознавця А. Манна [Mann, 1987] (крім того, згадує працю «Theories of Fugue from the Age of Josquin to the age of Bach» американського дослідника П. Уолкера [Walker, 2004]).

І. Приходько репрезентує основні положення цих досліджень, описує зміст розділів, намічаючи наявність двох основних напрямків аналізу фуги у зарубіжному музикознавстві — *історико-аналітичного* та *структурного*, але при цьому він не висловлює критичних зауважень щодо розглянутих теоретичних концепцій. Автор підкреслює необхідність подальшого вдумливого аналітичного ставлення до автентичних та сучасних теоретичних джерел, їх взаємодії та перспективності використання для українського музикознавства.

Виходячи з цього, **метою** пропонованої статті є насамперед узагальнення досвіду зарубіжного та українського музикознавства у використанні структурного методу аналізу фуги, з'ясування його переваг та недоліків, виявлення нових перспективних напрямків дослідження.

Методологія спирається на взаємодію різних наукових підходів: *аналітичного* (реалізується через вивчення окремих теоретичних концепцій); *структурно-*

функціонального (у вивченні складових елементів цих концепцій, відстеженні внутрішніх взаємозв'язків між елементами); *компаративного* (для встановлення схожості та своєрідності при вивченні споріднених предметів і явищ); *системного* (надає можливість узагальнити аналітичні спостереження).

Результати дослідження. Ситуація, що склалася в сучасному науково-інформаційному просторі, суттєво розширила можливості пошуку необхідних джерел, які дозволяють скласти певне уявлення про використання структурного методу (у різних його формах) в аналізі фуґи. Але, безперечно, воно залишається далеким від повної картини і на нинішньому етапі лише надає шанс позначити основні напрямки розвитку цього методу, виявити їх особливості.

В межах структурного методу виділяємо три різні підходи:

- шенкерівський метод аналізу у трактуванні В. Ренвіка (W. Renwick);
- формалізований аналіз та фреймові структури (І. Пясковський);
- структурно-математичний тип аналізу групи французьких дослідників у складі М. Жиро (Giraud M.), Р. Гроулта (R. Groult), Е. Лері (E. Leguy), Ф. Леве (F. Levé).

1. *Шенкерівський підхід в аналізі фуґи В. Рейнвіка*. Вільям Ренвік (William Renwick)¹ — музикознавець, композитор, органіст, хоровий керівник. Як музикознавець, разом із Вільямом Драбкіним працював над перекладом аналітичної праці Г. Шенкера «Воля до звуку» («Der Tonwille») для «Oxford University Press» та видав дві дуже суттєві для вивчення фуґи роботи: «Аналізуючи фуґу: шенкерівський підхід» («Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach», 1995) та «Рукопис Ланглоза: імпровізована фуґа з генерал-басом» («The Langloz Manuscript: Improvizing Fugue from Thoroughbass», 2001)².

Ідеєю, що об'єднує обидві роботи, є використання *шенкерівського підходу у структурному аналізі* поліфонічної музики, зокрема у фуґах Й. С. Баха [Renwick, 1991, 1995, 2001]. Автор проводить дослідження на основі *paradigms*³ — парадигм, тобто повторюваних елементів, лінійних прогресій, мелодичних моделей, що утворюють теми фуґ та у подальшому розвитку пов'язуються з певними типами побудови експозицій та фуґи в цілому. Досить детально автор демонструє і систематизує мелодичні парадигми у статті «Структурні закономірності у темах та експозиціях фуґ» («Structural Patterns in Fugue Subjects and Fugal Expositions») [Renwick, 1991].

У наступних трьох ілюстраціях продемонстровані таблиці та нотні приклади, що їх наводив автор задля пояснення своєї теорії. Так, у прикладі 1 представлена таблиця шести лінійних прогресій (парадигм) тем фуґ з обох томів «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха [Renwick, 1991, р. 198] (див. приклад 1).

Інші приклади (див. приклади 2, 3) представляють аналітичну роботу автора з музичним матеріалом — у них показана розмітка парадигм і зроблена систематизація повторюваних мотивів.

Дуже важливим аспектом, на якому наголошує дослідник, є те, що за допомогою створення патернів відкривається можливість більш глибокого розуміння про-

¹ Довідникова інформація: <https://network.expertisefinder.com/experts/william-renwick>.

² Дослідження імпровізованої фуґи (генерал-бас фуґи або портаменто фуґи) наразі виявляється дуже актуальним в музикознавстві.

³ «These six linear progressions are termed subject paradigms here in order to indicate that they serve as the structural basis for numerous fugue subjects» — можливо перекласти як: «Ці шість лінійних прогресій тут називають тематичними парадигмами, щоб вказати, що вони служать структурною основою для багатьох елементів фуґи» [Renwick, 1991, р. 198]. Саме про такий контекст свідчить вживання поняття «тема», наведене у статті І. Приходька: значення терміну *subject* підкреслює зв'язок вихідної мелодичної побудови та утвореного на її основі поліфонічного твору [Приходько, 2010, с. 65].

цесу створення фуґи, а також обґрунтування зв'язку між фуґою імпровізованою та фуґою, зафіксованою у нотному тексті.

Обидві лінії досліджень В. Ренвіка (фіксованої та імпровізованої фуґ) продовжили інші музикознавці. Так, С. Марлов [Marlowe, 2013] аналізує аспекти гармонії та ведення голосів у вибраних фуґах Й. С. Баха та Д. Шостаковича, використовуючи шенкерівський підхід та дещо змінену ідею парадигм В. Ренвіка. А Р. Кохлеаріус (R. Cochlearius) на своєму веб-сайті та youtube каналі¹ розкриває секрети виконавської майстерності та навчає імпровізації фуґи з генерал-басом за «Рукописом Ланглоза» («The Langloz Manuscript»).

Приклад 1.

Лінійні прогресії (парадигми) в темах фуґ Й. С. Баха (за В. Ренвіком)

Paradigm	1	2	3	4	5	6
	5-4-3	1-2-3	5-4-3-2-1	3-2-1	1-2-3-4-5	5-6-7-8
WTC 1:						
C minor	C major	C# major ⁴	C# minor	D minor	B major	
D major	E major	D# minor	B major	G major		
F major	Bb major	F minor				
F# major		F# minor				
G minor		A minor				
Bb minor						
WTC 2:						
C major	C# minor	F# minor	E major			
C minor	D# minor					
C# major	G# minor					
D major	Bb major ⁵					
D minor						
Eb major						
E minor						
F major						
F minor						
F# major						
G major						
G minor						
Ab major						
A major						
A minor						
Bb minor						
B minor						

Modulating subjects:
WTC 1: Eb major, E minor, G# minor, A major, B minor

Neighbor subject:
WTC 1: Ab major

Безумовно, використання шенкерівської теорії у царині поліфонії викликає велику кількість запитань, особливо відносно зафіксованих у нотному тексті фуґ. Так, в аналітичних оцінках не враховуються:

- специфіка поліфонічного багатоголосся (акцентується лінійний аспект);
- наявність прихованого багатоголосся;
- спостерігається тенденція до спрощення інтонаційної тематичної основи;
- однакове трактування однієї парадигми в різних інтонаційно-ритмічних умовах;
- розмиті параметри вибору звуків парадигми тощо.

Але в царині імпровізованої фуґи, це стверджує й І. Приходько, такий метод виявляється продуктивним: «... мета аналізу за В. Ренвіком полягає не в тому, щоб сформулювати несуперечливий теоретичний опис фуґи, а в тому, щоб забезпечити композитора і виконавця практичними рекомендаціями. В. Ренвік справедливо вва-

¹ <https://www.richarduscochlearius.com/> ; <https://youtu.be/wpObHX9dsug?si=Sqi1MdNhHWvgYRBp>

жає, що виявлені ним моделі допомагають наблизитися до розуміння того, як Й. С. Бах імпровізував фуги і як, лише глянувши на запропоновану тему, він визначав можливості її поліфонічної обробки. Це, своєї черги, прояснює взаємозв'язок між двома типами фуги – виписаної (*fully composed*) та імпровізованої на основі заданої гармонічної схеми (*partimento-fugue*)» [Приходько, 2010, с. 68].

Приклад 2.

Парадигми 1, 2, 3 тем фуг Й. С. Баха (за В. Ренвіком)

Example 1. Paradigm 1: *WTC 2 C-major fugue subject*

Example 2. Paradigm 2: *WTC 2 G#-minor fugue subject*

Example 3. Paradigm 3: *WTC 2 F#-minor fugue subject*

2. *Формалізований аналіз та фреймові структури І. Пясковського.* Велика заслуга у запровадженні комп'ютерного аналізу поліфонічної музики в українському музикознавстві належить І. Пясковському, який ще з 70-х років ХХ століття активно досліджував проблеми музичного мислення, що знаходилися у контексті актуальних для того часу наукових напрямків – «музика і кібернетика», «музика і математика». У своїх дослідженнях вчений використовував методи точних наук, зокрема статистичний підхід. Ще на початку 2000-х років він запропонував варіант узагальнення та упорядкування знань з поліфонії у вигляді формалізації даних аналізу поліфонічних творів, ведення бази даних, в яку вносились інформація, що описувала те чи інше явище. Створений І. Пясковським підручник з поліфонії [Пясковський, 2003] був побудований саме на такій основі. Наприклад, у ньому поданий формалізований аналіз поліфонічного двоголосся в строгому стилі у вигляді таблиці [Пясковський, 2003, с. 53], представлений у прикладі 4 (див. приклад 4). Кожен підрозділ підручника завершується формалізацією закономірностей явища, що вивчається.

Важливим у вивченні фуги є розділ «Поліфонія бароко» [Пясковський, 2003, с. 195]. Він має три підрозділи.

Перший – «Різновиди форм бахівської фуги» – аналітичний, систематизовано представляє варіанти формотворення за різними показниками (тональним планом, матеріалом інтермедій, поліфонічними прийомами, кількістю тем та розміщенням їх у формі).

Приклад 3.

Парадигми у темах та відповідях фуг Й. С. Баха (за В. Ренвіком)

The image displays six musical paradigms, each consisting of a 'Subject' and an 'Answer' (T or R). The paradigms are arranged vertically and labeled (a) through (f). Each paradigm is shown on a single staff with a treble clef. The notes are represented by black dots on the staff lines. The 'Subject' and 'Answer' are separated by a double bar line. The 'Answer' is marked with '(T)' or '(R)' above it.

Другий – «Технологічний сюжет» фуги¹. Параметри і «стратегічні ідеї» – фактично є формалізацією процесу розгортання фуги. Для його конкретизації вчений вводить поняття «технологічного сюжету», воно позначає словесний опис чи схематичну фіксацію становлення фуги, що визначається інтенсивністю перетворення теми та її взаємодією з іншими структурними елементами. Поняття ж «стратегічні ідеї» позначає внутрішню логіку структуроутворення цілого та передбачає наступні кроки:

- «тиражування» структурних блоків,
- «деталізації» (вичленування мотивів),
- «синтезування» (контрапунктичного поєднання),
- «трансформування», «ускладнення» (додавання нових варіантів трансформації),
- «зростання» (збільшення кількості голосів у розвитку),
- «конструктивне заповнення» (максимальне використання конструктивних можливостей у найбільш концентрованому вигляді).

Третій підрозділ – «Послідовність операційних подій в написанні фуги бахівського типу» – є алгоритмом до подальшого створення фуги.

¹ Поняття «технологічний сюжет» було використано в дисертаційній роботі С. Постовойтової для створення алгоритму аналізу фуги у творах сучасних українських композиторів [Постовойтова, 2024].

Формалізований аналіз поліфонічного двоголосся в строгому стилі.
Таблиця правил голосоведення у двоголоссі строгого стилю (за І. Пясковським)¹

	1	2	3	4	5	6
Пра- висна	$d - m$	$x = d_{n+1} - d_n$	$y = m_n - m_{n+1}$	Метро ритми	Якість	Рух
1					дисонанс	посередній
2					диск. конс.	посередній
					диск. конс.	протилеж- ний
3	4; 11	$x = 1$	$y = -2$		диск. конс.	прямий
	4; 11	$x = -1$	$y = +3$		диск. конс.	прямий
4	7; 14	$x = 1$	$y = -3$		диск. конс.	прямий
					нед. конс.	прямий
					нед. конс.	параль- ний
					нед. конс.	протилеж- ний
					нед. конс.	посередній
5	1	$x \neq 0$	$y = 0$	4; 3		
	1	$x \neq 0$	$y = 0$	41; 21; 31; 11		
6	6; 13	$x = 0$	$y \neq 0$	4; 3		
	6; 13	$x = 0$	$y \neq 0$	41; 21; 31; 11		
7	3; 8; 10	$x \neq 0$	$y = 0$	4; 3		
	3; 8; 10	$x \neq 0$	$y = 0$	41; 21; 31; 11		
	3; 8; 10	$x = 0$	$y \neq 0$	4; 3		
	3; 8; 10	$x = 0$	$y \neq 0$	41; 21; 31; 11		

Всі три підрозділи дають музикознавцям необхідний аналітичний інструментарій та алгоритм дій задля розуміння процесуальності фуґи: відстеження інтенсивності перетворень теми, її взаємодії з іншими структурними елементами, можливості спостереження за розвитком як цілісної фуґи, так і її елементів.

Інша продуктивна ідея, запропонована І. Пясковським, — фреймовий підхід. Це екстраполяція теорії фреймів² Марвіна Мінського (Marvin Minsky) в сферу як поліфонічної, так гомофонно-гармонічної музики. Як стверджувала одна з учениць та послідовниць І. Пясковського Т. Тучинська: «Поняття фрейму близьке до поняття моделі. Одне з визначень фрейму — мінімально можливий опис сутності, причому такий, у якому подальше скорочення опису призводить до втрати цієї сутності. <...> Для фреймів характерна ієрархія понять та структур. Ця особливість фреймів робить їх особливо зручними для представлення музичної форми та музичної мови взагалі» [Тучинська, 2009, с. 100].

¹ x — мелодичні інтервали верхнього голосу;

y — мелодичні інтервали нижнього голосу;

d — звукові елементи верхнього голосу;

m — звукові елементи нижнього голосу;

$d-m$ — гармонічні інтервали;

$x=d_{n+1} - d_n$ — мелодичні інтервали верхнього голосу (визначаються відніманням порядкових номерів звукоряду, які відповідають звуковим елементам даного голосу): від кожного наступного показника віднімається попередній;

$y=m_n - m_{n+1}$ — мелодичні інтервали нижнього голосу: від кожного наступного показника віднімається наступний.

² «Теорія фреймів М. Мінського — один з основних інструментів на шляху досягнення особливостей процесу розуміння взагалі та розуміння музики зокрема. М. Мінський за допомогою теорії фреймів досліджував специфіку машинного розуміння, відштовхуючись від особливостей людських розумових процесів, які ґрунтуються на фреймах, що зберігаються в пам'яті людей, фреймах, тобто даних, структурованих особливим чином» [Тучинська, 2009, с. 109].

На основі фреймового підходу дослідник вивчав моделі поліфонічних стилів, творчості композиторів, окремих жанрів¹. І. Пясковський розробив і упродовж декількох років читав курс «Комп'ютерні методи аналізу музичного тексту» у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, основу якого склали методика ймовірно-статистичного аналізу музичного тексту, моделювання музично-композиційних процесів, практичне використання фреймових моделей в аналізі музичних стилів та жанрів. Розвідки І. Пясковського продовжили свій подальший розвиток і реалізацію у дослідженнях К. Фадеєвої [Фадеєва, 2006] та Т. Тучинської [Тучинська, 2009], проте вони не поширилися на сферу поліфонічної музики, зокрема фуги.

Хоча фреймовий підхід в основі своїй спирається на вербальне описання моделей, він вже має достатній ступінь формалізації, який забезпечує можливість «в ході діалогу “людина-комп'ютер” отримувати, накопичувати і коригувати знання в певній предметній області, виводити нові знання і вирішувати на основі цих знань практичні завдання і роз'яснювати хід цих рішень» [Тучинська, 2009, с. 101]. А отже, створені І. Пясковським схеми, таблиці, аналітичні дані, внесені в базу даних DIAF I, можуть стати основою експертної системи для подальшого комп'ютерного аналізу музики.

3. *Структурно-математичний тип аналізу групи французьких дослідників — Жиро М. (Giraud M.), Гроуль Р. (Groult R.), Лезі Е. (Leguy E.), Леве Ф. (Levé F.).*

Стаття «Обчислюваний аналіз фуги», що була видана у 2015 році, — одна з серії публікацій, присвячених реалізації проєкта дослідницької групи «*Algomus*». В її основі — опис виявлення повторюваних шаблонів на всіх рівнях музичного цілого, починаючи з інтонаційних елементів теми, завершуючи формотворенням (гармонічні послідовності, каденції, зміна тональностей, проведення і перетворення теми).

Algorithmic Musicology — дослідницька група в галузі пошуку музичної інформатики (MIR), зосереджена на моделюванні, аналізі та спільному створенні музики, яка базується у регіоні Hauts-de-France та належать до відділу інформатики CRISAL Лільського Університету (Université de Lille). Вона має тісні зв'язки з лабораторією інформатики MIS Пікардійського Університету Жюль-Верна в Ам'єні (Université de Picardie Jules-Verne). Дослідницька група представлена науковцями з різних країн та кожен рік бере до розробки по декілька проєктів².

У співпраці програмістів з теоретиками музики вивчаються партитури, табулатури, різні музичні тексти. Дослідження зосереджені на *тональній* музиці різних епох та стилів (бароко, класики, романтики, джазу, естради), серед опрацьованих жанрів та форм — сонати, тріо-сонати, варіації, фуги. Робота зосереджується на пошуку патернів: мелодичних, гармонічних, акордових прогресій, каденційних, ритмічних та фактурних формул. Дослідники комбінують наукові методи музикознавства та інформатики для пошуку текстових алгоритмів, аналізу даних, машинне навчання (machine learning ML) та штучний інтелект (artificial intelligence AI). Основне завдання сформульоване так: створення інструментів для розуміння, виконання та моделювання музики.

Проєкт «*Algomus*» оприлюднює на різних сайтах і платформах (зокрема, платформі Dezzann³) результати своїх досліджень — у вигляді оглядів та статей⁴, ділиться методами та даними, зокрема кодами та їх описами¹, влаштовує навчальні семінари.

¹ Серед його робіт на цю тему відзначимо статтю «Фреймові структури в творах В. Сильвестрова» [Пясковський, 2001]. А у лекційних матеріалах виділимо такі теми: «Фрейм бахівської фуги», «Структурні партитури», «Порівняння структурних типів фуг Й. С. Баха та Г. Генделя (на прикладі порівняння “фреймових структур”»).

² URL: <https://algomus.fr/>

³ URL: www.dezzann.net

⁴ URL: <https://www.cristal.univ-lille.fr/equipes/algomus/publications/>

На відміну від фреймового підходу, що, як згадувалось, в основі своїй спирається на вербальне описання моделей, музикознавці Жиро М, Гроулт Р., Легі Е., Ле-ве Ф. представили іншу систему формалізації — на базі структурно-математичного аналізу. У статті наведений такий опис послідовності аналітичних дій дослідників:

- поділ нотного тексту на голоси;
- створення символічної партитури;
- пошук патернів (закінчених, повторюваних побудов; у фізі патернами вважають тему S (subject), протискладення CSI та CS2 (contrsubject I, ontrsubject II);
- гармонічний аналіз та фразування задля фіксації структури музичного цілого;
- використання різних методів MIR (Music Information Retrieval — отримання музичної інформації);
- використання НММ (hidden Markov model — для поєднання різних елементів аналізу).

Найперша задача аналітиків — пошук патернів. Задля розуміння структурування музичного тексту дослідники вивчили всю доступну аналітичну літературу та склали своєрідну хрестоматію формалізованого аналізу фуг (виписали всі можливі варіанти кожної теми та кожного протискладення) (приклад 5).

Приклад 5.

Хрестоматія формалізованого аналізу фуг
(за М. Жиро, Р. Гроултом, Е. Легі, Ф. Ле-ве)²

The image displays seven lines of musical notation, each representing a different fugue pattern. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. Below each line, the names of the composers associated with that pattern are listed: Charlier, All, Prout, Bruhn, Keller, Prout Bruhn, Charlier All, Prout Bruhn Tovey Keller, and Prout Bruhn Keller Bruhn.

¹ Мається на увазі створена бібліотека кодів (будь-який набір інструкцій, написаних комп'ютерною мовою програмування у формі, що її може прочитати і модифікувати людина, у цьому випадку за допомогою мови програмування C#), що зберігається на сайті <http://gitlab.com/algomus.fr/algomus-data>.

² Наведені вісім тем з «Добре темперованого клавіру» (том I) Й. С. Баха, де принаймні два аналітичні джерела розходяться в думках щодо її завершення. Ноти, обведені колом, позначають запропоновані варіанти завершення тем. Ноти, обведені прямокутником, позначають варіанти завершення тем, знайдені методом французьких дослідників (авторів статті).

Наступне завдання — часова та просторова атрибуція розташування патерна, а також каденцій та педалей з вказанням символічних позиції (голос, номер такту, час вступу). Не аналізуються: фактура, перетворення теми, динаміка розгортання фуґи.

По суті, дослідження акумулює декілька технік роботи з патернами:

- врахування кількості появ елементів;
- врахування мелодичного контуру;
- геометричне кодування нот (довжина, висота), де нота X описується формулою p, o, d , у якій p — висота звуку, o — початок, d — тривалість (приклад 6).

Приклад 6.

Приклад геометричного кодування нот
(за М. Жиро, Р. Гроултом, Е. Легі, Ф. Леве)¹

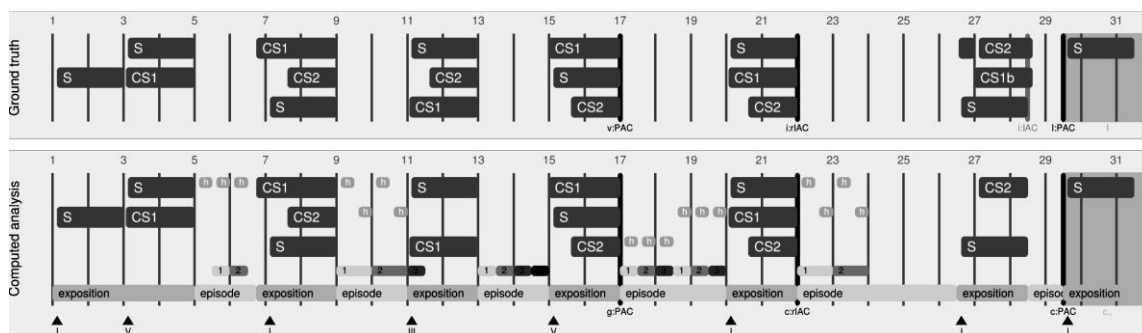


pitch p	72	71	72	67	68	72	71	72	74	67	
interval Δp		2	-1	1	-5	1	4	-1	1	2	-7
onset o	1	3	4	6	8	10	11	12	14	16	
duration d		1	2	2	2	1	1	2	2	2	

Використовуючи адаптований алгоритм Монжо-Санкова (*Mongeau-Sankoff algorithm*) та інші дискретні методи, дослідники обчислюють закінчення патерна. Визначення патернів, в свою чергу, у комплексі з аналізом каденцій та гармонічних послідовностей, дають можливість сформувати структуру фуґи (приклад 7).

Приклад 7.

Приклад формування структури фуґи
(за М. Жиро, Р. Гроултом, Е. Легі, Ф. Леве)²



Щоб оцінити результати досліджень, автори опублікували корпус із 36 анотованих вручну фуґ (24 фуґи з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха та 12 фуґ

¹ pitch p — висота звуку;

interval Δp — інтервальний рух, де знак мінус позначає рух у низхідному напрямку;

onset o — початок (за основу рахунку обрано шістнадцяту тривалість);

duration d — тривалість (за основу рахунку обрано шістнадцяту тривалість, де, відповідно, 1 — шістнадцята, 2 — восьма тривалість).

² S (subject) — тема;

CSI (contrasubject I) — протискладення I;

CS2 (contrasubject II) — протискладення II.

PAC (perfect authentic cadence (P) — досконалий автентичний каданс;

IAC (imperfect authentic cadence (I) — недосконалий автентичний каданс.

Д. Шостаковича), а також веб-сторінку для інтерактивної візуалізації¹. Матеріали дослідження розташовані на платформі Dezzann.

Самі дослідники рекомендують подальші дослідження для покращення аналізу фуг, вдосконалення аналітичного інструментарію, заміну існуючих чи залучення інших моделей аналізу — наприклад, імовірнісних моделей замість бінарного вибору з використанням порогових значень (Temperley 2007). Вони пропонують протестувати алгоритми на інших барокових, класичних або романтичних фугах з урахуванням деяких практичних обмежень. «Якщо фуґи зберігають сувору структуру з чіткою тематичною експозицією, ми впевнені, що наш набір алгоритмів дасть хороші результати» [Giraud M., Groult R., Leguy E., Levé F., 2015, p. 94].

Висновки та перспективи дослідження. Робота, проведена на основі аналізу ряду публікацій зарубіжних та українських музикознавців, підтвердила, що і сьогодні структурний метод — в ряду ефективних шляхів оволодіння фуґою, яка залишається однією з найдосконаліших і логічних форм музичного вираження. Він не тільки пройшов перевірку у дослідницькій та педагогічній практиці (свідченням чому є характер та призначення розглянутих джерел), а й отримав різні варіанти методик, серед яких були виділені «авторизовані» представниками різних наукових шкіл типи аналізу: шенкерівський, формалізований (у тому числі з використанням фреймових структур), структурно-математичний аналіз. Як загальну тенденцію відзначимо перехід від традиційного описового способу аналізу до комп'ютеризації процесу. Це обумовлено прагненням дослідників досягти максимальної точності у проведенні аналітичних операцій та формалізувати їх висновки.

Констатуємо, що у теперішньому вигляді всі названі методики загалом орієнтовані на фуґу «бахівського» типу, яка продовжила своє існування в музиці і наступних історичних епох. Навіть обґрунтований групою «*Algomus*» новітній структурно-математичний аналіз фуг, що є результатом спільної роботи теоретиків музики та програмістів, має певні обмеження, бо він апробований на матеріалі тональної музики. Його перспективність вбачається насамперед у можливості візуалізації процесу створення фуґи, що є важливим фактором структуризації набутого знання про предмет вивчення та активізації творчих можливостей музиканта. Крім того, цей метод дозволяє продовжити подальший рух у бік генерування музики.

Проте, як і всі інші методи, його проблематично застосовувати до аналізу фуг, що спираються на принципи звуковисотної організації, оновлені художньою практикою ХХ — початку ХХІ століття. Перенесення досвіду французьких дослідників на сучасний музичний матеріал потребуватиме ще більших зусиль музикознавців і програмістів і створення нових, складніших програм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Коханик І., Сумарокова В. Світло особистості Ігоря Болеславовича Пясковського — ученого, музиканта, педагога. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. Вип. 38 : *Пам'яті І. Б. Пясковського*. С. 7–18.
2. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 266 с.

¹ <https://www.youtube.com/c/AlgomusTeam>

3. Приходько І. Нові методи дослідження фуги в англomовному музикознавстві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 64–72.
4. Пясковський І. Б. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 20 : *Музичний твір: проблеми розуміння*. Київ, 2002. С. 33–44.
5. Пясковський І. Комп'ютерні методи аналізу музичних текстів. *Українське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 33. С. 131–143.
6. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 1 (2). С. 21–25.
7. Пясковський І. Б. Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 3 (4). С. 90–103.
8. Пясковський І. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
9. Пясковський І. Фреймові моделі поліфонічних стилів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 38 : *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ, 2004. С. 9–15.
10. Пясковський І. Фреймові структури у творах В. Сильвестрова. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Мистецтвознавство. Вип. 1 (6). Тернопіль, 2001. С. 9–15.
11. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 247 с.
12. Фадєєва К. В. Музичні комп'ютерні технології ХХ століття. Київ, 2006. 397 с.
13. Шип С. В. Методологія музикознавства. Постановка проблеми та основні поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 129 : *Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія*. Київ, 2020. С. 9–25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219655>
14. Albrechtsberger J. G. Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig : J. G. I. Breitkopf, 1790, 2[nach 1796]. [2] B1.440 S.
15. Bussler L. Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben. Berlin SW : 1877. 224 S.
16. Dehn S. W. Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge / bearb. и. beendet von B. Scholz. Berlin : Ferd. Schneider, 1859. 78 S.
17. Fux J. J. Gradus ad Parnassum: Sive Manuductio Ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna : J. P. van Ghelen, 1725. [8]. 280 p.
18. Gauldin R. Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach by. William Renwick. *Harmonologia*. New York : Pendragon Press, 1995. No. 8. P. 99–115.
19. Giraud M., Groult R., Leguy E., Levé F. Computational Fugue Analysis. *Computer Music Journal*. Vol. 39, No. 2. The MIT Press, 2015. P. 77–96. URL: <https://www.jstor.org/stable/43829264>. (дата звернення: 10.02.2024).
20. Mann A. The Study of Fugue. New York. Dover Publications, 1987. 339 p.
21. Marlowe S. Fugue in Context: A Schenkerian Approach to select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich. Ph. D. diss., Eastman School of Music, University of Rochester. New York, 2013. 213 p.
22. Marpurg F. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin : Haude & Spener MDZ München, 1753. 364 p. URL: <https://archive.org/details/abhandlungvonder00marp/page/n5/mode/2up> (дата звернення : 10.02.2024).

23. Prout E. *Fugal Analysis: a Companion to «Fugue»: Being a Collection of Fugues of Various Styles, Put into Score and Analyzed*. Tried Edition. London: Augener & Co, 1892. 248 p.
24. Renwick W. *Analyzing Fugue: A Schemkerian Approach (Harmonologia)*. New York : Pendragon Press, 1995. 229 p.
25. Renwick W. Structural Patterns in Fugue Subjects and Fugal Expositions. *Music Theory Spectrum*. Vol. 13, No. 2 Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory. 1991. P. 197–218. URL: <https://www.jstor.org/stable/745898>. (дата звернення : 10.02.2024).
26. Renwick W. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass (Early Music Series)*. Oxford University, 2001. 208 p.
27. Richter E. F. *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1859, 190 S.
28. Walker P. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the age of Bach*. BOYER, 2004. 504 p.

REFERENCES

1. Kokhanyk, I., Sumarokova, V. (2012). Svitlo osobystosti Ihoria Boleslavovycha Piaskovskoho — uchenoho, muzykanta, pedahoha [The light of the personality of Igor Boleslavovich Pyaskovsky, a scientist, musician and teacher]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. No. 38: *Pamiaty Ihoria Piaskovskoho [In Memory of Igor Pyaskovsky]*. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, pp. 7–18 [in Ukrainian].
2. Postovoitova, S. O. (2024). *Velykyi polifonichniy tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilnist (na materialy fortepiannykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv XX — pochatku XXI stolittia)*. [The great polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th and early 21 centuries)] : diss. ... Doctor of Philosophy (PhD) : 025 Musical art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 266 p. [in Ukrainian].
3. Prykhodko, I. (2010). Novi metody doslidzhennia fuchy v anhlomovnomu muzykoznavstvi [New methods of studying the fugue in English-language musicology]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, No. 3 (8), pp. 64–72 [in Ukrainian].
4. Piaskovskyi, I. B. (2002). Do problemy kompiuternoho modeliuвання protsesu kompozytorskoj tvorchosti. [On the problem of computer modeling of the process of composing]. In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chaikovsk`koho [Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, 20: *Музичний твір: проблеми розуміння [A piece of music: problems of understanding]*. pp. 33–44. [in Ukrainian].
5. Piaskovskyi, I. (2004). Kompjuterni metody analizu muzychnykh tekstiv [Computer methods of analyzing musical texts]. In: *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology]*. No. 33, pp. 131–143 [in Ukrainian].
6. Piaskovskyi, I. B. (2009). Lohichne i khudozhnie v muzychnomu myslenni [Logical and artistic in musical thinking]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, No. 1 (2), pp. 21–25 [in Ukrainian].
7. Piaskovskyi, I. B. (2009). Muzyka i kibernetyka: vse shche aktualne zistavlennia poniat [Music and cybernetics: a still relevant juxtaposition of concepts]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, No. 3 (4), pp. 90–103 [in Ukrainian].

8. Piaskovskyi, I. B. (2003). *Polifoniia : navch. posib. [Polyphony: a study guide]*. Kyiv : DMTsNZiKMU, 2003. 242 p. [in Ukrainian].
9. Piaskovskyi, I. (2004). Freimovi modeli polifonichnykh styliv [Frame models of polyphonic styles]. In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, Issue 38 : *Muzychnyj styl: teorija, istotija, suchasnist [Musical style: theory, history and modernity]*. pp. 9–15. [in Ukrainian].
10. Pyaskovskyi, I. (2001). Freimovi struktury u tvorakh V. Sylvestrova [Frame structures in the works of V. Silvestrov]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universitetu imeni V. Hnatiuka. Mystetsvoznavstvo. [Scientific Notes of Ternopil State Pedagogical University named after V. Hnatiuk. Art History]*. Ternopil, Issue 1 (6), pp. 9–15. [in Ukrainian].
11. Tuchynska, T. I. (2009). *Rozuminnia muzychnoho tekstu: teoretyko-informatsiinyi aspekt [Understanding musical text: theoretical and informational aspect]* : Manuscript of diss. ... Candidate of Art Criticism : 17.00.03 Musical art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 247 p. [in Ukrainian].
12. Fadeeva, K. V. (2006). *Muzychni kompiuterni tekhnolohii XX stolittia [Music computer technologies of the twentieth century]* : Kyiv, 397 p. [in Ukrainian]
13. Shyp, S. V. (2020). Metodolohiia muzykoznavstva. Postanovka problemy ta osnovni poniattia [Methodology of musicology. Problem statement and basic concepts]. In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Вип. 129 : *Contemporary musicology: methodology, theory, history*, Kyiv, pp. 9–25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219655> [in Ukrainian].
14. Albrechtsberger, J. G. (1790). *Griindliche Anweisung zur Composition*. Leipzig : J. G. I. Breitkopf, 1790, 2[nach 1796]. [2] B1.440 S. [in German].
15. Bussler, L. (1877). *Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in zweiundfünfzig Aufgaben*. Berlin SW. 224 S
16. Dehn, S. W. (1859). *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* / bearb., beendet von B. Scholz. Berlin : Ferd. Schneider. 78 S.
17. Fux, J. J. (1795). *Gradus ad Parnassum: Sive Manuductio Ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova*. Vienna : J. P. van Ghelen, 1725. [8]. 280 p. [in Latin].
18. Gauldin, R. (1995). *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach* by. William Renwick. *Harmonologia*. New York : Pendragon Press, 1995. No. 8. pp. 99–115 [in English].
19. Giraud M., Groult R., Leguy E., Levé F. (2015). Computational Fugue Analysis. *Computer Music Journal*. Vol. 39, No. 2. The MIT Press, pp. 77–96. Available at: <https://www.jstor.org/stable/43829264> (accessed: 10.02.2024) [in English].
20. Mann, A. (1987). *The Study of Fugue*. New York : Dover Publications, 339 p. [in English].
21. Marlowe, S. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich* : Ph. D. diss., Eastman School of Music, University of Rochester. New York, 213 p. [in English].
22. Marpurg, F. (1753). *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin : Haude & Spener MDZ München, 364 p. Available at: <https://archive.org/details/abhandlungvonder00marp/page/n5/mode/2up> (accessed: 10.02.2024) [in German].
23. Prout, E. (1892). *Fugal Analysis: a Companion to «Fugue»: Being a Collection of Fugues of Various Styles, Put into Score and Analyzed*. Tried Edition. London: Augener & Co, 248 p. [in English].
24. Renwick, W. (1995). *Analyzing Fugue: A Schemkerian Approach (Harmonologia)*. New York : Pendragon Press, 229 p. [in English].

25. Renwick, W. (1991). Structural Patterns in Fugue Subjects and Fugal Expositions. In: *Music Theory Spectrum*. Vol. 13, No. 2 Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory. 1991. pp. 197–218. Available at: <https://www.jstor.org/stable/745898> (accessed: 10.02.2024) [in English].

26. Renwick, W. (2001). *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass (Early Music Series)*. Oxford University, 208 p. [in English].

27. Richter, E. F. (1859). *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 190 S.

28. Walker, P. (2004). *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the age of Bach*. BOYE6, 504 p. [in English].

SVITLANA POSTOVOITOVA

Postovoitova, Svitlana — Doctor of Philosophy (PhD), postgraduate student of the Theory of Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

IRYNA KOKHANYK

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

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

kin957@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318657

STRUCTURAL METHOD OF FUGUE ANALYSIS: NEWEST APPROACHES AND POSSIBILITIES

Relevance of the study. The relevance of the work is determined by the need to develop and improve the methodology of musicology in accordance with the needs of the time and the state of artistic practice, to search for the latest effective methods of analysis and their application in the modern musicological, performing and pedagogical spheres. Particular attention is paid to the study of the fugue as one of the most intellectualized and structurally organized musical forms. **The main objective(s)** of the study is to summarize the experience of foreign and Ukrainian musicology in using the structural method of fugue analysis, to clarify its advantages and disadvantages, and to identify new promising areas of research. **The methodology** is based on the interaction of various scientific approaches: *analytical* (realized through the study of individual theoretical concepts); *structural and functional* (in the study of the constituent elements of these concepts, tracking the internal relationships between the elements); *comparative* (to establish similarities and peculiarities in the study of related subjects and phenomena); *systemic* (provides an opportunity to generalize analytical observations).

Results / findings and conclusions. The features and forms of application of the structural method of fugue analysis in modern musicological studies by foreign and Ukrainian authors are considered. Three analytical directions, formed by representatives of different scientific schools, are distinguished: the Schenkerian method of analysis in the interpretation of the Canadian musicologist

W. Renwick; formalized analysis; and fractal analysis (Renwick); formalized analysis and frame structures of the Ukrainian scientist and teacher I. Pyaskovsky; structural and mathematical analysis of a group of French researchers consisting of M. Giraud, R. Groult, E. Leguy and F. Levé. The specifics of each of these approaches, their differences are demonstrated and the field of possibilities in the analysis of fugues of different stylistic epochs is outlined. It is proved that the common features of the methods are the identification of certain models, paradigms, patterns — repeating elements at different structural levels of the musical whole, which should ensure and facilitate the understanding, performance and modeling of the fugue. As a general trend in the development of the structural method, the transition from traditional descriptive analysis to data formalization and computerization of the analytical process was noted. Formalization on the basis of structural and mathematical analysis has expanded the list of participants in this process, which actively involves computer specialists and programmers. Their developments make it possible to organize, structure, generalize, and visualize the information received and open the way to generating fugues with the help of a computer. A common drawback of all the considered types of analysis is noted, namely, their focus on the fugue of the “Bach” type, limited by the conditions of the tonal and harmonic system. **The prospects** of the structural method are seen in the expansion of its stylistic range by covering fugues written by composers of the twentieth and twenty-first centuries in the latest systems of pitch organization, which will probably require the creation of more complex computer programs.

Keywords: fugue, analysis methodology, structural method, Schenkerian approach to polyphony, formalized analysis and frame structures, structural and mathematical analysis, musical creativity of the twentieth and early twenty-first centuries.

БОГАТИРЬОВ В. О.

Богатирьов Володимир Олександрович — аспірант кафедри теорії музики, викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6946-0636>

izzbva@gmail.com

© Богатирьов В. О., 2024

ПОНЯТТЄВА СИСТЕМА ОРКЕСТРУВАННЯ В ПРАЦЯХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ АВТОРІВ XIX–XXI СТОЛІТЬ

Досліджено трактування понять оркестрування, інструментування, тон, тембр, барва (колорит), фактура, ясність, щільність, звучність, з яких складається сучасна поняттєва система теорії оркестрування. Проаналізовано праці композиторів та педагогів різних національних шкіл: англійської — К. Гамільтон, С. Форсайт, американської — Г. Рід, Дж. Вагнер, Дж. Ф. МакКей, В. Пістон, С. Адлер, французької — Г. Берліоз, Ш. Відор і Ш. Кьохлін, німецької — Л. Бусслер, Г. Ріман, К. Ройтер, польської — Ф. Вробель, Й. Павловський, М. Рибницький, української — Д. Клебанов. З'ясовано, що певні поняття (звук, регістр, діапазон) мають однакове значення в цих музичних традиціях. Розуміння решти отримує різні смислові відтінки. Так, тон охоплює спільний набір характеристик (висота, тривалість, гучність, тембр), але німецька традиція відокремлює *ton* і *klang*, де *ton* використовується як узагальнене поняття, а *klang* акцентує темброві якості звуку; у французькій традиції *son* передає загальну якість звуку, тоді як *ton* зосереджений на висотних і ладових характеристиках. Тембр і барва також трактуються по-різному. У німецькомовних джерелах темброві якості аналізуються з огляду на виконавські техніки, які впливають на перетворення звуку. У польських, французьких та українських — з позиції індивідуальних рис звуку інструмента, що в результаті використання сприймається як барва. В теорії фактури англомовні автори звертають увагу на розподіл музичних ліній, наголошуючи на гармонійному співвідношенні між ними; німецькомовні акцентують на регістрових і тембрових параметрах, які впливають на щільність та ясність звучання оркестрової фактури; франкомовні визначають фактуру через поєднання партій інструментів, динамічні й темброві переходи, що формують взаємодію звукових пластів; українські визначають як зміст, вкладений у структуру. Порівняння підходів до оркестрування в різних музичних традиціях виявляє єдність основних принципів і водночас багатогранність інтерпретацій.

Ключові слова: оркестрування, інструментування, музичний тон, тембр, оркестровий колорит, барва звуку, фактура.

Вступ. Мистецтво оркестрування має дві взаємопов'язані складові — практичну і теоретичну. Композиторська практика так чи інакше потребує осмислення в теоретичних працях методологічного характеру, де даються практичні рекомендації щодо оркестрування. Як правило, такі теоретичні роботи створюються самими композиторами, педагогами-практиками, які мають досвід роботи з оркестром. Необхідність у них постала ще у XIX столітті, однак стрімке зростання теоретичного інте-

ресу до сфери оркестрування припало на середину ХХ століття. Відтоді склався корпус літератури з оркестрування (трактати, підручники, посібники), які були написані представниками різних національних композиторських шкіл.

Першість тут мають французькі, німецькі, англійські, американські та російські автори. У ХХ столітті внесок у розробку цього напрямку досліджень був зроблений польськими та українськими композиторами і педагогами. Різні автори визначали відмінні підходи до мистецтва оркестрування, через що у кожній країні формувалися локальні традиції. Підхід відрізнявся залежно від особливостей композиторських шкіл та музичної освіти Європи та США. Зміна музичних стилів і жанрів, поява нових інструментів, експериментальні пошуки нових звучностей й тембрових рішень — усе це стало основою для розвитку багатогранної та складної поняттєвої системи теорії оркестрування.

Сучасні дослідження з інструментування та оркестрування рідко спрямовані на подолання термінологічних розбіжностей й узгодження понять в різних мовах і композиторських школах. Проте сьогодні це є важливим завданням для науковців і композиторів-практиків, які користуються різномовними посібниками. Актуальність цієї теми особливо зростає для країн, які прагнуть інтегруватися у світову систему музичної освіти. Зокрема в Україні питання входження в європейський освітній простір є надзвичайно актуальним, що зумовило принциповий перегляд освітнього контенту з акцентом на збереження власних традицій у синтезі зі світовим досвідом.

З огляду на складність термінологічного апарату оркестрування та інструментування, який розвивався в межах певних музичних традицій, необхідною є систематизація ключових понять та їх адаптація до нашого музикознавчого тезаурусу.

Аналіз публікацій. Джерельною базою стали трактати, підручники та посібники з інструментування та оркестрування ХІХ–ХХ століть. Такі хронологічні межі дозволяють визначити основні поняття оркестрування і прослідкувати їх еволюцію. Також для фіксації відмінностей у поняттєвій системі застосовано мовну класифікацію. Серед країн Заходу значний внесок у розвиток мистецтва оркестрування внесли композитори англійських, франкомовних, німецькомовних регіонів Європи та США. До групи англійських робіт увійшли англійські автори К. Гамільтон [Hamilton, 1891], С. Форсайт [Forsyth, 1914] та американські Г. Рід [Read, 1953], Дж. Вагнер [Wagner, 1959], Дж. Ф. МакКей [McKay, 1963], В. Пістон [Piston, 1969] та С. Адлер [Adler, 1982]. До переліку увійшли праці французьких музичних діячів і композиторів Г. Берліоза [Berlioz, 1844], Ш. Відора [Widor, 1904] і Ш. Кьохліна [Koechlin, 1955], які створили трактати і посібники на основі власного досвіду в оркеструванні. З подібних міркувань виділено дослідження німецьких педагогів Л. Бусслера [Bussler, 1879] та Г. Рімана [Riemann, 1918], які залишили значну кількість робіт з теорії інструментування. До них доєднано працю К. Ройтера [Reuter, 2002], що присвячена питаннями барви звуку в системі інструментування, та є підсумовуванням напрацювань його попередників.

Великий внесок у теорію оркестрування зробили польські автори — праці Ф. Вробеля [Wrobel, 1954], Й. Павловського [Pawlowski, 1965], М. Рибницького [Rybnicki, 1987]. Існує багато наукових джерел українських авторів, в яких висвітлено різні аспекти оркестрування. Однак серед підручників та посібників актуальними в композиторській і викладацькій практиці є лише праці харківського композитора та педагога Д. Клебанова [Клебанов, 1972; Клебанов, 2019].

Останню групу джерел складають енциклопедії та словники, які дають конкретні визначення понять і обґрунтовують їхню специфіку — Кембриджський словник [Instrumentation. Cambridge dictionary; Orchestration. Cambridge dictionary],

Енциклопедія «Britannica» [Instrumentation. Britannica dictionary; Orchestration. Britannica dictionary], «Музичний словник Грова» [Kreitner, 2001].

Мета статті — аналіз та систематизація основних понять оркестрування та інструментування, що склалися в трактатах, підручниках та посібниках, написаних композиторами і педагогами, які представляють різні музичні традиції.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: джерелознавчий (для дослідження різних джерел з оркестрування та інструментування), історичний (для визначення еволюції понять всередині системи оркестрування у різних музикознавчих студіях), компаративний (для зіставлення подібних понять у англомовній, німецькомовній, франкомовній, польськомовній та україномовній традиціях).

Результати дослідження. Можна скласти такий перелік понять, які часто зустрічаються у різноманітних джерелах з інструментування/оркестрування: звук, тон, барва, колорит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, фактура. Ці поняття наділяються власними словесними тонкощами в різних мовах, що можна пояснити з точки зору «проблеми неперекладності» [Кассен, 2011, с. 13–16]. У різних джерелах обґрунтування залежить від індивідуального досвіду оркеструвальника, художніх традицій певної епохи або культурного регіону.

Поняття, на кшталт звук, тембр, діапазон та регістр, є усталеними та загальнозрозумілими. Решта понять спочатку мали ширше визначення, а згодом ставали вузькими, конкретизувалися. Насамперед це стосується самої пари «оркестрування — інструментування».

Інструментування, згідно з Кембриджським словником, «... це особлива комбінація музичних інструментів, які використовуються для виконання музичного твору»¹ [Instrumentation. Cambridge dictionary]. Схоже визначення зустрічається у енциклопедії «Britannica» [Instrumentation. Britannica dictionary] і «Музичному словникові Грова» [Kreitner, 2001]. Проте зі словом «оркестрування» виникають колізії, адже в тих самих словниках воно трактується як похідне від інструментування [Orchestration. Cambridge dictionary; Orchestration. Britannica dictionary; Kreitner, 2001].

З іншого боку, такі англомовні автори, як К. Гамільтон [Hamilton, 1891], С. Форсайт [Forsyth, 1914], Г. Рід [Read, 1953], С. Адлер [Adler, 1982], у своїх посібниках виводять оркестрування як більш самостійну категорію. Її сутність описана як «...мистецтво написання музики для оркестру» [Hamilton, 1891, р. 2], або взагалі «...створення музики для інструментів» [Read, 1952, р. 4]. Це обґрунтовується тим, що комбінації інструментів у великих (оркестрових) складах мають іншу якість порівняно з меншими інструментальними складами. Тому фактичний результат впливає на звучання і подальше сприйняття твору (на що у своїх працях звертають увагу С. Форсайт [Forsyth, 1914] та С. Адлер [Adler, 1982]).

Аналогічно розмежовують ці два поняття і німецькомовні автори. Так, інструментуванням (нім. *instrumentation* або *instrumentierung*) позначається робота з будь-якими інструментальними складами, у той час, як оркестрування (нім. *orchestration* або *orchestrierung*) визначає роботу саме з оркестром. Л. Бусслер дає розширення трактування поняття «оркестрування»: процес творення оркестрової музики — *orchestercomposition* — є спорідненим з композицією як такою [Bussler, 1879, р. 14]. Г. Ріман виносить ці поняття у заголовок свого «Посібника з оркестрування: інструкції до інструментування» (нім. «Handbuch der Orchestrierung: Anleitung zum

¹ Усі переклади іншомовних джерел в статті зроблено автором.

Instrumentieren») [Riemann, 1919], очевидно мислячи їх як ключові, однак дефініцій їм не надає. З контексту викладу стає зрозумілим, що два поняття хоча і є взаємозалежними, проте мають певні відмінності: якщо інструментуванням можна окреслити всю роботу з тембро-фактурним комплексом твору [Riemann, 1919, s. 2], то оркестрування, навпаки, зосереджено на створенні психологічного ефекту і досягненні естетичної цілі за рахунок певного набору прийомів і поєднань інструментів [Riemann, 1919, s. 85–87].

Позиція франкомовних авторів у цьому питанні є незмінною протягом тривалого часу: ще Г. Берліоз у заголовку свого «Великого трактату з сучасного інструментування та оркестрування» (фр. «Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes») [Berlioz, 1855] виводить дві категорії цієї сфери композиторської діяльності. Посібник Ш. Відора «Техніка сучасного оркестру» (фр. «Technique de l'orchestre moderne»), у підзаголовку містить уточнення: «Згідно з Трактатом про інструментування та оркестрування Г. Берліоза» [Widor, 1904]. Тому його думка стосовно розподілення інструментування та оркестрування на окремі категорії є схожою із знаним попередником.

У пізніших роботах Ш. Кьохліна оркестрування визначається як «...мистецтво розподілу інструментів, які виконують оркестрування музичного твору» [Koechlin, 1954, p. 1]. Це включає в себе різні способи написання оркестрового твору та вибір інструментів для виконання. Автор пояснює, що оркестрування полягає не лише у поєднанні інструментів, а в тому числі у міркуваннях, які «барви» кожен інструмент чи група привносить у композицію [Koechlin, 1955, p. 2]. Така теза тільки підкреслює важливість у розмежуванні поняттєвої пари «інструментування — оркестрування».

Ситуація з подібним розмежуванням у польських авторів є дещо інакшою. Поява польськомовної літератури, присвяченої теорії і практиці оркестрування, припадає на середину ХХ століття. На той час у поствоєнній Польщі відбувається бурхливий розвиток музичної культури: на противагу нав'язаній СРСР естетиці соцреалізму виступає генерація композиторів (В. Лютославський, Г. Гурецькі, К. Пендерецький), творчість яких перебувала у векторі загальноєвропейських авангардних пошуків. 1956 року засновується фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», головна ідея якого, на думку Т. Вилецького (композитора, артистичного директора фестивалю протягом 1999–2016 років), «...представити безліч явищ і тенденцій, характерних для музики нашого часу: від звукового радикалізму ... через тенденції, що відсилають до музики минулого або традиційних культур» [Wielieczki, 2001]. Також у Польщі відбувається розширення існуючих й заснування вищих і передвищих закладів мистецької освіти.

З названих причин було актуальним створення літератури з музично-теоретичних дисциплін, зокрема оркестрування та інструментування, яка з'являється і активно видається у проміжок з 1954 по 1987 роки. У авторів, що працювали в цей період, як-то: Ф. Вробель [Wrobel, 1954], Й. Павловський [Pawlowski, 1965], М. Рибницький [Rybnicki, 1987], розмежування поняттєвої пари «інструментування — оркестрування» не відбувається, що призводить до їх синонімічного трактування.

Зовсім складне становище з працями, присвяченими оркеструванню та інструментуванню, у нашій країні. Вища музична освіта України розвивалася в рідній радянській традиції і використовувала корпус літератури, який був складений в СРСР. Панування радянського освітнього дискурсу в роки Незалежності України зумовило збереження фахових підручників та посібників з оркестрування та інструментування в активі педагогічної практики, що гальмувало можливість українській

музичній науці самостійно інтенсивно розвиватися та інтегруватися в європейський і світовий простір.

Серед вітчизняних робіт, де висвітлено питання інструментування та оркестрування, є роботи харківського композитора і педагога Д. Клебанова [Клебанов, 1972; Клебанов, 2019]. У більш ранній праці «Мистецтво інструментування» [Клебанов, 1972], він, як і польськомовні автори, не розділяє поняттєву пару «інструментування — оркестрування», трактуючи їх як взаємозамінні. Це може бути зумовлено сталою традицією, що склалася в радянському інструментознавстві та теорії інструментування.

У більшості трактатів, підручників та посібників визначення понять не надається авторами, а їхнє трактування стає зрозумілим з контексту. Так можна простежити відмінності, що відбуваються зі словом «тон». У ранній роботі англійського композитора К. Гамільтона «Посібник з оркестрування» (англ. «Manual of orchestration») [Hamilton, 1891] тоном (англ. *tone*) позначається як сам музичний звук (англ. *sound*), так і його сукупні характеристики — висотність, тембр, гучність. Пізніше С. Форсайт у роботі «Оркестрування» [Forsyth, 1914], наділяє тоном не стільки висотність звуку, скільки його унікальні характеристики, що є синонімічним поняттям тембр.

Трактування тону в праці «Оркестрування: практичний посібник» (англ. «Orchestration: a practical handbook») американського композитора Дж. Вагнера [Wagner, 1959] схоже з таким у К. Гамільтона, але наділяється глибшим сенсом, адже тон — не просто звук, а певним чином артикульований звук. Найбільш різноманітними значеннями наповнена робота Г. Ріда [Read, 1952]. У ній «тон» є синонімом поняття «звук», водночас це і артикульований звук (як у Дж. Вагнера), і у певних випадках зближується за значенням з поняттям тембр.

Німецькомовна література має більше варіантів зі словом *ton*. Крім нього для позначення звуку застосовано поняття *klang*. Розуміння цієї пари (*ton* — *klang*) в контексті оркестрування є доволі широким. Л. Бусслер словом *ton* позначає звук як фізичне явище (з характеристиками висотності, гучності тощо) [Bussler, 1879, p. 8], а *klang* — як тембр інструмента або темброве забарвлення [Bussler, 1879, p. 26], хоча у деяких випадках обидва терміни є спорідненими [Bussler, 1879, p. 41]. Схожим є трактуванням цієї пари у праці Г. Рімана, хоча у більшій співзалежності її складових (іноді вони стають взаємозамінними) [Riemann, 1919, s. 1–2].

У праці К. Ройтера ці поняття мають ширші значення: *ton* є звуком з конкретною висотністю (*tonhöhe*) [Reuter, 2002, s. 18], основою звукоряду (*grundton*) [Reuter, 2002, s. 21] і барвою звуку (у зв'язці зі словом *farbe* — *tonfarbe*) [Reuter, 2002, s. 16]; *klang* виходить за рамки суто звуку і в поєднанні з іншими словами вживається як тембр, барва звуку (в обох випадках *klangfarbe*) [Reuter, 2002, s. 15], тембро-характерність (*klangcharakter*) [Reuter, 2002, s. 47], тембровий спектр (*klangspektrums*) [Reuter, 2002, s. 15]. Така відмінність пояснюється більш пізнім часом створення праці К. Ройтера і еволюцією поняттєвої системи.

Хочеться зауважити, що поняття *klangcharakter* зустрічається також у Л. Бусслера та Г. Рімана. Під ним розуміється забарвлення тембру інструмента, яке може викликати певний образ [Bussler, 1879, p. 313; Riemann, 1919, s. 35]. Подібна назва «характеристика тембру» зустрічається в роботі українського композитора Д. Клебанова [Клебанов, 1972, с. 11].

Поняття *son* (укр. «звук») і *ton* (укр. «тон») у франкомовній роботі Ш. Відора є близькими, але не тотожними. Так, у контексті першого розділу, котрий присвячений питанням інструментознавства, перше поняття може вказувати як на якість тембру інструмента, так і на різні ефекти, пов'язані з особливостями виконавських

технік (наприклад, характерне звучання флажолетів у струнних інструментів) [Widor, 1904, p. 203]. У свою чергу, «тон» означає звуковисотність і стрій певного інструмента (духового чи ударного) [Widor, 1904, p. 81]. За схожим принципом ці поняття вживаються у пізніших працях Ш. Кьохліна [Koeschlin, 1954, pp. 9; 62].

У польськомовних роботах трактування понять «звук» (польск. *dźwięk*) і «тон» (*ton*) є подібними до англомовних джерел, якими позначено фізичне явище звуку з усіма його сукупними характеристиками (гучність, тембр, висотність тощо), що може змінюватись в результаті певної артикуляції [Wrobel, 1954, s. 10; Pawlowski, 1965, s. 9–10]. Оскільки музичний звук часто ототожнюється з тембром, Й. Павловський пропонує таку його концепцію: тембр має дві характеристики — форму і внутрішню структуру. Форма тембру є суб'єктивним сприйняттям звуку інструмента, що залежить від його будови і законів акустики (автор наводить приклади м'якого тембру округлої валторни у порівнянні з гострим тембром флейти пікколо) [Pawlowski, 1965, s. 10]. Внутрішня структура включає насиченість, щільність, напруженість тембру. Насиченість залежить від акустики інструмента (довжини, ширини, глибини), щільність — від кількості обертонів, напруженість — від реєстрового положення і гучності [Pawlowski, 1965, s. 10]. Додатковим параметром тембру є його «атмосфера», яку можна описати метафорами: «...теплий, холодний, ніжний, терпкий, героїчний тощо» [Pawlowski, 1965, s. 10].

Ф. Вробель не дає визначення поняття тембр, але наголошує на якостях тембрів інструментів (польськ. *jakość dźwięku*), які можна описати метафорично за настроєм, експресією, температурою і забарвленням [Wrobel, 1954, s. 10].

Цікавим є обґрунтування звуку в пізнішій праці Д. Клебанова «Лекції з інструментування» [Клебанов, 2019]. Звук визначається як «універсальний елемент музики», який містить в собі решту параметрів (висотність, силу /гучність/, насиченість і тембр) [Клебанов, 2019, с. 10]. Висотність, на думку Д. Клебанова, є важливим ідентифікуючим чинником, без якого неможливо уявити мелодичний рельєф або інтервальний склад музики. Вона є більш сталою щодо інших параметрів. «Наскільки б не змінювалися тембр, сила і насиченість, вони не здатні перетворити один звук на інший», — зауважує автор [Клебанов, 2019, там само]. Тон Д. Клебанов співвідносить із висотним компонентом звуку. Висотність, гучність і насиченість мають свою градацію, яку Д. Клебанов викладає так: «Висота — від найнижчої до найвищої, сила — від *pianissimo* до *fortissimo*, насиченість — від гранично слабкої до гранично сильної» [Клебанов, 2019, там само]. Тембр, своєю чергою, узагальнює конкретні ознаки звуку, які метафорично можна описати словами, на кшталт «дзвінкість, глухість, різкість, м'якість, яскравість, темність» тощо.

Подібна еволюція — від більш широкого до конкретного — відбувається і з поняттям «барва». У ранніх англомовних роботах К. Гамільтона [Hamilton, 1894] і С. Форсайта [Forsyth, 1914] термін *color*¹ не є до кінця визначеним і найчастіше стосується або тембру як такого, або характерного результату комбінацій різних інструментів. У такому випадку авторами надаються готові темброві рішення (шаблони оркестрування) без пояснень тембрових тонкощів цього результату, оскільки, як я вважаю, вони не мали такої визначальної ролі в оркестровій фактурі того періоду. У більш пізніх роботах середини ХХ ст. (Г. Рід [Read, 1952], Дж. Вагнер [Wagner, 1959], Дж. Ф. МакКей [McKay, 1963]) «барва» є розробленим поняттям, під яким розуміється тембр інструмента, зміна характеру звучання у різних реєстрах, надання нових

¹ Калькований переклад слова *color* виводить на поняття «колір». Однак його доцільно співвіднести із «барвою», що є більш уживаним у вітчизняному музикознавстві.

характеристик звуку внаслідок інших способів артикуляції або динамічних відтінків, результат комбінації різних тембрів, нашарування і зіставлення тембрових шарів.

Французьке поняття *couleur*, яке буквально перекладається як «барва» або «колорит», використовується Ш. Відором у контексті розповіді про техніку оркестрування та певні звукові ефекти, що утворюються внаслідок реєстрового положенням інструментів або їх поєднання. Ш. Відор наводить приклад «нейтральності барв» у середньому реєстрі кларнета, що дозволяє йому легко поєднуватися з іншими інструментами в оркестрі [Widor, 1904, s. 27], або розміщення кларнетів у низькому реєстрі, що створює «похмурий колорит» [Widor, 1904, s. 39]. Автор підкреслює зв'язок між змінами тональностей та тембрів, які й утворюють оркестровий колорит [Widor, 1904, s. 259].

Подібне трактування зустрічається у Ш. Кьохліна. Однак він зважає також на домінування техніки оркеструвальника при створенні колориту. Вводячи це поняття, автор пояснює його залежність не лише від вибору інструментів, але й від того, як вони поєднані. Він говорить про важливість «забарвлення» як ключового елемента, що впливає на загальний настрій і відчуття від оркестрової роботи [Koechlin, 1959, p. 299]. Крім того, на барву впливають виразні можливості кожного з інструментів, як-то реєстр і різноманітні виконавські техніки [Koechlin, 1959, p. 338].

У німецькомовних працях Л. Бусслера, Г. Рімана та К. Райторе присутня поняттєва пара *colorit (kolorit) – farbe(n)*. Названі автори трактують їх однаково, не даючи чіткого визначення. Тому їх зміст формується з контексту: 1) як поєднання кількох тембрів у єдине звучання [Bussler, 1879, p. 153; 190; Riemann, 1919, s. 81; Reuter, 2002, s. 53]; 2) як характерні особливості тембрів інструментів [Bussler, 1879, p. 10; Riemann, 1919, s. 29; Reuter, 2002, s. 15].

Поняття «барва» у польськомовних працях має дещо розгалужене розуміння, оскільки не всі автори дають його обґрунтування. Наприклад, М. Рибницький обговорює «барву звуку» (польськ. *barwa dźwięku*) в контексті тембрових характеристик інструментів. [Rybnicki, 1987, ss. 9–10; 117–119]. Схоже трактування надає і Ф. Вробель: різні характеристики звучання інструментів у певних реєстрових і акустичних умовах мають своє забарвлення¹, що, в такому разі, утворює колорит (польськ. *koloryt*) [Wrobel, 1954, s. 11].

Й. Павловський, своєю чергою, пропонує конкретне визначення поняття «колорит»: «...палітра різноманітних інструментальних забарвлень, які мають складний характер. Особливістю цієї палітри є певна симетричність у повторенні менших чи більших одиниць з однаковою чи подібною структурою» [Pawlowksi, 1965, s. 145]. Для створення колориту інструментувальникам слід враховувати різницю забарвлення у реєстрах, динаміці і характерних прийомах.

У концепції Д. Клебанова тембр, колорит і фактура є важливими ресурсами, котрими користується інструментувальник для досягнення означеної мети [Клебанов, 1972]. Попри постійне застосування цих понять, їхні дефініції не наводяться, як і в багатьох інших працях. Однак з контексту стає зрозумілим, що автор мислить їх невід'ємно одне від одного: тембр надає тематизму певного образного змісту за рахунок забарвлення; в свою чергу, колорит створює кореляцію головних тематичних елементів з другорядними, що функціонують всередині фактури [Клебанов, 1972, с. 6]. Ця думка є близькою до ідей Г. Ріда [Read, 1952], Дж. Вагнера [Wagner, 1959], Дж. МакКея [McKay, 1963], Г. Рімана [Riemann, 1918], К. Ройтера [Reuter, 2002].

¹ Використовуючи як приклад партію гобоя з партитур Дж. Верді, Р. Штрауса, Г. Малера, І. Стравінського, О. Скрябіна і К. Шимановського, Ф. Вробель звертає увагу на різний контекст його застосування композиторами, що впливає на характеристику звучання.

Подібні термінологічні розбіжності підводять до висновку, що поняття мають схожі визначення у роботах, написаних в один період, а точніше — у середині ХХ ст. Адже на той час уже існували численні твори, в яких відбилися пошукові тенденції в оркеструванні (К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна тощо), але при цьому не втратили актуальності й традиційні оркестрові техніки. Це дало змогу підбити підсумки стосовно методів оркестрування і його поняттєвого тезауруса за першу половину ХХ століття

Слово «комбінація», на відміну від вищевказаних, не змінювало свого значення в роботах ХІХ–ХХ століть. Узагальнюючи розуміння цього поняття в багатьох джерелах можна дійти висновку що: 1) комбінація розуміється як сума поєднань кількох тембрів у єдину систему; 2) комбінація може замінити собою барву, або знаходитись із нею у співзалежності.

Таке ж усталене значення має поняття «лінія», але його зміст змінювався протягом ХХ століття у зв'язку із появою нових композиторських технік. У ранніх роботах Л. Бусслера [Bussler, 1879], К. Гамільтона [Hamilton, 1891], С. Форсайта [Forsyth, 1914] і Ш. Відора [Widor, 1904], лінією визначалася лише одноголосно викладена думка, яка могла дублюватися в унісон/октаву. В більш пізніх роботах Ф. Вробеля [Wrobel, 1954], Ш. Кьохліна [Koechlin, 1955], С. Адлера [Adler, 1982], Й. Павловського [Pawłowski, 1965], Дж. Вагнера (Wagner, 1959), Ф. МакКея [McKay, 1963], В. Пістона [Piston, 1969], Д. Клебанова [Клебанов, 1972], під «лінією» може розумітися у тому числі і багатоголосно викладений мікст тембрів у паралельному русі.

Від другої третини ХХ століття тезаурус оркестрування поповнився новими поняттями, пов'язаними з фактурою. Власне слід почати із самого поняття «оркестрова фактура», яке в різних мовах має схоже написання — англ. *texture*, фр. і нім. *textur*. Його визначення міститься не в усіх аналізованих джерелах, бо не всі вони спрямовані на теоретичне обґрунтування методів оркестрування, про що зазначалося вище. Серед праць слід виокремити роботи Дж. Вагнера, Дж. Ф. МакКея, В. Пістона, С. Адлера, Ш. Кьохліна, Д. Клебанова, оскільки в них надається або визначення поняття «оркестрова фактура», або її типологія. Перший не пропонує дефініцію поняття, хоча виносить назву «фактура» у заголовок підрозділу [Wagner, 1959, p. 8]. Дж. МакКей більш розлого розмірковує щодо особливостей і сутності оркестрової фактури, наводить різні її типи, спираючись на загальну теорію музичної фактури. Як і в багатьох джерелах, ми не знаходимо чіткого визначення цього поняття. Під фактурою розуміються «типи "єдності" в музичному процесі» [McKay, 1963, p. 39]. На думку автора, вони є напрочуд необхідними для оркестрування, оскільки різноманітні варіанти комбінацій звуків, якщо їх залишити неорганізованими, призведуть до плутанини [McKay, 1963, там само].

В. Пістон так само не надає чіткого визначення, але з контексту викладення стає зрозумілим, що автор розуміє фактуру як класифікацію будь-якої музичної структури за діагональним показником (поєднання тематичної лінії і гармонічної вертикалі), яка складається з кількох елементів (мелодія, супровід, контрапункти, акорди тощо) [Piston, 1969, p. 355–356].

Ш. Кьохлін обговорює концепцію фактури (фр. *textur*), пов'язуючи її насамперед із звуковими властивостями оркестру та тим, як тембри інструментів і «простір» між їхніми партіями (регістрове положення) впливають на щільність та ясність оркестрової музики. Він зазначає, що фактура може змінюватися залежно від поєднання тембрів та розташування акордів [Koechlin, 1956, p. 7–9]. На думку Ш. Кьохліна, важливо зберігати регістрове співвідношення: достатня щільність може сприяти більш насиченій і чіткій фактурі, і навпаки — регістрова розгалуженість здатна зро-

бити фактуру нелогічною. Крім цього, автор зазначає, що динаміка так само впливає на баланс між різними інструментальними групами й у підсумку — на фактуру [Koechlin, 1956, p. 13–14].

В контексті власних роздумів Д. Клебанов зіставляє поняттєву пару «музичний склад — музична фактура». Перший може не впливати на сутність музики, лише бути формою її вираження. Для прикладу автор наводить жанр фуги: «... Фуга-скерцо і фуга-роздум. Обидві належать до поліфонічного складу, але їх розрізняє не склад, а жанр; фугу Й. С. Баха від фуги Д. Шостаковича відрізняє стиль, а не склад; фугу від канону відрізняє форма, а не склад» [Клебанов, 2019, с. 11]. В свою чергу, друга є важливим транслятором змісту твору і одним з важливих компонентів його структури.

Фактуру Д. Клебанов визначає так: «... Це морфологічно оформлена фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою» [Клебанов, 2019, с. 13]. За умови, що фактура вже виписана автором, вона не існує поза тембром, оскільки у живому звучанні її звуковисотний параметр неможливий без тембрового втілення. Це формулює сутнісну тезу про положення фактури у просторово-часовому аспекті буття музики і про нерозривний зв'язок фактури і тембру.

Автори можуть надавати певні класифікації фактури попри відсутність чіткої дефініції, позаяк за час існування оркестрової музики унормувалися методи її викладу. Дж. Вагнер на основі короткої характеристики партитур композиторів класичного і романтичного періодів (зокрема В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера) виокремлює гомофонний і поліфонічний тип фактури, розмірковує про особливості темброво-фактурного рішення у зв'язку з художніми ідеями й образами [Wagner, 1959, p. 8–11]. Але окрім названих типів він не пропонує детальної типологізації.

Найбільш розлогою є класифікація В. Пістона, в якій виокремлюються сім типів оркестрової фактури: 1) унісон або тутті (*unison*); 2) мелодія з акомпанементом (*melody with accompaniment*); 3) бі-мелодична фактура з акомпанементом (*secondary melody*); 4) рівнозначні три чи більше партій (*part writing*); 5) контрапунктуюча фактура (імітаційна чи вільний контрапункт), 6) ізольовані акорди; 7) фактурні комплекси [Piston, 1969].

Більшість наведених типів не викликають питань і не потребують пояснень, але третій і четвертий типи слід розглянути детально. За В. Пістоном, у складі бі-мелодичної фактури з акомпанементом присутні три головних елементи: головна мелодія, підпорядкована другорядна мелодія і супровідні голоси. Першість елементу визначається за тематичним рельєфом, теситурою, динамікою, яскравим тембровим забарвленням. Другорядність елементу полягає у відмінному рельєфі та/або іншому тембровому забарвленні, але його положення у фактурі є паритетним із головною мелодією, оскільки він є носієм власного тематизму. Характеристикою супровідних голосів є протилежні до головної і другорядної мелодій властивості, що визначаються іншими прийомами інструментування, а саме протилежні до мелодій темброве вирішення, регістрове положення (зазвичай більш низьке), функція у фактурі, ритмічна складова. Таким чином, бі-мелодичний з акомпанементом тип фактури має спільні риси із контрапунктуючою, але не є з нею тотожним, оскільки її третій елемент знаходиться у повній підпорядкованості двом іншим [Piston, 1969, p. 374].

Що стосується фактури із рівнозначними трьома і більше партіями, то за своєю сутністю це є акордовий виклад. Голоси по вертикалі узгоджені за ритмом і динамікою, між тонами утворюються логічні гармонічні співвідношення. Ритм у верхніх або нижніх голосах може відрізнитися від середніх шляхом дрібнення або подовження в окремих випадках для надання більшої динаміки руху. В українському музикознавстві такий тип фактури прийнято називати «хоральним» [Piston, 1969, p. 382–383].

Схожий підхід до класифікації зустрічаємо у С. Адлера, де наведено такі типи фактури: 1) унісон або октава (багатооктавне тутті); 2) гомофонна; 3) поліфонічна; 4) різноманітна [Adler, 1982, p. 548–598]. Відмінністю, на перший погляд, схожих типів, є, за С. Адлером, наявність різних елементів фактури, які розташовані на різних планах — передньому (*foreground*), середньому (*middleground*) і задньому (*background*). До переднього плану належить «...найбільш важливий голос, зазвичай мелодія, яку композитор хоче зробити найбільш помітними» [Adler, 1982, p. 118]; у середньому плані знаходяться «...контрапункти чи важливий контрапунктуючий матеріал» (там само); у задньому плані розташовані «акомпанемент, а також акордові, поліфонічні чи мелодичні фігурації» [Adler, 1982, там само]. Плани по-різному сприймаються слухачами у звучанні, оскільки містять різну кількість елементів.

У фактурі «унісон/октава» є тільки один елемент переднього плану — мелодія [Adler, 1982, p. 118–121]. Два елементи використовуються у простій гомофонній фактурі, де до переднього плану відносяться мелодія з дублюванням, до заднього — бас і супровідний елемент (фігурації, акорди, педалі). При більш насиченому викладі може додаватися середній план із другорядними мелодіями, педалями, фігураціями [Adler, 1982, p. 558–563]. У поліфонічній фактурі за наявних трьох або більше елементів, складніше виявити різницю між переднім та середнім планами. Оскільки при переходах мелодії між інструментами (або наявності кількох рівноправних мелодій) встановлюється паритетність між голосами, необхідним є темброве розгалуження, яке дозволяє виокремити різні плани [Adler, 1982, p. 578–583]. При різноманітній фактурі у середньому і задньому планах розширюється кількість або значення функцій за рахунок введення більшої кількості елементів. Відтак, у середньому плані можуть існувати декілька типів контрапунктів, варіанти фігурацій, розкладені між партіями інструментів акорди; в свою чергу у задньому плані існує кілька басових функцій, які набувають статусу педалей. Відмінність від поліфонічної фактури полягає у своєрідній «закритості» планів та їхній самостійності [Adler, 1982, p. 586–599].

Для ілюстрації взаємодії планів і типів фактур С. Адлер здебільшого використовує твори композиторів епохи класицизму і романтизму (В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Й. Брамс, Б. Сметана тощо). Однак для висвітлення певних аспектів (використання своєрідних комбінацій інструментів, розширених виконавських технік тощо) автор звертається до партитур бароко (А. Вівальді, Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах) і навіть авторів ХХ століття (Б. Барток, Д. Шостакович, А. Шенберг, К. Пендерецький). Така широта вибору матеріалу робить класифікацію С. Адлера більш обґрунтованою, що дозволяє використовувати її при аналізі різноманітних творів.

Класифікація Дж. Ф. МакКея є відмінною від В. Пістона і С. Адлера, оскільки вона не спирається на суто оркестрову музику. За концепцією автора, оркестрова фактура тісно пов'язана із музичною фактурою як такою. Тому у переліку надаються такі її типи: 1) монофонічна («рух одноголосної лінії»); 2) акордова («вертикальні "блоки" звуків»); 3) поліфонічна («єдність лінійної схожості»); 4) гомофонна («єдність контрастних ролей»); 5) політематична («сполучення контрастних мотивів»); 6) поліритмічна («сполучення відмінних ритмів»); 7) гетерофонічна («одночасне викладення теми з її варіюванням»); 8) ономатопеотична або звуконаслідувальна («імітація звуків природи або людської діяльності») [McKay, 1963, p. 39–41].

У Д. Клебанова класифікація фактури загалом є унікальною і не має аналогів в іншомовних джерелах. Серед фактурних типів Д. Клебанов виокремлює *об'єктивну*, *збагачену* (фонічною диференціацією голосів і компонентів складу, фонічною сег-

ментацією структури, голосами, що реалізують динамічний рельєф і експресивно динамічний потенціал музики) й адаптивну фактуру [Клебанов, 2019, с. 14–15].

В об'єктивній фактурі важливими компонентами є однорідне темброве рішення та нормативне голосоведення. Розчленування всередині структури відбувається за рахунок штрихів, динамічних відтінків і авторських ремарок. У фактурі зі збагаченим фонічною диференціацією голосів і компонентів складом так само зберігається нормативне голосоведення і засоби структурного розподілу, однак у ній тембровими засобами досягається розмежування партій на головні і другорядні (фоніві). На противагу їй, тип фактури, збагачений фонічною сегментацією структури, має чіткий тембровий контраст, який вичленовує окремі компоненти, що і привертає увагу слухача [Клебанов, 2019, с. 14].

Характерною рисою фактури, збагаченої голосами, що виявляють динамічний рельєф музики, є накладання «...окремих звуків і сегментів на ті ж звуки і сегменти, що знаходяться у складі основного, збагачуваного голосу». Аби розділяти їх, оркеструвальник може розташовувати означені сегменти у різних регістрових пластах [Клебанов, 2019, с. 14–15].

Д. Клебанов наводить кілька підтипів фактури, збагаченої голосами, що реалізують експресивно динамічний потенціал музики за рахунок: 1) прихованих голосів; 2) домислюваних гармоній; 3) октавно-ярусного подвоєння голосів і компонентів складу; 4) поєднання в одночасності поліваріантних фігурацій; 5) гетерофонного розплетення (варіантного розщеплення) голосів; 6) поєднання в одночасності голосу та його мелізматично прикрашеного варіанта [Клебанов, 2019, с. 15]. Головним тут є творчий підхід у роботі, оскільки оркеструвальник домислює вже існуючу фактуру і створює нові голоси.

Останнім типом фактури є адаптована, котра схожа на об'єктивну фактуру монотембровим рішенням і схожими принципами розчленування структури. Відмінність полягає у ненормативному голосоведенні, яке обумовлено завданням «...збільшити ємкість фактури ... приносячи в жертву для цього цілісність і завершеність викладу нормативних голосів і компонентів складу» [Клебанов, 2019, с. 16]. Автор визначає два прийоми адаптації: перший характеризується інакшою нотацією, яка не впливає на звучання; другий полягає у зміні звучання, яке, однак, дозволяє слухачеві самостійно домислити повноту фактури.

Класифікація, запропонована Д. Клебановим, фіксує погляд оркеструвальника, композитора-практика. В ній відображений і результат, і процес, внаслідок якого виникає певний тип фактури.

Для узгодження різних принципів організації ліній в оркестровій фактурі, на думку більшості авторів середини ХХ ст., необхідно враховувати положення тембрів та їх співвідношення по вертикалі і горизонталі. Ці параметри взаємодії тембрів визначаються трьома словами: «ясність», «щільність», «звучність».

Точне визначення «ясності» (англ. *clarity*) міститься у праці Дж. Ф. МакКея: «Ясність оркестрування є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю» [McKay, 1963, p. 35]. Функцію контролю виконують різні типи фактур, які структуруються за рахунок ритмічного, гармонічного і тембрального узгодження. У такому випадку головним аспектом побудови слугує вісь вертикалі фактури, а вже потім її горизонталь [McKay, 1963, p. 39]. Також поняття ясності (польськ. *jasność*) зустрічається у польського композитора Ф. Вробеля. Вона досягається «...строгим, синхронним і пропозиційним тривалості розташуванням нот» [Wrobel, 1954, s. 10].

Слова *klarheit* або *deutlichkeit*, якими позначається «ясність» в німецькомовних джерелах, частіше зустрічаються у працях Л. Бусслера і К. Ройтера. В усіх випад-

ках автори зважають на ясність як на темброву характеристику інструмента в умовах його реєстрового положення і динамічного відтінку [Bussler, 1879, p. 32; Reuter, 2002, s. 84]. Порівняно з Дж. Ф. МакКеем, німецькі автори прямо не пов'язують ясність з будовою вертикалі, хоча реєстрове положення і динаміка, які утворюють розуміння ясності, впливають на її вираженість.

У випадку, якщо тембр або комбінація тембрів знаходяться в певних акустичних умовах (висотне положення, динамічний відтінок) і мають власну горизонтальну лінію, яка впливає на якість вертикалі, до них можна застосувати поняття «щільність» (англ. *density*, фр. *plénitude*). Із нею такі автори, як Дж. Вагнер або Ш. Кьохлін, пов'язують декілька ключових аспектів оркестрування, зокрема повноту звуку, баланс між інструментальними групами та дублюванням. Щільність в оркеструванні, за Ш. Кьохліном, це розумне використання тембрів, продумане розташування акордів і ретельний баланс гучності, що забезпечує оптимальну музичну експресію [Koechlin, 1956, p. 13–14]. Він розділяє фізичну щільність, яка досягається завдяки використанню інструментів з насиченим тембром, а також фактурну, яка з'являється у результаті розташування акордів, дублювань і наявності контрапунктичного письма [Koechlin, 1956, p. 8–9].

Горизонтальний рух голосів створює рельєф фактури, через що вона стає насиченою і пружною. Цей ефект можна охарактеризувати поняттям «звучність» (англ. *sonority*, фр. *sonorité*, нім. *klangvolle/klangfülle*). В подібному ключі воно трактується в англomовній праці Дж. Вагнера, але у його розумінні звучність залежить не тільки від руху голосів, а й у тому числі від їх тембрового забарвлення, реєстрового положення і навіть природного резонансу, що у деяких випадках робить його синонімічним поняттю «щільність» [Wagner, 1959, p. 7]. Таким же чином трактування звучності зустрічається в роботі українського композитора Д. Клебанова [Клебанов, 1972, с. 13].

Німецькомовні автори трактують звучність дещо прагматичніше: в обраних посібниках Л. Бусслера, Г. Рімана та К. Ройтера воно пов'язане з буттям звуку в усіх його фізичних характеристиках (потужності і тривалості) [Bussler, 1879, p. 23; Riemann, 1919, s. 16; Reuter, 2002, s. 16].

Французький композитор Ш. Відор застосовує поняття «звучність» (фр. *sonorité*) для позначення якості або особливої характеристики звуку інструмента. В описі звучності використано слова насиченість, ясність, м'якість або сила звуку, на які, в свою чергу, впливають конструкція інструмента, техніка гри та використані матеріали [Widor, 1904, p. 4]. У контексті оркестрування звучність стає ключовим чинником у створенні збалансованої і виразної фактури [Widor, 1904, p. 156].

Широким є трактування звучності у наступника Ш. Відора Ш. Кьохліна. Він послуговується цим терміном з метою докладного опису якості звуку, що видобувається різними інструментами, а також того, яким чином ці звуки інтегруються в оркестрову цілісність. Це центральне поняття оркестрування, що відсилає до якості звуку, продукovanого інструментом або групою інструментів. Термін охоплює багато аспектів, як-то щільність (фр. *la plénitude*), сила (фр. *la force*), легкість (фр. *la légèreté*). Звучність залежить від різних факторів, а саме від оркестрового письма, техніки виконавської гри, динаміки, комбінацій різних тембрів. Звучність, в контексті міркувань автора, полягає у здатності заповнювати акустичний простір, зміщуватися, виділятися чи створювати контрасти [Koechlin, 1956, p. 67].

Висновки та перспективи дослідження. Проаналізована еволюція понять інструментування та оркестрування в різних музичних традиціях, зокрема в англomовній, німецькомовній, франкомовній, польськомовній та україномовній, дає розуміння про їх схожість і відмінності. Висвітлені ключові терміни (звук, тон, барва,

колорит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, фактура), що формують сучасну систему оркестрування, мають загалом схоже трактування. Однак в їх розумінні є несуттєві відмінності, зумовлені еволюцією понять і певною традицією, в межах якої трактат, підручник чи посібник створювався.

Основні відмінності полягають в наступному:

1) Музичний звук та/або тон є комплексним значенням, яке включає багато характеристик (висотність, тривалість, гучність і тембр). Таким воно означене в американському, польському і українському музикознавстві. Німецькомовні джерела часто використовують два синонімічні терміни — *ton* і *klang*, де *klang* акцентує увагу на тембрових якостях звуку, тоді як *ton* є більш узагальненим терміном. У французькій традиції слово *son* (звук) відображає звукову якість інструмента, а *ton* — позначає висотний та ладовий аспект.

2) Тембр характеризує звук інструмента, визначаючи його індивідуальні якості. Він часто має метафоричні визначення і корелюється із барвою (англ. *tone color*, нім. *klangfarbe*). У німецькомовних джерелах тембр є суттєвою характеристикою, яка не тільки визначає окремий інструмент, але й різні метаморфози звуку, які досягаються виконавськими техніками. Французькі, польські та українські автори вважають, що тембр має свою характерність, а також додає емоційного та образного змісту твору.

3) Барва звуку (або колорит) визначається як характерне звучання тембру, або комплексне їх поєднання, що в результаті створює певну емоційну атмосферу. Також часто цей термін відображає результат певних комбінацій інструментів, що дають унікальне звучання. Трактування цього поняття є спільним в усіх музичних традиціях.

4) Фактура — це морфологічно оформлена фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою (за Д. Клебановим). В англомовних джерелах фактура (*texture*) часто пов'язується з оркестровою структурою та розподілом музичних ліній. Німецькі автори звертають увагу на регістрові та темброві параметри, що впливають на щільність і ясність оркестрової фактури. У франкомовних джерелах акцентується на поєднанні інструментів і співвідношення між партіями при побудові фактури, розглядаються динамічні і темброві переходи. Польські автори трактують фактуру як спосіб організації звукових пластів, де кожен інструментальний голос взаємодіє з іншими. Концепція фактури Д. Клебанова розглядається як основа для створення художнього образу твору, і тісно пов'язана з тембром.

Класифікація оркестрової фактури є різноманітною і залежить від індивідуального підходу кожного з авторів. Вона також може ототожнюватися з музичним складом, або навпаки — чітко розмежовуватися із ним.

5) Ясність в оркеструванні (англ. *clarity*, польськ. *jasność*, нім. *klarheit/deutlichkeit*) є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю (за Дж. Ф. МакКеєм). Контролюючим фактором є узгодження ритму, гармонії і тембру, що в кінцевому результаті формує вертикаль фактури. Німецькі автори ясністю наділяють і характеристику окремих інструментів, їх регістрове положення і динамічну градацію.

6) Щільність в оркеструванні (англ. *density*, фр. *plénitude*) — це наявність горизонтальної лінії, яка формується перебуванням тембру або його (їх) комбінацій у певних акустичних умовах (висотному положенні, динамічному відтінку), що впливає на якість вертикалі. Англомовні автори нею позначають насиченість оркестрового звучання, яка досягається використанням інструментів у різних регістрах і дублюванням партій. Французькі автори розглядають щільність як важливий пара-

метр оркестровки, який надає звучанню повноти, створює збалансовану і виразну фактуру.

7) Звучністю (англ. *sonority*, фр. *sonorité*, нім. *klangvolle/klangfülle*) є рельєф фактури, спричинений визначеним горизонтальний рухом голосів, внаслідок чого вона стає насиченою і більш пружною. В англомовних й україномовних джерелах звучність залежить також від тембрового забарвлення і регістрового положення. Німецькі праці пов'язують звучність з потужністю і тривалістю звуку, французькі — із тембровими характеристиками інструментів, а також роботою з акустичним простором.

Перспективами дослідження є апробація системи понять як інструментарію аналізу оркестрування сучасних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кассен Б. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Том перший. Київ: Дух і літера, 2011. 576 с.
2. Клебанов Д. Искусство инструментовки [Мистецтво інструментування]. Київ : Музична Україна, 1972. 202 с.
3. Клебанов Д. Лекції з інструментування. Харків : Естет Принт, 2019. 80 с.
4. Adler S. The study of orchestration. 3rd ed. New York : Norton, 2002. 846 p.
5. Berlioz H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Rev. 2. Paris : Schonenberger, n.d., 1855. 314 p.
6. Bussler L. Instrumentation und Orchestersatz einschließlich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solosatz. Berlin : Carl Habel, 1879. 386 p.
7. Forsyth C. Orchestration. 2nd ed. New York : Dover, 1982. 965 p.
8. Hamilton C. A manual of orchestration: designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music. London : J. Cuenen & Sons, 1888. 124 p.
9. Instrumentation. The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/instrumentation> (дата звернення: 07.11.2024).
10. Instrumentation. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instrumentation> (дата звернення: 07.11.2024).
11. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 1. Etude des Instruments. Equilibre des Sonorites. Paris : Editions Max Eschig, 1954. 334 p.
12. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 2 Orchestration proprement dite. Paris : Editions Max Eschig, 1955. 444 p.
13. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 3. Ecriture des Divers Groupes. Paris : Editions Max Eschig, 1956. 320 p.
14. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 4. Suite du Precedent. Paris : Editions Max Eschig, 1959. 410 p.
15. Kreitner K. Instrumentation and orchestration. Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (дата звернення: 07.11.2024).
16. McKay G. F. Creative Orchestration. 2nd ed. Boston : Allyn and Bacon, 1969. 241 p.
17. Orchestration. The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/art/orchestration> (дата звернення 7.11.2024).
18. Orchestration. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchestration> (дата звернення 7.11.2024).
19. Pawlowski J. Podstawy instrumentacji. Cz. 1. Smyczki i drzewo. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. 292 s.
20. Piston W. Orchestration. 5th ed. London : Victor Gollancz LTD, 1969. 477 p.

21. Read G. Thesaurus of orchestral devices. New York : Pitman Publishing Corporation, 1953. 662 p.
22. Reuter C. Klangfarbe und Instrumentation. Frankfurt-am-Meine : Peter Lang, 2002. 584 s.
23. Riemann H. Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Orchestrieren). Berlin : Max Hesses Verlag, 1919. 118 s.
24. Rybnicki M. Vademecum instrumentacji. Warszawa : Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1987. 120 s.
25. Wagner J. Orchestration: A Practical Handbook. New York : McGraw-Hill Book Company Inc., 1959. 366 p.
26. Widor C. M. Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz. Paris: Henry Lemoine & Co., 1904. 276 p.
27. Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. URL: <https://warszawska-jesien.art.pl/2023/o-festiwalu> (дата звернення 7.11.2024).
28. Wrobel F. Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954. 351 s.

REFERENCES

1. Kassen, B. (2011). *Yevropeiskyi slovnyk filosofii: Leksykon neperekkladnosti. Tom pershyi [European Dictionary of Philosophy: Lexicon of Untranslatability. Volume One]*. Duch I litera, 576 p. [in Ukrainian].
2. Klebanov, D. (1972). *Iskusstvo instrumentovki [Art of instrumentation]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 202 p. [in Russian].
3. Klebanov, D. (2019). *Lektsii z instrumentuvannia [Instrumentation lectures]*. Kharkiv : Estet Prynt, 80 p. [in Ukrainian].
4. Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton, 846 p. [in English].
5. Berlioz, H. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Rev. 2. Paris : Schonenberger, n.d. 314 p. [in French].
6. Bussler, L. (1879). *Instrumentation und Orchestersatz einschließlich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solosatz*. Berlin : Carl Habei, 386 p. [in German].
7. Forsyth, C. (1982). *Orchestration*. 2d ed. New York : Dover, 965 p. [in English].
8. Hamilton, C. (1888). *A manual of orchestration: designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music*. London : J. Cuiwen & Sons, 8 & 9 warwick lane, b.c. 124 p. [in English].
9. Instrumentation. The Britannica Dictionary. Available at: <https://www.britannica.com/dictionary/instrumentation> (accessed: 07.11.2024) [in English].
10. Instrumentation. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instrumentation> (accessed: 07.11.2024) [in English].
11. Koechlin, C. (1954). *Traite de L'Orchestration. Vol. 1. Etude des Instruments. Equilibre des Sonorites*. Paris : Editions Max Eschig. 334 p. [in French].
12. Koechlin, C. (1955). *Traite de L'Orchestration. Vol. 2 Orchestration proprement dite*. Paris : Editions Max Eschig, 444 p. [in French].
13. Koechlin, C. (1956). *Traite de L'Orchestration. Vol. 3. Ecriture des Divers Groupes*. Paris : Editions Max Eschig, 320 p. [in French].
14. Koechlin, C. (1959). *Traite de L'Orchestration. Vol. 4. Suite du Precedent*. Paris : Editions Max Eschig, 1959. 410 p. [in French].

15. Kreitner, K. (2001). Instrumentation and orchestration. *Grove music online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (accessed: 07.11.2024) [in English].
16. McKay, G. F. (1969). *Creative Orchestration*. 2d ed. Boston : Allyn and Bacon, 241 p. [in English].
17. Orchestration. The Britannica Dictionary. Available at: <https://www.britannica.com/art/orchestration> (accessed: 07.11.2024) [in English].
18. Orchestration. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchestration> (accessed: 07.11.2024) [in English].
19. Pawlowski, J. (1965). *Podstawy instrumentacji. Cz. 1. Smyczki i drzewo*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 292 s. [in Polish].
20. Piston, W. (1969). *Orchestration*. 5th ed. London : Victor Gollancz LTD, 477 p. [in English].
21. Read, G. (1953). *Thesaurus of orchestral devices*. New York : Pitman Publishing Corporation, 662 p. [in English].
22. Reuter, C. (2002). *Klangfarbe und Instrumentation*. Frankfurt-am-Meine : Peter Lang, 584 p. [in German].
23. Riemann, H. (1919). *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Orchestrieren) 3. Auflage*. Berlin : Max Hesses Verlag, 120 s. [in German].
24. Rybnicki, M. (1987) *Vademecum instrumentacji*. Warszawa : Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 120 s. [in Polish].
25. Wagner, J. (1959). *Orchestration: A Practical Handbook*. New York : McGraw-Hill Book Company Inc., 366 p. [in English].
26. Widor, C. M. (1904). *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*. Paris : Henry Lemoine & Co. 276 p. [in French].
27. Wielecki, T. (2001). *O Warszawskiej Jesieni*. Available at: <https://warszawska-jesien.art.pl/2023/o-festiwalu> (accessed: 07.11.2024) [in Polish].
28. Wrobel, F. (1954). *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 351 s. [in Polish].

VOLODYMYR BOHATYROV

Bohatyrov, Volodymyr — PhD student of Music theory department, teacher of Composition and instrumentation department at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky national university of arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID:<https://orcid.org/0000-0001-6946-0636>
izzbva@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664

THE CONCEPTIONAL SYSTEM OF ORCHESTRATION IN THE WORKS OF EUROPEAN AND AMERICAN AUTHORS OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Relevance of the study. A review of sources on the theory of orchestration is necessary because the knowledge of this art is extensive. This issue is complicated by the fact that each of the musical traditions (including English, American, French, German, Polish and Ukrainian) has its own terminological system, which may not always be consistent. Analysing the concepts of orches-

tration from the linguistic and historical perspectives allows us to form a unified system that can be used in educational and musicological discourse.

Main objective of the study is to analyze and systematize the basic concepts of orchestration and instrumentation in treatises and manuals written by composers and teachers, which representing different musical traditions. The **methodological** basis of the study is based on sourced research method (to study various sources on orchestration and instrumentation), the historical method (to determine the evolution of concepts within the orchestration system in various musicological studies), and the comparative method (to compare similar concepts in the English, German, French, Polish, and Ukrainian musical traditions).

Results and conclusions. The comparing of the concepts of orchestration in different musical traditions, specifically in English, German, French, Polish, and Ukrainian contexts reveals both similarities and differences in how key terms related to orchestration are understood. The terms such as sound, tone, color, timbre, range, register, texture, density, clarity, and sonority, which collectively form the modern system of orchestration. While these terms are generally interpreted similarly across different traditions, there are subtle differences rooted in the historical and cultural contexts in which the treatises, textbooks, and manuals were created. The main differences include how musical sound and tone are defined, with some traditions, like American, Polish, and Ukrainian, considering sound as a complex concept that includes pitch, duration, loudness, and timbre. In contrast, German sources distinguish between two terms, where «*klang*» emphasizes timbral qualities, and «*ton*» is a more general term. French sources, meanwhile, differentiate between «*son*» as the acoustic quality of an instrument and «*ton*» as referring to pitch and key. Timbral characteristics are crucial in German sources, which see timbre as a defining quality of an instrument and the various transformations of sound achievable through different techniques. French, Polish, and Ukrainian authors, however, often view timbre as adding emotional and expressive content to a piece. The term «color» refers to the unique acoustic atmosphere created by specific instrumental combinations, a definition that is shared across all traditions. Texture is another key concept analyzed, defined as the morphological structure of the music. While English sources often associate texture with orchestral structure and distribution of musical lines, German focus on register and timbre, which influence the clarity and density of orchestral texture. French authors emphasize the interplay between instruments and the relationships between their parts, including dynamic and timbral transitions. In Polish sources, texture describes as the organization of sound layers, with each instrumental voice interacting with others. The concepts of clarity, density, and sonority are also explored, with clarity being the result of organized sound and structural control, particularly through rhythm, harmony, and timbre. Density, on the other hand, refers to the saturation of orchestral sound, created by instrument combinations and register shifts, which enhances the quality of the sound. Finally, sonority refers to the richness and fullness of texture, influenced by the movement of voices and timbral qualities, particularly in terms of register and dynamic shading. The study concludes that while there are shared definitions, each tradition offers a unique perspective on orchestration, influenced by cultural, linguistic, and historical factors. These insights are valuable for both understanding and teaching orchestration, especially in the context of modern compositions. Future research could apply these concepts to analyze contemporary orchestral works, providing a tool for understanding current orchestration practices.

Keywords: orchestration, instrumentation, musical tone, timbre, orchestral color, color of sound, musical texture.

УДК 78.036:780.8:780.653.1:78.02(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318678

ПРИХОДЬКО А. В.

Приходько Анна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

© Приходько А. В., 2024

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОЄКТ «ЗВУКОІЗОЛЯЦІЯ»: СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЙНИХ ТА ПРОСТОРОВИХ КОМПОЗИЦІЙНО-ТЕХНІЧНИХ ПРИНЦИПІВ

Розглянуто специфіку втілення просторових композиційно-технічних принципів та особливостей реалізації одного із знакових експериментів у площині електроакустичного та аудіовізуального синтезу — проєкту «ЗвукоІзоляція» (2011/2012 рр.). Окреслено особливості рецепції музично-просторових перформативних дійств. Відтворено умови реалізації проєкту в технічному (у просторових диспозиціях суб'єктів та об'єктів музичного процесу) та концепційному модусах. Диференційовано мультимедійні мистецькі проєкти/твори, засновані на аудіальній та візуальній модальностях сприйняття. Розкрито значимість концептуального синтезу та його вплив на рецепцію аудіальновізуальних інтеракцій. Обґрунтовано, що складові синтетичного проєкту як цілісного твору вступають в діалогічні відношення один з одним, в залежності від яких формуються моделі аудіовізуальної комунікації. Вони створюють принципово нове концепційне поле, що в ряді випадків може виступати механізмом руйнування стереотипів художнього мислення. Доведено, що розширення меж академічного середовища або повний вихід із нього (у проєкті 2012 р.) формує новий тип естетичної диспозиції. Діалог з простором здійснюється як дія (мистецький жест), спрямована на розширення моделей сприйняття мистецького висловлювання, завдяки чому відбувається розширення меж горизонту слухацьких очікувань. Як результат проведеного дослідження виявлено, що просторові рішення в організації аудіовізуальних проєктів відкривають нові можливості та ряд складнощів у реалізації. З'ясовано, що просторові характеристики звукової складової твору залежать не лише від властивостей, притаманних тому чи іншому музичному інструменту або запису, але й від специфіки розташування у просторі та самого простору, який може бути наповненим специфічними символами та додатково створювати різноманітні смисли й алюзії. Аудіовізуальний синтез по відношенню до музичного мистецтва створює нові перспективи для багатопланової роботи з аудіальним та візуальним матеріалом.

Ключові слова: музика ХХІ століття, просторова музика, електроакустична музика, діяльність Ensemble Nostri Temporis, рецепція, композиторські техніки, аудіовізуальні проєкти.

Вступ. Упродовж кількох останніх десятиліть у музичних виконавських практиках спостерігається тенденція до аудіальновізуальних інтеракцій як комунікативної взаємодії, що зумовлює науковий інтерес до висвітлення специфіки реалізації музично-перформативних дійств.

Одним із масштабних прецедентів реалізації просторового звучання, електроакустичного та візуального синтезу у переозначеному просторі справедливо вважа-

ється аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція», реалізований у 2011/2012 роках групою українських митців на замовлення платформи культурних ініціатив Ізоляція. Автором візуальної частини проєкту виступив Мирослав Вайда, музичної — композитори Богдан Сегін, Олексій Шмурак, Максим Коломієць, за участі Ensemble Nostri Temporis¹. Артфонд «Ізоляція» — неприбуткова недержавна платформа культурних ініціатив, заснована 2010 року в Донецьку на території колишнього заводу ізоляційних матеріалів (звідки й запозичена назва). 2012 року проєкт мав продовження «ЗвукоІзоляція — II: outside» і у перспективі — створення однойменної арт-резиденції, метою якої було встановлення зв'язків між митцями і місцевими аудиторіями, залучення колективів сучасної академічної музики, композиторів, художників відео-арту тощо. Плани залишилися нереалізованими. 9 червня 2014 року територію Фонду було захоплено для потреб самопроголошеної «ДНР», територія заводу до сьогодні використовується як в'язниця і катівня.

Актуальність дослідження визначається недостатньою розробкою заявленої проблематики, відсутністю системного аналізу проєктів електроакустичного та аудіовізуального синтезу в академічному музичному мистецтві. Важливим видається також введення до наукового обігу технічних матеріалів із приватних архівів авторів проєкту. Зазвичай такі «внутрішні» документи не потрапляють до кола зору дослідників через свою утилітарність в організаційному процесі реалізації твору/проєкту, але подекуди саме вони можуть відкрити перспективи подальшого вивчення аналогічних мистецьких явищ.

Частіше за все масштабні проєкти, зокрема аудіовізуальні (що вимагають залучення значних ресурсів для забезпечення технічної організації), виконуються «перший і останній раз»; згадки про них поступово зникають з інформаційного простору. Аналіз особливостей реалізації аудіовізуальних проєктів, у яких поєднуються різні види мистецтва (музичне, образотворче), різні техніки композиції та музично-виконавська складова, а також технології створення візуальної частини, сприяє систематизації та диференціації наявних і нових ракурсів дослідження цього синтетичного феномена в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Мета статті — розкрити специфіку втілення просторових композиційно-технічних принципів та особливостей реалізації одного із знакових експериментів у площині електроакустичного та аудіовізуального синтезу — проєкту «ЗвукоІзоля-

¹ Ensemble Nostri Temporis (ENT) був утворений 2007 року в Києві композиторами Максимом Коломійцем та Олексієм Шмураком (співкуратор, автор проєктів до 2016); з 2010 р. керівник ансамблю — композитор Богдан Сегін. Колектив спеціалізувався на виконанні авангарду ХХ століття, сучасної академічної музики (в тому числі творів молодих українських композиторів) та створенні власних міждисциплінарних проєктів («3/5 — „короткий метр“ в музиці молодих композиторів України і Польщі» /Харків, Донецьк, Тернопіль, Київ, 2009/; «Шопен: Транскрипції нашого часу» /Львів, Тернопіль, Київ, 2010/; «Маленькі трагедії» /Київ, 2010/, аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція» /Донецьк, 2011, 2012/, «Музичні приношення Малеру» /Львів, Київ, 2011/, Транзит /2011, 2012, 2013, 2014, 2015/, «Інтуїтивні ландшафти» /Одеса, 2018/, аудіовізуальний перформанс «Навпіл» /Київ, 2019/). Ансамбль брав участь у 45 міжнародних літніх курсах нової музики, зокрема, в Дармштадті (2010), фестивалях нової музики, виступав організатором мистецьких подій в Україні та за її межами, в тому числі, «Міжнародних майстер-класів нової музики COURSE» (з 2012 донині), співорганізатором та активним учасником першої «Української бієнале нової музики» (2013), співорганізатором польсько-українського проєкту Neo Temporis Group (2016) та ін., співпрацював із Юрієм Андруховичем, Юрієм Іздріком, Сергієм Жаданом. Наразі колектив продовжує концертну діяльність без сталого виконавського складу, виступаючи на фестивалях сучасної музики («Neue Musik Bamberg», /Бамберг, Німеччина, 2023/, «Контрасти» /Львів, 2024/).

ція» (2011/2012 рр.), осмислити його значимість в сучасному мистецькому просторі, окреслити особливості рецепції музично-просторових перформативних дійств.

Методологія дослідження спирається на такі методи: *історико-функціональний* — для визначення і прогнозування місця та ролі проєкту в сучасному мистецькому просторі; *аналітичний* — для розкриття специфіки втілення просторових композиційно-технічних принципів; *інтен-аналізу* — для з'ясування авторських інтенцій; *метод теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Аналіз публікацій. Незважаючи на чисельність досліджень, присвячених аудіовізуальному дискурсу як такому, зазначимо, що майже всі автори розглядають явище у площині кінематографа, телебачення, віртуальної реальності тощо. Однак такий ракурс не передбачає звернення до проєктів електроакустичної академічної музики. Ряд дослідників [Желєзняк, 2018; Ландяк, 2017; Соломатова, 2019] звертають увагу на дивергенцію цієї дефініції у східноєвропейському дискурсі та західній науковій думці. За О. Ландяк, головною характеристикою аудіовізуального мистецтва є «його трансресивна природа, що яскраво виражається у видовій і жанровій дифузії в поєднанні з дигітальною онтологічною специфікою» [Ландяк, 2017, с. 221]. Явищу електроакустичного й аудіовізуального синтезу в ансамблево-виконавському мистецтві України присвячене дослідження А. Кравченко, у якому авторка розглядає аудіовізуальні проєкти як «цілісну форму художньо-технологічної комунікації», де «„партія“ електроніки або віджеїнгу є ... невід'ємним складником твору» [Кравченко, 2020b, с. 151]. А. Чібалашвілі визначає поняття концептуального синтезу, «відштовхуючись від концепту, ідеї твору, тих якостей, які впродовж ХХ ст. в музичному мистецтві набули важливого значення. Концепція стала визначальним фактором у будові твору, певним його смисловим кодом, що визначає форму та виражальні засоби у прагненні автора до найбільш точного втілення своєї ідеї. Ця значеннєва складова твору (авторський задум) реалізується шляхом розширення видових практик з відповідним виходом за межі одного мистецтва» [Чібалашвілі, 2016, с. 144]. Серед складових концептуального синтезу дослідниця виділяє електроакустичний та аудіовізуальний [Чібалашвілі, 2016, с. 16]. Також спостерігається брак перевіреного часом та науковою практикою інструментарію аналізу аудіовізуальних проєктів у площині «нової» композиторської музики. У музикознавчому (і ширше — мистецтвознавчому) дискурсі не вибудовано поки що стрункої методологічної системи аналізу подібних мистецьких проєктів.

Наукові розвідки, присвячені безпосередньо дослідженню проєкту «ЗвукоІзоляція», практично відсутні. У композиційно-семіотичному аспекті він згадується на кількох сторінках фундаментальної монографії А. Кравченко [Кравченко, 2020a]. Публіцистичні матеріали щодо проєкту обмежуються згадками у музикознавчих і журналістських оглядах газетної та журнальної періодики (почасти архівованих інтернет-ресурсів) 2011/2012 років.

Специфіка дослідження електронної музики спонукала дослідників до пошуку релевантних методів аналізу, принципів роботи з музичним програмним забезпеченням, дослідження історії та функціонування електромузичного інструментарію тощо. Тих чи інших аспектів електронної музики академічного напрямку торкалися Андрій Бондаренко [Бондаренко, 2021], Ігор Гайденко [Гайденко, 2005], Алла Загайкевич [Загайкевич, 2008, 2015, 2017], Олена Зінькевич [Зінькевич, 2023], Любов Кияновська [Кияновська, 2005], Євген Куц [Куц, 2013], Інєса Ракунова [Ракунова, 2008], Катерина Черевко [Черевко, 2012], Катерина Фадєєва [Фадєєва, 2009] та ін.

У дисертації Андрія Бондаренка «Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття» досліджується проблема побутування електронної музики в академічному і неакадемічному середовищі та пропонуються методи аналізу

електронних творів. Дослідник зауважує, що «відмінність між „електроакустичною“ та „електронною“ музикою ... не закріпилась в українському дискурсі» [Бондаренко, 2021, с. 42] та виділяє наступні тлумачення терміну «електроакустична музика»: «музика, цілковито згенерована електронними засобами; музика для електронного запису та одного або кількох акустичних інструментів; поєднання електронної музики з суміжними видами мистецтв» [Бондаренко, 2021, с. 96]. Аудіовізуальні проекти автором не згадуються, проте важливою є думка щодо електроакустичної музики як «ініціаторки» появи мистецтва аудіовідеоінсталяцій [там само, с. 97].

Питання комунікації в електронній музиці порушує Євген Куц, досліджуючи розвиток електромузичного інструментарію ХХ–ХХІ століть: «Народження технічних мистецтв (фотографія, кінематограф, звукозапис) вивело візуальний та аудіальний образи з комунікаційного „вакууму“ і окреслило новий вектор їх розвитку — від репрезентації до симуляції» [Куц, 2013, с. 73].

Катерина Черевко досліджує естетико-феноменологічний аспект електронної музики, але разом з тим піднімає актуальне для нас питання складності сприйняття електронної музики: «Аналіз електронних композицій передбачає і вимагає застосування найширшого спектру підходів, враховуючи також явища рецепції» [Черевко, 2012, с. 11] та констатує «неможливість остаточного окреслення „інтерпретаційного“ поля електронного твору» [там само]. Безсумнівно, розуміння специфіки створення та виконання, концепту твору, його технічної складової сприятиме формуванню адекватних рецептивних моделей сприйняття електронної музики.

Оскільки сучасна академічна музика, маючи елітарний характер, залишається зрозумілою лише незначній кількості поціновувачів, зрозумілим в цьому контексті є інтерес музикознавчої науки до проблеми рецепції. Дослідження сприйняття авангардного мистецтва та сучасної музики втілювалися в соціологічному [Швед, 2009], культурологічному [Сюта, 2009; Приходько, 2016], психологічному [Таганов, 2006] аспектах. Буття художнього твору (в широкому сенсі слова) відбувається у комунікативних відносинах, тож чим багатшою є «картина світу» реципієнта, тим більшим вбачається радіус семантичного поля мистецької інтенції.

Результати дослідження. Музично-комп'ютерні та електронні візуальні технології надають митцям унікальні можливості для створення синтетичних проєктів, включаючи нові моделі аудіовізуальної комунікації. Серед мультимедійних мистецьких проєктів/творів, заснованих на аудіальній та візуальній модальностях сприйняття, виділимо такі:

— проєкти, що ґрунтуються на «підтримці» музичного концепту візуальною складовою або візуального — звуковим рішенням, від зміни/вилучення якого концепційна ідея не постраждає. Приміром, на непринципову важливість віджеїнгу у творі Остапа Мануляка «Коло. Натуральні структури» (2011) для скрипки, фортепіано, ударних, електроніки та віджеїнгу (опціонально), вказує ремарка «опціонально». Твір «Дерева» (2012) для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроніки, має версію з віджеїнгом, у якій відеорядом слугували оцифровані фрагменти графічної партитури виконуваного твору. Аудіовізуальний проєкт імпровізаційної музики «Bianco su Bianco» («Sed Contra Ensemble») був втілений в експозиції виставки «Малевич+» (Мистецький арсенал, 2016), як і аудіовізуальний перформанс «Навпіл» (GUMA та Ensemble Nostri Temporis) у межах виставки Дар'ї Кольцової «Торкаюся» (Щербенко Арт Центр, 2019);

— мультимедійні проєкти з синхронізацією відео- і аудіорядів (композицій), що формують цілісний аудіовізуальний наратив. Зокрема, це аудіовізуальні проєкти «Човен» (2014) Алли Загайкевич, що поєднував генерацію звуку в реальному часі із заздалегідь підготовленим відеорядом (Вальдемарт Ключко), «Решето» (2018) Яни

Шлябанської для фагота з електронікою та відеоряду (Роксолана Угринюк), «Графічна соніфікація пам'яті» (2019) Остапа Мануляка для фортепіано, електроніки та інтерактивного відео (Назар Скрипник);

— масштабні синтетичні проєкти, в яких музичний текст, візуальна складова та простір (специфічне місце реалізації) взаємодіють у діалогічних відносинах, що створює принципово нове концепційне поле. Як приклад — аудіовізуальний проєкт «Місто» (2021) Алли Загайкевич, Георгія Потопальського (Ujif_notfound) та Едуарда Соломкіна (Edward Sol): видовишно-музичне дійство відбувалося на відкритому просторі, слухачі не обмежувалися статичною позицією, на стіну заповідника «Софія Київська» трансливалася відеопроєкція та аерозйомка міських ландшафтів з перетворенням засобами алгоритмічної трансформації. Діалог у мультимедійних інтеракціях, за Р. Бартом, «не виконує функцію роз'яснення, він підтримує дію, подаючи в послідовності повідомлень сенси, які неможливо виявити в самому зображенні» [Barthes, 1977, с. 41]. Вилучення/заміна однієї зі складових аудіовізуального твору призводить до «розсипання» цілісного висловлювання та, як наслідок, на формування інших рецептивних моделей. Розгортання такого твору-проєкту відбувається в реальному часі — його ідентичне відтворення неможливе, він може бути лише реконструйований або перероблений під нові умови. Саме таку цілісну смислову та функціональну єдність демонструє аудіовізуальний проєкт «ЗвукоІзоляція» (2011/2012).

Як відзначали організатори, «ЗвукоІзоляція» — «проєкт, що об'єднує тенденції актуальної музики, можливості сучасної візуальної техніки, єдину концептуальну драматургію та історичну ретроспективу заводу»¹. Головною ідеєю було повернення цеху до життя: згадати про заводське минуле з механічними ритмами роботи станків, гуркотом, брязкотом — створити «симфонію заводу» і в той же час перетворити занедбаний промисловий простір на сучасний арт-об'єкт. Мистецька інтервенція в індустріально-промисловий простір була націлена на його переосмислення: «Як ніколи багато маргіналізованих територій та явно антиурбаністичних зон — таких, як автошляхи, покинуті склади, автобази, індустріальні структури, залізничні депо почали грати роль, яку традиційно відігравали місця соціального і культурного обміну» [Чепелик, 2016, с. 183]. Композиторам було запропоновано створити композиції, суголосні занедбаному заводському простору. Покинуті промислові об'єкти, виступаючи метафорично класичними руїнами постіндустріального образу, завдяки зусиллям мистецтва мали отримати принципово нові художні і філософські змістовні рівні.

Концерт складався з трьох творів-частин проєкту: I. «Інтродукція. Інтервенція» Богдана Сегіна, II. «Крихкість» Олексія Шмурака, III. «Холодне полум'я свободи» Максима Коломійця.

Драматургія творів, заснована на принципі контрастних зіставлень, об'єднувала музичну складову проєкту в єдине ціле. Відвідувач опинявся у просторі електронного звукового потоку, «проходячи» крізь «інтервенцію звуків в індустріальний простір» (Б. Сегін), крихкість музичного матеріалу, який у свою чергу руйнував і слухачські очікування², зрештою занурювався у звукові маси в каскаді кульмінацій з фазами наростання та згасання звучання, які створювали відчуття безмірності

¹ Матеріали з архіву Ensemble Nostri Temporis.

² Одним із завдань, поставлених О. Шмураком у «Крихкості», «було продемонструвати крихкість та гнучкість зміни різних тембрів, шарів, та, навіть, крихкість сприйняття. Як тільки слухач починає звикати до певного матеріалу, цей матеріал одразу руйнується і постає новий» [Божко Ю., Гончаренко Є. Поєднання класики та industrial: Nostri Temporis дав концерт на покинутому заводі. Новини. 08.07.2011. Донецьк. 5 канал : веб-сайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/poiednannia-klasyky-i-industrial-nostri-temporis-dav-kontsert-na-pokynutomu-zavodi-48700.html> (дата звернення: 27.06.2024)].

простору. Не останню роль відіграло приміщення цеху, що само по собі формувало акустичні умови, які мали безпосередній вплив на звучання творів та їх естетичне сприйняття.

Музично-естетична концепція базувалася на синтезі акустичної (традиційний музичний інструментарій), електроакустичної/електронної музики та ознак інструментального театру (використання немuzичного інструментарію: залізних листів, поручнів, грат тощо) із додаванням елементів сценографії (костюми, декорації). Задіяні техніки музичної композиції вимагали відповідних виконавських можливостей: «гри» на підручних предметах, що можуть створювати звуки немuzичного походження, специфічних прийомів звуковидобування та принципів ансамблевої координації (для втілення просторового звучання виконавці вільно переміщалися по периметру «зали»), акторської гри тощо.

Драматургічно-сценічна концепція М. Вайди (за участю VJ-групи «RESTART» /Львів/) отримала реалізацію у двох аспектах:

— відеопроекції, засновані на копіюванні зображень та відео з образами працівників заводських цехів, станків, елементів промислових пейзажів та інших почасті клішованих образів індустріальної тематики, абстрактних малюнків-конструкцій, трансляції гри музикантів тощо проєктувалися на екран розміром 7x13 м в режимі реального часу (live stream) і синхронізувалися з партитурами;

— просторовий розподіл: посеред цеху №2 за проєктом М. Вайди було змонтовано сцену, завішану тканиною з фактурними складками, що ймовірно мала апелювати до атмосфери заводської актової зали. Розвішане драпування навколо «зали» створювало лабіринт, яким мали проходити слухачі; «але, потрапивши до нього, вийти звідти буде зовсім нелегко. Блукаючи вузькими і високими коридорами, глядач потрапить до зони психологічного впливу на нього образів, гіпнозу відео, містифікації світла, таємничої гри тіней і звуків», — йшлося в авторській анотації до проєкту¹. Об'єкти, відео та світло створювали цілісну інсталяцію. Виконавці, вдягнені у захисні комбінезони білого кольору з налобними ліхтарями, розміщувалися за завісами, створюючи просторово-часові конфігурації.

Специфіка реалізації просторового звучання пов'язана з низкою труднощів: насамперед це процес переміщення виконавців з музичними інструментами та координація із просторовою диспозицією електроніки та відео. Диригувати ансамблем з одинадцяти виконавців, розміщених по периметру зали за тканиною, технічно неможливо, тож партії виконувалися за допомогою секундоміру. За концептуальним задумом перформансу, слухачі мали можливість пересуватися залом і слухати музику з будь-якої точки, що розширювало звукове сприйняття. Втім, наявність стільців, зміщений зоровий та звуковий фокуси при просторовому розподілі виконавців навколо слухацької аудиторії ускладнювали втілення ідеї. На реалізації музичної складової позначилися й об'ємно-просторові характеристики «зали»-цеху. Задіяне виробниче приміщення мало певні акустичні якості: надто велика площа, специфічні ревербераційні властивості, відсутність звукорозсіювальних та звукопоглинаючих конструкцій, притаманних академічним концертним залам, безумовно, впливали на характер звуку². Частково проблема багаторазового накладання відбитих звукових хвиль, притаманна акустично нерівному приміщенню, була вирішена за рахунок зменшення діаметру зали драпуванням та вирівнювання звуку за допомогою сценіч-

¹ Вайда М. Анотація до проєкту. Матеріали з архіву Ensemble Nostri Temporis.

² Зазначимо, що подібні якості приміщень, задіяних під концертні програми, не завжди розцінюються як негативні і в ряді випадків навпаки слугують створенню акустичних «спецефектів», посилюючи слухацьке враження.

них акустичних систем. Створення акустичного простору також виступає елементом художньої мови, що має на меті підсилити концептуально-організуючу просторову функцію відповідно до закладеної автором ідеї власне музичного твору.

Проект «ЗвукоІзоляція — II: outside» 2012 року було реалізовано із задіянням території всього заводу та розширеного виконавського складу. До перформативного дійства були залучені, окрім Ensemble Nostri Temporis (Київ), Ігор Єрмак, Дмитро Радзецький, гурт ДОК (Київ–Донецьк), ансамбль QUARTA+ (Донецьк), відео: VJ гурт «Куб» (Івано-Франківськ). Костюми виконавців, виготовлені з матеріалу, візуально схожого на папір зі світловідбивними елементами, підготував дизайнер одягу Ярослав Іонов.

Музична структура дійства складалася з програмних частин — самостійних творів, написаних спеціально до проекту: «Outside» для ансамблю й електроніки та електронних композицій «Factory workshop» №№ 1, 2, 3 Б. Сегіна, імпровізаційних — «Облога» для клавіш, ударних, електрогітари і запису та «Не підказуй» для клавіш О. Шмурака. Частина М. Коломійця складалася з творів, за словами автора, «об'єднаних ідеєю горизонту»: «Skylines» («Compressed Light», «Under Skyline»¹ для сопрано і брас-квінтету, «Over Skyline» для флейти, «Skylines» для гітари та електроніки).

Принцип просторовості полягав у розміщенні музичних колективів, виконавців сольних творів та колонок із електронними записами в єдиному просторі заводу, в кількох незалежних локаціях. Усього таких місць «звукової» диспозиції налічувалось шість: 1. Залізничний вагон-платформа, де розміщувалися виконавці (гурт ДОК); 2. Місце постійної диспозиції духового оркестру — залізничний вагон-платформа; 3. Місце постійної диспозиції інструментального ансамблю з електроакустикою та обробкою в реальному часі на території заводу; 4. Місце постійної диспозиції флейтиста І. Єрмака (неподалік вежі); 5. Місце постійної диспозиції гітариста Д. Радзецького (приміщення та колонка на даху); 6. Місце постійної диспозиції О. Шмурака (неподалік прохідної-виходу) та три диспозиції колонок, з яких транслювалися заздалегідь підготовлені треки (три цехи).

Твори проекту, не втрачаючи самостійності, об'єднувались між собою драматургічно за принципом контрасту. Умовно вони склали вісім програмних частин-номерів та реалізувались таким чином:

I (0:00–0:16) — умовний вступ до дійства, спрямований на охоплення уваги аудиторії. На локації № 1 (залізничний вагон-платформа) у виконанні гурту ДОК звучить імпровізаційна музика («Облога» О. Шмурака).

II (0:14–0:30) — на тлі електронного запису вступає духовий оркестр («Compressed Light», «Under Skyline М. Коломійця»). Відвідувач опиняється у просторі звукового потоку, що зрештою зливається з електронним звучанням, упродовж якого звукові події, взаємодіючи, набувають нової емоційної якості.

III (0:00–0:60) — увагу слухачів привертає запис з колонки у цеху. Підключаються наступні записи («Factory workshop» Б. Сегіна) з колонок, розташованих у цехах. Електронні композиції підтримують «події» в локаціях з інструментальною музикою. Функція електроніки по відношенню до інструментальних номерів постійно

¹ 2023 року п'єса була адаптована автором під новий ансамблевий склад — квартет дерев'яних духових, арфа та моносинтезатор для шведського колективу сучасної музики Ensemble Proton Bern. Прем'єра відбулась 20 червня 2023 р. у Берні, в рамках концерту Neue Musik aus der Ukraine. 2024 року всі твори було об'єднано в один цикл «Skylines»: I. Compressed Light, II. Over Skyline, III. Under Skyline, IV. Skylines.

змінюється; несподівано електронні кульмінаційні зони виходять на перший план, приковуючи до себе увагу.

IV (0:32–0:37) — поволі вступає інструментальний ансамбль з електронною обробкою в реальному часі («Outside» Б. Сегіна), кількість акустичних подій поступово зростає, перетягуючи центр уваги на себе. Розділ має плавний перехід до наступного твору, тим самими спрямовуючи слухачів до пошуку наступної локації.

V (0:38–0:43) — лаконічний, витончений розділ. Як новий просторовий орієнтир, на контрасті з попереднім, вступає флейта («Over Skyline» М. Коломійця) із підтримкою електронного звучання колонки в цеху.

VI (0:43–0:50) — різкий вступ, «повернення» ансамблю («Outside» Б. Сегіна) з місця постійної диспозиції (публіка також повертається на попередню локацію).

VII (0:45–0:55) — пульсуюча ритмічна організація «Skylines» для гітари та електроніки М. Коломійця привертає увагу слухачів до наступної «звукової точки». Аудіотреки з трьох колонок, розташованих у різних локаціях, один за одним замовкають. Залишається лише звучання гітари та аудіотреку з однієї із колонок.

VIII (0:52–0:60) — вступає тиха, загадкова партія синтезатора («Не підкажуй» О. Шмурака), яку підтримують шуми з колонки. Музика поступово затихає, і лише звучання електронного запису спрямовує публіку до виходу.

Специфіка простору вплинула на вибір просторових диспозицій суб'єктів та об'єктів музичного процесу, що обумовлювалося вже наявними місцями: приміщеннями (цехами) та «артефактами» заводського минулого, які знаходилися на території комплексу і були залучені до перформансу (вагони-платформи, залізні конструкції тощо). Враховуючи те, що локалізаційні точки звукового потоку мали взаємодіяти між собою, підпорядковуючись концептуальній ідеї, до всіх музичних інструментів було застосовано системи підсилення звуку.

Озвучити цехи заводу виявилось можливим лише за рахунок електронних композицій Б. Сегіна. Митець пояснював задум так: «Чому звучать ці цехи? Я думаю, відповідь проста: коли тут було виробництво, якісь звуки постійно були присутні в цих приміщеннях. Я не знаю, якими вони були, і я не намагався їх відтворювати. Глядач матиме можливість подорожувати від однієї звукової точки до іншої. Звукові точки — це колективи, виконавці-солісти, а між ними знаходяться три головні цехи — саме вони пов'язують перетікання звукової тканини та зводять до центральної звукової точки, оскільки на ній відбувається перетинання [звукових] площин»¹.

Назва «ЗвукоІзоляція» забезпечувала проєкту певну програмність: у просторовому розташуванні ансамблів/сольних виконавців вибудовувалася загальна ідея ізоляції звукових точок та впливу джерела звуку на реципієнта. Просторове розміщення виконавців та трансляторів електронних записів передбачало їхню ізолюваність один від одного, що створювало два акустичні плани. Без єдиної оптимальної позиції для прослуховування творів слухачі мали безліч варіантів та сценаріїв руху від однієї аудіовізуальної точки до іншої, з різними варіантами просторового звучання. Електроніка, акустичні інструменти та немюзичні звуки/шуми зливалися у звукові формації, вступаючи у діалог із візуальною частиною дійства, яке апелювало до універсальності мислення, розширення меж художнього сприйняття.

Художні рішення візуальної складової перформансу належали М. Вайді. Для реалізації задуму було задіяно вісім відеопроєкцій (чотири з них — онлайн-керовані віджеями), які проєктувалися на архітектурні елементи: стіни цехів, водонапірну вежу тощо. По всій території заводу були встановлені окремі модулі світлової інсталя-

¹ Пресконференція з нагоди презентації аудіовізуального проєкту «ЗвукоІзоляція-II: outside». 28.09.2012. Відеоархів сайту Ізоляція. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/zvukoizolyatsia>

ції; деякі з них мали можливість регулювання світлового променя, що дозволяло синхронізувати візуальну складову проєкту із загальною драматургією дійства. «Мінімалістично-абсурдистські» (О. Шмурак) візуальні образи відеопроекцій деконструювали усі можливі види рецепції промислового об'єкту:

— заводський комплекс із соціокультурними нашаруваннями його бачення як символу ідеї масовості та поневолення індивідуальності (у якому індивід позбавлявся особистісних рис, ставав однією із «частин механізму»);

— покинутий завод як лімінальний простір, що пригнічує своєю величністю, площею та порожнечою одночасно.

«Незаповнене» місце апелює до порожнечі як форми, у якій мистецтво позбувається ідеологічних нашарувань та нав'язаних сенсів. Зрештою — до рецепції занедбаних промислових об'єктів як переосмисленого та переозначеного простору. Відеопроекції та імерсивні інсталяції перетворили територію на принципово нове середовище з відкритою рецептивною моделлю: «ми перетворюємо звичний індустриальний простір на океанічні глибини, де глядач мав би себе віднайти сам»¹, — пояснював свій задум М. Вайда². Якщо магістральною ідеєю «ЗвукоІзоляції — I» було «повернути цех до життя», то у 2012 році — створити діалог між простором і часом: «Якщо ми хочемо бути співзвучними часу — нам потрібен діалог, і в даному випадку діалог був з цим місцем» (О. Шмурак)³.

Музична складова та візуальні інсталяції, як і в проєкті 2011 року, були поєднані драматургією. Усі складові — аудіальні та візуальні — мали цілісну структуру, у якій музичні твори не виступали як фоновий супровід, а відеоінсталяції — як елемент втілення музичної програмності (що меншою мірою вдалося у проєкті 2011 року). Створення суцільного змістовного концептуального шару породжувало у свідомості реципієнта нові сенси та механізми сприйняття.

Зауважимо, що просторові рішення в організації аудіовізуальних проєктів водночас відкривають нові можливості і викривають ряд складнощів у їх реалізації. Виділимо такі:

— синхронізація видимого і чутного не тільки на технічному, але й на концептуальному рівнях. Обрані аудіальні та візуальні засоби мають підпорядковуватися прийнятій концепції проєкту, враховуючи, що аудіальне висловлювання не потребує інтерпретативного доповнення візуальним — останнє має створювати нову художню дійсність. Рецепція аудіовізуальних проєктів ґрунтується на синтезі звукового та візуального (в тому числі сценографічного та драматургічного) рішень;

— аудіальне з'єднання акустичного виконання з просторовою диспозицією електроніки, оскільки електронні записи, фактично виступаючи як повноцінні твори,

¹ Поголяєва О. У Донецьку на колишньому заводі влаштували «Звукоізоляцію». Радіо Свобода. 01.10.12. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24724892.html> (дата звернення: 05.06.2024).

² З авторської анотації: «Відео та світло, немов вода, що огортає залишки конструкцій затонувлих кораблів та скелети риб, наповнюватиме споруди індустриальної архітектури. За допомогою відео з океанічних глибин щоразу, на мить то тут, то там, виринатимуть чудернацькі образи: дивні істоти, незнані примари, кружлятимуть блукаючі тіні. Засобами світла спалахуватимуть та сплітатимуться містичні тіні, вони на якийсь час поглинатимуть простір, після чого знов залягатимуть в порожнечу морських безодень. Вдивляючись, вслухаючись, блукаючи та хитаючись на хвилях музики, глядачі на якийсь час відчують себе хоробрими мореплавцями, першопрохідцями, розвідниками, безстрашними підкорювачами океанічних глибин...».

³ Прес-конференція з нагоди презентації аудіовізуального проєкту «ЗвукоІзоляція-II: outside». 28.09.2012. Відеоархів сайту Ізоляція. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/zvukoizolyatsia> (дата звернення: 05.06.2024).

не пов'язані безпосередньо з конкретними інструментальними складами (що створює додаткову складність рецепції). Втім, саме просторовий поділ звукового потоку посилює сприйняття різних шарів музичного матеріалу;

— неможливість контролювати композитором виконання твору через просторову диспозицію учасників аудіовізуального процесу (в тому числі й технічних); як наслідок, виконання може містити несподіванки для автора;

— відсутність емоційного та зорового контактів як з боку виконавців (через специфіку їх розташування та подальшої дислокації), так і з боку реципієнтів;

— просторові характеристики звукової складової твору залежать не лише від властивостей, притаманних тому або іншому музичному інструменту чи запису, але й від специфіки розташування у просторі та самого простору, який може бути наповненим специфічними символами (доречними і навпаки) та додатково створювати різноманітні смисли й алюзії;

— залежність результату втілення поставлених авторами концепційних цілей від обраного простору, особливо якщо обраний формат — «open air», у якому необхідно враховувати вплив на реалізацію зовнішніх факторів (зокрема, шумів навколишнього середовища, які можуть і органічно доповнювати дійство, і заважати, створюючи протилежні початковому задумові смислові пласти).

Висновки та перспективи дослідження. Підсумовуючи, констатуємо, що перша та друга «ЗвукоІзоляція» стали одним із найбільш сміливих та яскравих експериментів у площині електроакустичного й візуального синтезу. В естетичних пошуках музичної виразності, у логічній закономірності розвитку мистецтва ХХІ століття проєкт охопив найбільш вагомими новаціями композиторської техніки минулого століття (зокрема, надбання електроакустичного авангарду, використання технологій обробки звуку в реальному часі, застосування сонористичних принципів, що стають категорією музичного мислення, маніпуляції з предметами, які можуть створювати звуки тощо). Розширення меж академічного середовища або повний вихід із нього (у проєкті 2012 р.), як прагнення подолати простір концертного залу, та залучення промислових просторів — конвенційно маргінальних, — формує новий тип естетичної диспозиції (П. Бурдье). Діалог із простором здійснюється як дія (мистецький жест), спрямована на розширення моделей сприйняття мистецького висловлювання, завдяки чому відбувається розширення меж горизонту слухацьких очікувань. Це призводить до формування у реципієнта нового естетичного досвіду, який потенційно буде впливати на рецепцію інших творів сучасної академічної практики. Залучення VJ технологій породжує нову комунікаційну ситуацію, створюючи принципово нове концепційне поле, що в ряді випадків може виступати механізмом руйнування стереотипів художнього мислення.

Аудіовізуальний синтез по відношенню до музичного мистецтва створює нові перспективи для багатопланової роботи з аудіальним та візуальним матеріалом. Дослідження досвіду використання аудіо- та відеотехнологій, їхньої взаємодії з просторовим чинником сприяє розвитку електроакустичної музики. Пропонована розвідка може певною мірою слугувати методологічною підмогою у подальших мистецтвознавчих дослідженнях аудіовізуальних композиторських проєктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 293 с.

2. Гайдено І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистец. імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 19 с.
3. Желізняк С. Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі. *Культурологічна думка* : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2018. № 14. С. 199–204. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204>
4. Загайкевич А. Л. Від футуризму до електроніки. *Український тиждень*. 2017. № 12 (488). 22 березня. URL: <https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/> (дата звернення: 31.07.2024).
5. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 75–86.
6. Загайкевич А. Л. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 76. С. 39–62.
7. Зінкевич О. С. Алла Загайкевич: послання Каролі Шимановському. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543>
8. Кияновська Л. О. Соціокультурний аспект розвитку електронної музики в 50-х — 70-х роках ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. Вип. 6. Кн. 1. С. 114–124.
9. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020а. 300 с.
10. Кравченко А. І. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ — початок ХХІ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2020б. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>
11. Куш С. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ, 2013. 200 с.
12. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2017. Серія : Мистецтвознавство. № 1. С. 213–223.
13. Приходько А. В. Рецепція музичного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ, 2016. 210 с.
14. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 194 с.
15. Соломатова В. В. Специфіка аудіовізуального дискурсу в дигітальній культурі. *Питання культурології* (35). Київ, 2019. С. 68–76. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787>.
16. Сюта Б. О. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.
17. Таганов О. М. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.

18. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 36 с.
19. Чепелик О. Практичні аспекти формування інституцій, задіяних у розвитку мистецтва у публічному просторі в Україні. *Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України*. Київ, 2016. Вип. 9. С. 181–191.
20. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурноцивілізаційних процесів ХХ — початку ХХІ століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. 16 с.
21. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 16 с.
22. Швед М. Особливості сприйняття сучасної музики: спроба класифікації слухачької аудиторії. Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 23–36.
23. Barthes R. *Image, music, text*. [S. Heath, Ed.]. London : Fontana Press, 1977. 220 p.

REFERENCES

1. Bondarenko, A. I. (2021). *Elektronna muzyka v Ukraini ostannoii tretyni XX — pochatku XXI stolittia [Electronic music in Ukraine of the last third of XX — early XXI centuries]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 293 p. [in Ukrainian].
2. Haidenko, I. A. (2005). *Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasni kompozytorskii praktytsi [The role of music computer technology in contemporary composing practice]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 19 p. [in Ukrainian].
3. Zheliezniak, S. (2018). Problematyka vyznachennia y klasyfikatsii zvukovoho obrazu v audiovizualnii kulturi [Problems of Definition and Classification of Sonic Image in the Audio-visual Culture]. In: *Kulturolohichna dumka [The culturology ideas]*. Kyiv National Academy of Art Ukraine. Issue 14. Kyiv, pp. 107–111. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.199-204> [in Ukrainian].
4. Zahaikevych, A. L. (2017). Vid futuryzmu do elektroniky [From futurism to electronics]. In: *Ukrainskyi tyzhden [Ukrainian week]*. 22 March, No. 12 (488). Available at: <https://tyzhden.ua/vid-futuryzmu-do-elektroniky/> (accessed: 31.07.2024) [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, A. L. (2015). Ukrainaska elektroakustychna muzyka: istoriia i suchasnist [Ukrainian electroacoustic music: history and modernity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 4 (29). Kyiv, pp. 75–86. [in Ukrainian].
6. Zahaikevych, A. L. (2008). Ukrainaska elektronna muzyka: praktyka doslidzhennia [Ukrainian electronic music: research practice]. In: *Muzyka v informatsiinomu suspilstvi [Music in the information society]*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, pp. 39–62 [in Ukrainian].
7. Zinkevych, O. S. (2023). Alla Zahaikevych: poslannia Karoliu Shymanovskomu [Alla Zaghaikevych: message to Karol Shymanovsky]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi*

akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 136. *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 8–21. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276543> [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. O. (2005). Sotsiokulturnyi aspekt rozvytku elektronnoi muzyky v 50-kh — 70-kh rokakh 20 st. [Sociocultural aspect of the development of electronic music in the 50s — 70s of the 20th century]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi [Musical art and culture. Scientific bulletin of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music]*. Issue. 6. Vol. 1. Odesa, pp. 114–124. [in Ukrainian].

9. Kravchenko, A. I. (2020a). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz) [Instrumental Chamber Art of Ukraine. Late XX — Early XXI Centuries (Semiological Analysis)]*. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. 300 p. [in Ukrainian].

10. Kravchenko, A. I. (2020b). Elektroakustychni ta audiovizualni tvory v estetosferi ansamblevoi kultury Ukrainy (kinets XX — pochatok XXI st.) [Electro-acoustic and audiovisual works in the aesthetic sphere of the ensemble culture of Ukraine (late 20th — early 21st centuries)]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka [Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers]*. Issue 31. Vol. 1. Drohobych, pp. 147–151. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765> [in Ukrainian].

11. Kushch, Ye. V. (2013). *Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiyni faktor muzychnoi kultury XX — pochatku XXI stolit [Electronic Musical Instruments as an Evolutionary Factor of the Musical Culture of the XX — Beginning of the XXI Centuries]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. 200 p. [in Ukrainian].

12. Landiak, O. (2017). «Audiovizualne mystetstvo» yak kontsept u suchasnomu mystetstvoznavchomu dyskursi [«Audiovisual art» as a concept in the contemporary art criticism discourse]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka [Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk]*. Issue 1: *Mystetstvoznavstvo [Art history]*. Ternopil, pp. 213–223 [in Ukrainian].

13. Prykhodko, A. (2016). *Retseptsiiia muzychnoho avanhardu v sotsiokulturnomu prostori XX stolittia [Reception of the musical avant-garde in the socio-cultural space of the twentieth-century]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 210 p. [in Ukrainian].

14. Rakunova, I. M. (2008). *Novi kompozytorski tekhnolohii (na prykladi tvorchosti Ally Zahaikevych) [The new composition technologies (using compositions of Alla Zahaykevych as examples)]* : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 194 p. [in Ukrainian].

15. Solomatova, V. V. (2019). Spetsyfika audiovizualnoho dyskursu v dyhitalnii kulturi [The specifics of audio-visual discourse in digital culture]. In: *Pytannia kulturolohii [Issues in Cultural Studies]*. Issue 35. Kyiv, pp. 68–76. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188787> [in Ukrainian].

16. Siuta, B. (2009). Osoblyvosti retseptsii akademichnoi muzyky v umovakh hlobalizatsii [Peculiarities of the reception of academic music in the conditions of globalization]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of*

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 75: *Kompozytor i suchasne sotsiokulturne seredovyshche [Composer and modern socio-cultural environment]*. Kyiv, pp. 19–24. [in Ukrainian].

17. Tahanov, O. M. (2006). *Osoblyvosti psikhologichnoho spryiniattia zvukovoho prostoru muzychnykh tvoriv [The features of the psychological perception of musical works' soundscape]* : 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. 18 p. [in Ukrainian].

18. Fadiieva, K. V. (2009). *Suchasni kompiuterni tekhnolohii u doslidzhenni muzychnoi kultury [Modern computer technologies in the study of music culture]* : 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. 36 p. [in Ukrainian].

19. Chepelyk, O. (2016). *Praktychni aspekty formuvannia instytuttsii, zadaniykh u rozvytku mystetstva u publichnomu prostori v Ukraini [Practical aspects of institutional formation, developing public art of Ukrainian culture development]*. In: *Kulturolohichna dumka [The culturology ideas]*. Kyiv National Academy of Art Ukraine. Issue 9. Kyiv, pp. 181–191. [in Ukrainian].

20. Cherevko, K. P. (2012). *Elektronna muzyka yak fenomen kulturnotsyvilizatsiinykh protsesiv XX — pochatku XXI stolittia (do pytannia metodolohii analizu) [Electronic music as a phenomenon of cultural and civilization processes of the XX — early XXI century (to the subject of methodology analysis)]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Lviv. 16 p. Lviv National Lysenko Academy of Music. [in Ukrainian].

21. Chibalashvili, A. O. (2015). *Kontseptualnyi syntezy u suchasni ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialakh kamernoi muzyky) [Conceptual Synthesis in the Modern Ukrainian Artistic Culture (based on Chamber Music)]* : The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].

22. Shved, M. (2009). *Osoblyvosti spryiniattia suchasnoi muzyky: sproba klasyfikatsii slukhatskoi audytorii [Peculiarities of the reception of contemporary music: a test of the classification of the hearing audience]*. In: *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Musicological studies of the Institute of Arts of Lesya Ukrainka University and Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue. 3. Lutsk, pp. 23–36 [in Ukrainian].

23. Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. [S. Heath, Ed.]. London: Fontana Press, 220 p. [in English].

ANNA PRYKHODKO

Prykhodko, Anna — PhD in Art Criticism, Senior Research Scientist, The Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318678

AUDIOVISUAL PROJECT «ZVUKOIZOLYATSIA»:

SPECIFICS OF CONCEPTUAL AND SPATIAL IMPLEMENTATION

OF THE COMPOSITIONAL AND TECHNICAL PRINCIPLES

The relevance of the study is determined by the insufficient development of the stated problems, the lack of a systematic analysis of projects of electroacoustic and audiovisual synthesis

in academic music. The introduction of technical materials from the private archives of the project authors into scientific circulation also seems important. Usually, such «internal» documents do not come to the attention of researchers due to their utilitarian nature in the organizational process of the implementation of a work/project, but sometimes they can open perspectives for the further study of similar artistic phenomena.

Most often, large-scale projects, in particular audiovisual ones (requiring the involvement of significant resources to ensure technical organization), are performed «one time only»; mentions of them gradually disappear from the information space. The analysis of the peculiarities of the implementation of audiovisual projects contributes to the systematization and differentiation of existing and new perspectives of the study of this synthetic phenomenon in the modern art history discourse.

The main objectives of the study are to reveal the specifics of the implementation of spatial compositional and technical principles and the peculiarities of the implementation of one of the landmark experiments in the field of electroacoustic and audiovisual synthesis, «ZvukoIzolyatsia» project (2011/2012), to understand its significance in the modern artistic space, to outline the particular features of reception of musical-spatial performance.

The research methodology: *historical and functional method* to define and forecast the place and role of the project in the modern art space; *analytical method* to reveal the specifics of the embodiment of spatial compositional and technical principles; *intent analysis* to find the author's intentions; *the method of theoretical generalization* to summarize the results of the research.

Results and conclusions. The first and second «ZvukoIzolyatsia» became one of the most daring and vivid experiments in the field of electroacoustic and visual synthesis. In the aesthetic search for musical expressiveness, in the logical regularity of the development of the art of the 21st century, the project covered the most important innovations of the compositional technique of the last century (in particular, the achievements of the electroacoustic avant-garde, the use of real-time sound processing technologies, the application of sonoristic principles that become a category of musical thinking, manipulation of objects which can make sounds, etc.). The expansion of the boundaries of the academic environment or a complete departure from it (in the 2012 project), as a desire to overcome the space of the concert hall, and the involvement of industrial spaces — conventionally marginal — forms a new type of aesthetic disposition (P. Bourdieu). The dialogue with the space is carried out as an action (artistic gesture) aimed at expanding the perception models of artistic expression, thanks to which the horizon of listening expectations is expanded. This leads to the formation of a new aesthetic experience in the recipient, which will potentially influence the reception of other works of modern academic practice. The involvement of VJ technologies creates a new communication situation, creating a fundamentally new conceptual field, which in some cases can act as a mechanism for destroying stereotypes of artistic thinking.

Audiovisual synthesis in relation to musical art creates new perspectives for multifaceted work with audio and visual material. Researching the experience of using audio and video technologies, their interaction with the spatial factor contributes to the development of electroacoustic music. The proposed investigation can to some extent serve as a methodological aid in further art studies of audiovisual compositional projects.

Keywords: 21st-century music, spatial music, electroacoustic music, activities of Ensemble Nostri Temporis, reception, composer technologies, audiovisual projects.

Наукове видання
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

2024. Випуск 140

**СУЧАСНА МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА НАУКА:
ПРОБЛЕМНІ ДИСКУРСИ І ПЕРСПЕКТИВИ**

Редактори-упорядники — *Ірина Коханик*

Редактор — *Ірина Коханик*

Верстка і макет — *Тимур Іванніков*

Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 15

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, 01001

Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Пошта cancelyariya@knmau.com.ua

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.

Присвоєно ідентифікатор медіа: R30-01237 від 31.08.2023

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.

вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600

Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:

серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >

Scientific journal
Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

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

2024. Issue 140

**CONTEMPORARY MUSIC-THEORETICAL SCIENCE:
PROBLEMATIC DISCOURSES AND PERSPECTIVES**

Compiling editors — *Iryna Kokhanyk*

Editor — *Iryna Kokhanyk*

Lay out design — *Tymur Ivannikov*

Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 15

Offset paper. Offset printing

Typeface “Georgia”, “Times”

300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001
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.
Media identifier: R30-01237 has been assigned from 31.08.2023
E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

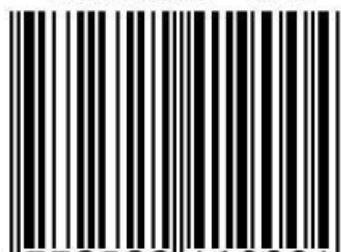
Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,
Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600
Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noi muzičnoi akademii Ukraïni imeni P.Ĭ. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >