

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ 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

2025 Випуск 144

**СУЧАСНА МУЗИЧНА НАУКА:
ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО**

Засновано 1999 року

Київ — 2025

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2025. Випуск 144. СУЧАСНА МУЗИЧНА НАУКА: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО**

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

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

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за No. 886

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

внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України

в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 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 (Університет Григорія Сковороди в Переяславі),
Переяслав, Україна (головний редактор).

Коханик І. М., кандидат 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).

Антонова О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

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

Василенко О. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (КМAM ім. Р. М. Глієра), Київ, Україна.

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

Іваницький 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.

Ковачич М. (Kovacic M.), доктор філософії, керівник (Інститут етномузикології Науково-дослідного центру
Словенської академії наук і мистецтв / Institute of Ethnomusicology Research Centre of The Slovenian
Academy of Sciences and Arts), Любляна, Словенія.

Кока Г. (Coca G.), доктор філософії, професор (Університет Бабеш-Болай / Babeş-Bolyai University), Клуж-
Напока, Румунія.

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

Рощенко О. Г., доктор мистецтвознавства, професор (ХНУМ ім. П. І. Котляревського), Харків, Україна.

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

Серг Т. (Särg T.), доктор філософії, старший науковий співробітник (Естонські фольклорні архіви Естонського
літературного музею / Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum), Таллін, Естонія.

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

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

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 № 7 від 27 листопада 2025 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 OF UKRAINE

UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC

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

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2025 ISSUE 144

**MODERN MUSIC SCIENCE:
THEORY, HISTORY, PERFORMANCE**

Founded in 1999

Kyiv — 2025

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.144>

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

2025. Issue 144. MODERN MUSIC SCIENCE: THEORY, HISTORY, PERFORMANCE

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: cancelaryia@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 (speciality 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 (Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

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

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

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

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

Coca G. Ph. D, Professor (Babe -Bolyai University of Cluj-Napoca), Cluj-Napoca, Romania.

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).

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

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

Kovacic M. Ph. D, scientific researcher, director (Institute of Ethnomusicology Research Centre of The Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana, Slovenia.

Roshchenko O. G., Doctor of Art Criticism, Professor (Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts), Kharkiv, Ukraine.

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

Särg T., Ph. D, Senior scientific researcher (Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum), Tartu, Estonia.

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

Severynova M. Yu., 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.

Vasylenko O. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

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 7 from the 27 of November 2025).

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, 2025

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Українська музична культура: джерелознавчі студії	9
Зосім О. Л. Богогласникова пісня «Єгда душа от тѣла разлучається»: джерелознавчо-текстологічні аспекти.....	9
Кірш Р. А. Пісня «Не плач, Рахиле» у стильовій концепції Сокиринського (Галаганівського) вертепу	25
Світова музика: новітні концепції творчості.....	39
Драч І. С. «Інстинкт майстерності» у структурі композиторської діяльності. Казус Равеля.....	39
Жаркова В. Б. Семантика руху і танцю у творах Моріса Равеля	50
Артем'єва В. Б. Французька барокова опера і реаліті-шоу: точки перетину	65
Жукова О. А. Сарабанда: «дволиккий Янус» барокового репертуару	76
Різаєва Г. Є. Франсіс Пуленк <i>avant la lettre</i> : рецепція творчості в оптиці метамодернізму.....	86
Антонова М. С. «Антигона» Жана Кокто і Артюра Онеггера: новаторська художня концепція та критична рецепція твору	99
Теоретичні та історичні аспекти композиторської і виконавської практики	115
Щетинський О. С. Прояви композиторської індивідуальності у транскрипціях	115
Пікуш Ю. Ю. «Венеційські ігри» для оркестру Вітольда Лютославського: специфіка музичної драматургії в алеаторичній композиції	125
Філатова Т. В. Силуети танго у звуковому ландшафті Аргентини: музика Астора П'яццолли для гітари соло	138
Гала А. В. «Елегія» та «Гуцульське коло» для домри Олександра Некрасова: жанрово-стильові та виконавські особливості	162
Ваславський К. А. Мистецтво гри на литаврах: етапи становлення.....	177

C O N T E N T S

From the compilers.....	7
Ukrainian musical culture: source studies	9
Z o s i m O. L. Song from the Bohohlasnyk «When the Soul is Separated from the Body»: Sources and Textual Aspects	9
K i r s h R. A. The Song «Do Not Weep, Rachel» in the Stylistic Concept of the Sokyrinskyi (Halahanivskyi) Vertep	25
World music: the latest concepts of creativity	39
D r a c h I. S. «The Instinct of Workmanship» in the Structure of Composer Activity. The Case of Ravel	39
Z h a r k o v a V. B. Semantics of Movement and Dance in the Works of Maurice Ravel.....	50
A r t e m i e v a V. B. French Baroque opera and reality TV: points of intersection.....	65
Z h u k o v a O. A. Sarabande: «two-faced Janus» of the baroque repertoire	76
R i z a i e v a G. Ye. Francis Poulenc <i>avant la lettre</i> : reception of creative work in the optics of metamodernism	86
A n t o n o v a M. S. «Antigone» by Jean Cocteau and Arthur Honegger: innovative artistic concept and critical reception of the artwork	99
Theoretical and historical aspects of composition and performance practice.....	115
S h c h e t y n s k y O. S. Manifestations of composer's individuality in transcriptions	115
P i k u s h Yu. Yu. Witold Lutosławski's «Venetian Games» for Orchestra: Specifics of Musical Dramaturgy in Aleatoric Composition	125
F i l a t o v a T. V. Silhouettes of tango in the soundscape of Argentina: Astor Piazzolla's music for solo guitar.....	138
H a l l a A. V. «Elegy» and «Hutsul circle» for domra by Oleksandr Nekrasov: genre- style and performance features	162
V a s l a v s k y K. A. The art of timpani performance: stages of development.....	177

ВІД УПОРЯДНИКІВ

Увазі читачів пропонується 144-й випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» — «Сучасна музична наука: теорія, історія, виконавство», в якому у взаємодії інноваційних та традиційних підходів широко представлена актуальна проблематика сучасного музикознавства. Результати досліджень, що оприлюднюються, знаходяться на перетині означених у назві випуску магістральних напрямків і утворюють єдиний науковий простір. Сучасні теоретичні ідеї імплементуються в контекст історичних процесів, які, своєю чергою, визначають нові концепти і теорії, а музичне виконавство апробує і розвиває їх, збагачуючи дослідницьку сферу новим емпіричним матеріалом.

Перша рубрика — **«Українська музична культура: джерелознавчі студії»** — презентує текстологічні дослідження науковців, які мають виходи у виконавську практику. О. Л. Зосім, розглядаючи детально один із зразків української духовної піснетворчості — богогласникову пісню «Єгда душа от тѣла разлучается», піднімає питання введення цього твору в сучасний концертний репертуар. У статті Р. А. Кірша проаналізована унікальна пам'ятка української музично-театральної культури XVIII–XIX століть — паралітургічна пісня «Не плач, Рахиле» з Сокиринського (Галаганівського) вертепу, в одній із сценічних постановок якого у 2021 році автор цієї розвідки брав безпосередню участь.

Друга рубрика — **«Світова музика: новітні концепції творчості»** — відкривається статтями, присвяченими 150-річному ювілею Моріса Равеля, в яких постать композитора, його творчий метод та спадщина подаються під новим кутом зору. І. С. Драч розглядає «інстинкт майстерності» видатного французького композитора як феномен унікальності та творчої досконалості митця — «казус Равеля». У фокусі дослідження В. Б. Жаркової — стихія руху і танцю як багатозначна смислова сфера творчості цього Майстра, основа його неповторного художнього світу.

Нові форми художнього діалогу Бароко і сучасності представлені у статтях В. Б. Артем'євої «Французька барокова опера і реаліті-шоу: точки перетину» (про оригінальну режисерську концепцію опери Жана-Філіпа Рамо «Платея» у постановці 2024 року) та О. А. Жукової «Сарабанда: “дволикый Янус” барокового репертуару» (крізь призму дуалістичної природи та історичної еволюції цього жанру окреслені його функції в культурі XX–XXI століть).

У статті Г. Є. Різаєвої «Франсіс Пуленк *avant la lettre*: рецепція творчості в оптиці метамодернізму» з позицій концепту «чуттєво-чутливість» також запропонований новий оригінальний погляд на творчість композитора. У перспективі він може стати методологічним підґрунтям для вивчення багатьох сучасних художніх явищ.

Новаторська художня концепція опери «Антігона» яскравих діячів французької культури першої третини XX століття Жана Кокто та Артюра Онеггера розкрита у статті М. С. Антонової. Підкреслюється висока значимість цього твору та необхідність його відродження на сучасній сцені, підтверджені оцінками критиків.

Третя рубрика — **«Теоретичні та історичні аспекти композиторської і виконавської практики»** — об'єднує матеріали, в яких представлені наукові погляди композиторів, музикознавців і виконавців на творчі процеси минулого і сучасності.

Так, у статті О. С. Щетинського розглянуті прояви композиторської індивідуальності в контексті роботи в системі «своє» — «чуже» на прикладі транскрипцій Арнольда Шенберга, Антона Веберна (твори Йогана Себастьяна Баха), Леоніда Грабовського

(хори Миколи Леонтовича). Дослідження Ю. Ю. Пікуша розкриває специфіку музичної драматургії в алеаторичній композиції Вітольда Лютославського «Венеційські ігри», одному з перших знакових творів митця.

Стаття Т. В. Філатової «Силуети танго у звуковому ландшафті Аргентини: музика Астора П'яццолли для гітари соло» виявляє втілення глибинних жанрових традицій танго у творах легендарного аргентинського композитора.

Виконавські проєкції на жанрово-стильові особливості творів для домри «Елегія» та «Гуцульське коло» українського композитора з Донеччини Олександра Некрасова пропонує стаття А. В. Галли. К. А. Ваславський на широкому музичному матеріалі — від Бароко до сьогодення — висвітлює історію розвитку виконавства на литаврах.

Підкреслимо, що цей випуск «Наукового вісника» традиційно сформований на основі статей знаних музикознавців та молодих талановитих дослідників.

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

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 783.65:(78.072.2+781.2)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347573

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., 2025

БОГОГЛАСНИКОВА ПІСНЯ «ЄГДА ДУША ОТ ТЃЛА РАЗЛУЧАЄТЬСЯ»: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧО-ТЕКСТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті здійснено джерелознавчо-текстологічний аналіз пісні «Єгда душа от т҃ла разлучається», яка увійшла до четвертої частини почаївського Богогласника (1790–1791). Вона є класичним зразком української духовної піснетворчості, де органічно поєдналися східнохристиянські та західнохристиянські церковні традиції. Її текст відсилає не лише до української барокової поезії з мотивами *tememento mori* та *vanitas vanitatum*, а й до церковної гімнографії. Інципіт пісні взято з тексту канону, що входить до *Чину на відхід душі (Ακολουθία εἰς Ψυχωρραγούνητα)*, а її зміст сконцентровано на ключових моментах гімнографічного першоджерела, однак зменшено вагу молитовно-благального елемента та посилено морально-повчальну спрямованість. Твір є текстово-мелодичною контрафактурою пісні «Уже ты лишаюся, сладкое чадо», яка є адаптованим перекладом польської пісні-планкту «Już Cię żegnam, najmiłszy Synu Jezusie». У процесі побутування в рукописних співаниках текст пісні «Єгда душа от т҃ла разлучається» не зазнав суттєвих змін. При підготовці твору до друку редактори Богогласника зробили його літературну редакцію, яка не торкнулася змісту та формальних ознак, однак ці зміни дозволяють чітко відокремити добогласникову та побогласникову версії тексту. Аналіз мелодичних варіантів із рукопису середини XVIII століття та Богогласника показав спорідненість мелодій пісень «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» та «Єгда душа от т҃ла разлучається», а також виявив мелодичні трансформації, що виникли у процесі побутування, в яких ми спостерігаємо тенденцію до максимального уподібнення контрастних частин мелодії оригіналу. У версії пісні «Єгда душа от т҃ла разлучається» з Богогласника ми бачимо не лише згладження контрастів, а й наближення її до звучання української церковної монодії, тим самим більш тісно пов'язуючи її з текстом, який спирається на східнохристиянську церковну гімнографію.

Ключові слова: європейське та українське музичне мистецтво XVII–XVIII століть, духовна пісня, східнохристиянська гімнографія, рукописні співаники, Богогласник, музичне джерелознавство, музична текстологія, музичний жанр.

Вступ. Духовнопісенна творчість у Новий час відігравала важливу роль у формуванні християнського світогляду та конфесійної ідентичності, виступаючи засобом народної катехизації. Поява друкованих співаників, у тому числі почаївського Богогласника (1790–1791), зіграла вирішальну роль у кодифікації українського духовнопісенного репертуару, який до того поширювався у рукописах. Зібрання та уніфікація текстів, що створювалися протягом тривалого часу в різних конфесійних середовищах, дозволило сформувати пісенний канон, у якому органічно сполучалися християнська догматика та українська ментальність. Із великого масиву богогласникових пісень особливу увагу привертають твори його четвертої частини, яка не пов'язана з церковним календарем. Вона є різноманітною за тематикою, але, подібно до європейських канціоналів доби бароко, традиційно завершувалася піснями про смерть та останні речі. Духовнопісенні твори, в яких провідною темою була людська душа на порозі вічності, слугували потужним інструментом для морального повчання вірян.

Серед богогласникових творів одним із найпопулярніших є «Єгда душа от тѣла разлучається». Ця пісня, присвячена центральній есхатологічній події — моменту розлучення душі з тілом та приватному суду, є не лише літературним твором, а й важливим джерелом для розуміння людиною доби бароко християнської сотеріології. Вона була відома українським вірянам до виходу Богогласника завдяки поширенню у рукописних співаниках. Завдяки своїй теологічній, літературній та музичній цінності пісня потрапила до першого українського канціонала, яким є почаївське видання, і завдяки цьому стала частиною національного духовнопісенного канону. Цей твір привертав увагу науковців, однак далеко не всі аспекти потрапляли в поле зору дослідників, передусім його зв'язки зі східнохристиянською церковною гімнографією та західноєвропейською духовнопісенною творчістю. Попри те, що обидва напрями сьогодні активно вивчаються українськими та зарубіжними науковцями, пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» не розглядалася з цих позицій.

Аналіз останніх досліджень. Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» неодноразово згадується у працях, присвячених українській духовній пісенності та Богогласнику. Її бібліографія, що включає характеристику твору та публікацію джерел і текстів пісень, міститься у працях Ю. Яворського [Яворский, 1934, с. 29], критичних виданнях почаївського Богогласника [Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia, 2016, с. 295] та рукописного Супрасльського богогласника [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 457] у розділах, присвячених цьому твору.

Знайомство з розвідками науковців, де згадується пісня «Єгда душа от тѣла разлучається», виявило майже повну однастайність у поглядах — а саме її інтерпретацію як твору, що має українське походження. Це не викликає подиву, адже працюючи із богогласниковою версією пісні, не можна не побачити близькість її мелодії (яка здебільшого рухається поступово, без стрибків) із сакральною монодією східнохристиянської церковної традиції. Дослідники, які аналізували рукописний варіант, де твір був записаний у триголосній фактурі, вказували або на спорідненість з польськими духовними піснями (однак без посилання на конкретний твір [Финдейзен, 1929, с. 191–192]), або ж відзначали близькість із італійською танцювальною практикою XVI століття, оскільки у творі поєднується чотиридольна повільна павана з більш швидкою тридольною гальярдою [Кудрик, 1995, с. 25].

На зв'язок пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» з польською пісенністю ми звернули увагу в кандидатській дисертації [Зосім, 2004, с. 21, 22, 68, 174] та у монографії [Зосім, 2009, с. 16, 25, 82, 145]. Зазначено, що мелодія твору не є оригінальною,

а базується на видозмінений, але цілком впізнаваній мелодії пісні «Уже ты лишаюся, сладкое чадо», яка є адаптованим перекладом польського планкта «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Езусѣ» («Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie»). Однак це спостереження так і залишилося на маргінесі основного наративу, як цікавий приклад створення нового тексту до популярної пісні, що прийшла з польського репертуару.

Більш детальне знайомство із твором «Єгда душа от тѣла разлучається» показало, що він пройшов довгий шлях від польського першоджерела до кодифікованої богогласникової версії. З одного боку, ця пісня мало чим відрізнялася від багатьох адаптованих духовнопісенних творів з європейського репертуару, з іншого, вона є унікальною. Її унікальність полягає у швидкості й органічності включення до українського репертуару, бо, на відміну від багатьох інших духовнопісенних творів, «Єгда душа от тѣла разлучається» ніколи не сприймалася як запозичення. Тому індивідуальна траєкторія пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» потребує детального розгляду, зокрема її шлях від моменту появи перших рукописних версій до кодифікації.

Мета статті — здійснити комплексне дослідження пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» в її історичному шляху від першоджерела до кодифікованої версії у Богогласнику.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в результаті комплексного дослідження пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» на основі вивчення її різних версій та детального аналізу вербальної й музичної складових було встановлено джерело інспірації автора тексту, окреслено шлях твору від рукописних співаників до Богогласника, відзначено трансформації, що відбулися в тексті та мелодії у процесі побутування, а також запропоновано підходи до виконавської інтерпретації.

Методологічним підґрунтям статті стали джерелознавчо-текстологічний, історико-культурний, аналітичний, компаративний та евристичний методи, які дали можливість комплексно розглянути різні версії пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» та прослідкувати її текстово-мелодичні трансформації в історичній динаміці.

Результати дослідження. Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» увійшла до четвертої частини почаївського Богогласника, в якій представлено пісенні твори, не пов'язані з літургічним календарем, що репрезентують різні аспекти християнського буття, в тому числі пісні про смерть та вічне життя. Перше видання Богогласника (1790–1791) містить вісім пісень про смерть, з них одна латиномовна з польським перекладом («Moriendum, Hoc est certum», № 228, «Umrzeć trzeba, rzecz to pewna», № 229), дві польськомовні («Postrzeż się z rozumu obrany», № 230; «A.a.a. Przyjdzie godzina», № 231), п'ять пісень староукраїнською мовою («Помысли чоловіче прегоркій часъ смерти», № 232; «Ахъ! Смотри кто живъ», № 233; «Востани о душе», № 234; «Єгда душа от тѣла разлучається», № 235; «Кажуть люде, же я умру», № 236), а також п'ять пісень, присвячених іншим останнім речам («Помяните, помолитесь ко Господу», № 237; «Два рази слѣпъ», № 238; «Ахъ пора приходить, треба умирати», № 239; «Тлить боязнь сердце», № 240; «Памятайте Хрістіане», № 241). Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» входить до блоку україномовних творів, а тому сприймається як така, що має українську генезу. Втім, її детальне вивчення показало, що українська складова в ній не є єдиною.

Пісні про смерть у барокову добу зазвичай завершували європейські католицькі канціонали, і Богогласник, підготовлений до друку монахами-василіанами, не був винятком. На противагу репертуару перших трьох частин видання, організованим відповідно до літургічного календаря, пісні четвертої частини не прив'язані до

нього. Їхні тексти, на відміну від господських і богородичних пісень, не завжди відсилали до біблійної поезії та церковної гімнографії. Твори морально-повчальні, молитовні, благальні, у тому числі пісні про смерть та останні речі, були значно ближчі до української барокової поезії, в якій переважали мотиви марноти світу, швидкоплинності земного життя, необхідності покаяння перед смертю тощо. Догматичний компонент був підґрунтям основного наративу, однак на перший план виходив морально-повчальний. Для розуміння вірянами змісту пісень морально-повчальної та есхатологічної тематики редактори Богогласника прагнули не втручатися в їх мову, тому в них превалює староукраїнська, а не церковнослов'янська лексика.

Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» оповідає про людину, яка після смерті тіла через гріхи потрапляє до пекла. Цей твір є одним із нетипових прикладів, де автором використано текстовий інципіт із церковного джерела. Фраза «Єгда душа от тѣла разлучається» майже точно збігається з текстом першого тропаря восьмої пісні «Канону молебного до Господа Ісуса Христа і Пречистої Богородиці, Матері Господньої, на розлучення душі з тілом»¹, що має такий текст: «Як людинолюбна Мати Бога Людинолюбця тихим і милостивим оком поглянь, коли з тілом душа моя розлучається, щоб я повіки славив Тебе, Свята Богородице». Втім, цей канон не єдиний, що читається або співається в один із найдраматичніших моментів життя людини. В українському Требнику є ще один канон, який входить до складу чинопослідування у момент смерті людини — «Чин при розлученні душі з тілом, коли людина довго страждає»². Саме з останнім текстом ми бачимо більшу змістовну спорідненість пісні «Єгда душа от тѣла разлучається». Зупинимось на цьому детальніше. Для порівняння звернемося не лише до українського тексту, а і його грецького першоджерела. Грецький текст канону знаходимо у популярному виданні XVIII століття Ж. Гоара «Euchologion sive Rituale Graecorum» [Euchologion, 1730, p. 585–587]. Його авторство часто приписують Андрію Критському. Богослужіння має назву *Ἀκολουθία εἰς Ψυχόρραυοντα* (в латинській версії — *Officium agentis animam*), що можна передати як *Чин на відхід душі*. Назва чину є універсальною, тому у перекладах, в тому числі й українському, зазвичай деталізують його зміст³.

У каноні мотив розставання душі з тілом є одним із провідних, адже основний його наратив — благання грішника про Божу милість після смерті. Тому ключова фраза, яка стала інципітом духовної пісні, у перефразованому вигляді трапляється у тексті канону неодноразово: «бо немилостиво душа моя з тілом розлучається» («ἀσυνπλαθῶς γάρ μου ἡ ψυχὴ ἐκ τοῦ σώματος χωρίζεται») (піснь 4), «ось нині розлучається хвороблива душа з окаянним моїм тілом» («ἰδοὺ νῦν χωρίζεται μετ' ὀδύνης ἡ ψυχὴ ἐκ τοῦ δεινοῦ μου σώματος») (піснь 6), «люто відділили від тіла окаянну мою душу» («ἰδοὺ σῦραντες ἀλέσλασαν τοῦ σώματος δεινῶς ἄφνω ἀθλίαν ψυχὴν») (піснь 7). Окрім безпосередніх збігів, канон і пісню єднають мотиви нападу злих духів після смерті людини, що грішила, звертання до янголів із проханням про заступництво, ставлення до тіла грішника як тлінного та недостойного поваги, завершення твору благанням про недопущення такого кінця для душі людини. Обидва наративи є від-

¹ Текст канону подано за електронною версією українського Требника: <https://pravoslav.ks.ua/service-book/departure-canon/>.

² Текст чину подано за електронною версією українського Требника: <https://pravoslav.ks.ua/service-book/agonu/>.

³ Для зручності другий наведений канон виокремлюємо за початковою фразою його першої пісні «Прийдіть, зберіться всі» («Δεῦτε συνάχθητε πάντες»).

мінними, адже призначення творів різне: у каноні переважають молитовно-благальні мотиви, у пісні — морально-повчальні. Проте, безумовно, остання була інспірована каноном, про що свідчать відсилання до його тексту у фразі, що стала інципітом пісні, та загальна логіка оповіді.

У почаївському Богогласнику твір «Єгда душа от тѣла разлучається» є анонімним. Ю. Медведик зазначає, що її автором є Євстафій (Євстапій), творець пісні «Єлеон гора свѣтится», що увійшла до Богогласника (№ 58), а також пісенних творів, що зафіксовані лише в рукописах («Євстафіє, кто ісповість чудеса» та «Єдину радість миру являєт»). Піснетворець жив і творив у першій половині — середині XVIII століття [Медведик, 2015, с. 436]. У коментарях до критичного видання Богогласника дослідник вказує на авторство Євстафія більш обережно, зазначаючи, що пісня, можливо, містить акровірш з іменем автора у такій формі: ЄВТТАП Т. [ЄВСТАПІЙ Т.] [Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia, 2016, s. 295]. Оскільки в іншій богогласниковій пісні «Єлеон гора нынѣ свѣтится» акровірш передає ім'я Євстафія абсолютно точно, тоді як у творі «Єгда душа от тѣла разлучається» воно не є очевидним, авторство Євстафія малоімовірно, особливо враховуючи те, що пісня в численних рукописах не зазнавала суттєвих трансформацій, а її текст був добре збережений. Але якщо ім'я автора наразі залишається під питанням, то беззаперечним є факт створення пісні у XVIII столітті. Ю. Медведик вказує на рукопис із колекції М. Фіндейзена, переписаний до 1710 року, як на найдавніший. Також дослідник зазначає, що пісню «Єгда душа от тѣла разлучається» відповідно до запису в Кам'янському богогласнику співали на тон «От востока восія» [Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia, 2016, s. 295].

Зупинимося на цьому більш детально. Рукопис, який отримав назву Кам'янського богогласника, сьогодні зберігається у фонді Івана Франка з Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук України під шифром 4784. Він походить із села Кам'яне Грибівського повіту, що на Західній Галичині (нині Польща), і був переписаний 1734 року. У рукопису, де пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» записана під № 85, читаємо вказівку, де зазначено зміст і час, коли її треба співати відповідно до церковного календаря, а також на який тон: «в субботу мясопустную пѣснь 1 о разлученіи души от тѣла, под «От востока восія» [Франко, 1981, с. 344]¹. Вказівки переписувачів щодо змісту пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» розглянемо нижче, спочатку сконцентруємося на пісенному творі, який позначено як її тон — «От востока восія».

Іван Франко подає лише опис співаника, самі тексти в його розвідці відсутні. Пісня «От востока восія» опублікована у роботі Михайла Грушевського [Грушевський, 1897, с. 61–62]. Для порівняння наведемо перші строфи обох пісень — «Єгда душа от тѣла разлучається» (за Богогласником) та «От востока восія» (за публікацією М. Грушевського):

Єгда душа от тѣла (2) разлучається,
 Страхъ великій видящи (2) ужасається.
 Забываетъ родители, жену, дѣти, приятели, вся собранія.
 Не помнитъ и о мешканю, в тяжком смутку, и вздыханю от разстанія.

¹ Відразу ж за нею йде переклад знаменитої секвенції «Dies irae» — «Ден гнѣву, ден лють бѣдѣ», позначений як «Пѣснь 2. Прошеніє за мертвыя» [Франко, 1981, с. 344], таким чином вписуючи цей твір, який є піснеспівом заупокійної служби (Requiem), до східнохристиянської церковної традиції.

От востока восія (2) звѣзда ясная,
 И повстанеть человекъ (2) от Израѣля.
 Валаамъ то прор(о)ковал, ясну звѣзду показовал, – днес восияетъ (2),
 Що ся teraz выполняет, ясно свѣту откривает, с(о)лнце сияетъ (2)¹.

Очевидною є ідентичність строфіки обох пісень — індивідуалізована і така, що не має аналогів. Важко уявити, що ця строфа, яка є нетиповою, могла мати кілька різних мелодичних версій. Зазначимо, що ані «Єгда душа от тѣла разлучается», ані «От востока восія» не були оригінальними текстами для цієї мелодії, про що детально поговоримо нижче, але, безумовно, першою з наведених була створена пісня «Єгда душа от тѣла разлучается». Вказівка у цьому рукопису співати на «тон» робить її вторинною по відношенню до тексту «От востока восія». Те, що різдвяна пісня співалася на мелодію пісні про смерть, на перший погляд, неочікувано, однак особливості мелодії уможлиблюють її використання не лише у творах скорботного змісту.

Як зазначалося, пісня «Єгда душа от тѣла разлучается» увійшла до четвертої частини Богогласника, яка не є календарною. У рукописах вона також записувалася поза літургічним календарем, і рукописний Кам'янський богогласник, де вказано, що вона мала виконуватися «в субботу мясопустную», є скоріше винятком, ніж правилом. Як репертуарний твір підготовчого періоду Великого посту її можна трактувати у рукописному Супрасльському богогласнику середини XVIII століття [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 452, 456], де вона входить до циклу пісень про Страшний Суд². І хоча прямого приурочення пісень до передпісного періоду у збірнику немає, цей розлогий цикл розташовано між різдвяними і великопісними піснями, тож його цілком коректно розглядати як частину календарного, подібно до Кам'янського богогласника. Проте в більшості рукописів «Єгда душа от тѣла разлучается» фіксувалася як пісня, що не пов'язана з церковним календарем, і саме ця традиція була закріплена у почаївському Богогласнику.

Значно різноманітнішими були вказівки, що окреслювали її зміст. У почаївському Богогласнику вона входить до циклу пісень про смерть (*Пѣснь з о смерти*). Однак у рукописах такий варіант не був найпоширенішим. Наведемо кілька прикладів із різних рукописів, базуючись на публікаціях тексту пісні та опису співаників, здійснених різними дослідниками. Досить часто в рукописних пісенниках її позначають як пісню про смерть (*Пѣснь о смерти*) [Возняк, 1913, с. 136; Медведик, 2015, с. 369; Яворский, 1909, с. 26; Яворский, 1934, с. 109]. Але значно частіше її визначають як пісню про Страшний Суд: друга пісня з розділу *Пѣсни духовныя о страшномъ судѣ Хр(ис)товомъ* [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 452, 456], *Псалма о страшномъ судѣ* [Возняк, 1913, с. 106], *Пѣснь о страшномъ судѣ* [Возняк, 1913, с. 110; Возняк, 1914, с. 314], *Пѣснь о смерти и страшномъ судѣ* [Возняк, 1913, с. 140]; в останньому випадку ми бачимо поєднання теми смерті і Страшного Суду. Двічі твір позначено відповідно до змісту його інципітного рядка: *Пѣснь набожная, гди душа с тѣлом разлучается* [Возняк, 1913, с. 163], *Пѣснь 1 о разлученіи души от тѣла*

¹ Наведений текст не зовсім відповідає тому, що опублікував М. Грушевський. Нами було виправлено структуру першої строфи, яка у публікації науковця передана неточно, у наступних строфах оригінальна строфіка вже передана правильно.

² Передує цьому циклу переклад секвенції «Dies irae» — «День гнѣву, день прегоркихъ бидѣ» [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 449, 450], вказуючи на спільність репертуару та традицій, що склалися в українсько-білоруському унійному середовищі середини XVIII століття.

[Франко, 1981, с. 344]. Також знаходимо й інші позначення: *[Пѣснь] о митарствѣ* [Яворский, 1934, с. 29], *Пѣс(н) покаяна* [Возняк, 1924, с. 183], *Пѣснь на актѣ жалобномъ* [Возняк, 1922, с. 136]. Остання назва апелює до грецького прототипу *Ἀκολουθία εἰς Ψυχorraγoῦντα* (*Чин на відхід душі*), хоча не є йому тотожною. Саме остання вказівка підтверджує версію про *Ἀκολουθία εἰς Ψυχorraγoῦντα* як прототип тексту пісні «Єгда душа от тѣла разлучается». Цілком коректним є позначення *[Пѣснь] о митарствѣ*, адже мотив митарства душі після смерті прописаний достатньо прозоро. Тракткування твору як покаянного є менш доречним, оскільки ця тема розвинена набагато слабше. Найбільш відповідним змісту є визначення *Пѣснь о смерти и страшномъ судѣ*, оскільки в ній йдеться і про фізичну смерть, і про смерть духовну, а саме — покарання людини вічними муками у пеклі через відсутність добрих справ при житті. Укладачі Богогласника інтерпретували цей твір більш узагальнено, які пісню про смерть, цілком справедливо вважаючи, що мотив Страшного Суду в ній не є провідним.

Кодифікація пісні «Єгда душа от тѣла разлучается» укладачами Богогласника стосувалася не лише остаточного закріплення її теми, яка не збігається з пріоритетними в рукописній традиції, а й видозмінила її текст. Зауважимо, що ці зміни не є суттєвими, адже не вплинули ані на строфіку, ані на зміст, проте чітко розділили добогогласникову та побогогласникову версії. Наведемо обидва варіанти перших строф — рукописну із Супрасльського богогласника (за публікацією Д. Штерна [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 456]) та друковану з почаївського видання:

Єгда душа от тѣла (2) разлучается,
 Страхъ великій видячи (2) ужасается.
 Забываетъ пріятелей, отца, матку, жену, дѣтей и богатства.
 Не помнитъ южъ о мешканю, тяжкомъ жалю и стогнаню земнаго панства.

Єгда душа от тѣла (2) разлучается,
 Страхъ великій видящи (2) ужасается.
 Забываетъ родители, жену, дѣти, приятели, вся собранія.
 Не помнитъ и о мешканю, в тяжкомъ смутку, и вздыханю от разстанія.

Як бачимо, перша половина пісні була залишена без змін, у другій редактори дещо скоригували лексику, зменшивши вагу староукраїнської лексики на користь церковнослов'янської, при цьому в деяких місцях були змінені рими. Текстові трансформації — радше стилістичні, ніж змістовні — характерні для всієї пісні. Варіанти тексту були і в рукописах, їх можна прослідкувати у публікації Д. Штерна [Die Liederhandschrift F 19-233 (15), 2000, с. 457–458]). Для нас важливою є чітка межа між рукописними і богогласниковою версіями. Два наведені варіанти першої строфи пісні «Єгда душа от тѣла разлучается» засвідчують відмінності між українською рукописною традицією та едиційною.

Отже, текст пісні «Єгда душа от тѣла разлучается» є глибоко вкоріненим у східнохристиянську церковну традицію, він спирається на текст канону «Прийдіть, зберіться всі» з *Чину на відхід душі*, що виконується у момент смерті людини. Вільне трактування тексту і сюжету гімнографічного тексту, характерне для пісенної творчості доби бароко, не зменшує ваги церковного першоджерела. Також на текст пісні вплинула й українська барокова поезія з її тематикою марноти світу та есхатологічни-

ми мотивами. Тож текстова частина твору «Єгда душа от тѣла разлучається» цілком вписується в український контекст, що формувався на підґрунті східнохристиянської церковної традиції.

Мелодія пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» має західноєвропейське походження. Її першоджерелом є польська пісня «Już Cię żegnaj, najmilszy Synu Jezusie», яка у вигляді кириличної транслітерації польського тексту «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Єзусъ» була зафіксована в рукописних співаниках, пов'язаних з монастирем у Новому Єрусалимі під Москвою. Та її творцями були православні вихідці з Речі Посполитої — українці і білоруси, які знайомили московитів із західним, передусім польським, духовнопісенним репертуаром.

Пісня «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Єзусъ» збереглася в численних рукописах. Наведемо її за співаником кінця XVII ст. (1680) з Російської національної бібліотеки (РНБ) в м. Санкт-Петербург (приклад 1).

Приклад 1.

Пісня «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Єзусъ»
(РНБ, ф. Погодіна, № 1974, арк. 35 зв. – 36 (1680))

Юж цѣ жег - намъ, най-мил-ший Сы-ну Є-зу - сѣ, Серд-ца ме-го од-хло - до, слич-ний Хрис-ту - сѣ.

Цо ж я поч - не так у-бо - га, гды цѣ тра - цо пер-ло дро - го з вѣл-ко жа - ло - бо.
Змѣ-нѣ-ли сѣ о-не сло - ва, пел-нась лас - ки бондзь здо - ва, Пань Є - зус то - бо.

Проте безпосереднім джерелом був не польський оригінал, а його церковнослов'янський переклад «Уже ты лишаюся, сладкоє чадо». Саме ця мелодія була взята автором тексту «Єгда душа от тѣла разлучається» за основу. Подаємо дві версії пісні «Уже ты лишаюся, сладкоє чадо»: одна з рукопису кінця XVII ст. (1680–1690-ті рр.), що знаходиться у Державному історичному музеї (ДІМ) в Москві (див. приклад 2), друга — з рукописного співаника середини XVIII ст. із зібрання Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (НБУВ) (див. приклад 3).

Ми навели два варіанти пісні, оскільки вони не є ідентичними. За півстоліття у пісенному творі сталися певні зміни, хоча вони не вплинули на його впізнаваність. Звернімо увагу на музичні тривалості, які є удвічі меншими, а також на першу фразу, де з'явився розспів на словах «тя лишаюся», подібний до того, що був у другій фразі.

Проте обидва рукописи¹ засвідчили стабільність її тексту, як вербального, так і музичного, що важливо для джерелознавчо-текстологічних студій пісенного твору «Єгда душа от тѣла разлучается».

Приклад 2.

Пісня «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» (ДІМ, ф. Музейський, № 1938, арк. 152 зв. – 153, приклад подано за [Spiritual Songs, 1996, с. 307])

У - же ты ли - ша - ю - ся, у - же ты ли - ша -
Лю - без - ный їи - сус хрис - те, лю - без - ный їи - сус

-ю - ся, слад - ко - е ча - до, Что сот-во - рю аз ли шен - на,
хрис - те, серд - ца от - ра - до, Гдѣ о-ный глас пре-мѣ-ни - ся,

По - гу-бив - ши дра-го-цѣн - на, С мно - гой ту - го - ю.
Бла-го-дат - на ве - се - ли - ся, Гос - подь с то - бо - ю.

Підкреслимо, що польська мелодія пісні «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Єзусъ» у процесі адаптації зазнала трансформації, причому доволі суттєвої, у першій частині строфи. Перший рядок вірша польського тексту має 12 складів із поділом 4+8, другий рядок побудований аналогічно, тоді як церковнослов'янський текст, що також має 12 складів, поділяється інакше — 7+5. Із врахуванням повтору першої

¹ Пісня «Уже ты лишаюся, сладкое чадо», попри надзвичайну популярність, не увійшла до жодної друкованої збірки.

фрази його структура є такою — 7+7+5. Друга половина строфи в обох творах ідентична: кількість складів у двох останніх рядках дорівнює 8+8+5. Отже, кількість складів у кожній строфі пісні «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» є такою: 7+7+5; 7+7+5; 8+8+5; 8+8+5. Як бачимо, при адаптації польської пісні була максимально згладжена нерівномірність двох частин її строфи, адже в пісні «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Езусъ» була суттєва різниця між довжиною перших та останніх двох рядків: 4+8; 4+8; 8+8+5; 8+8+5. Втім, на музиці це позначилося мало, адже залишилося протиставлення дводольної (доволі умовно) першої частини та тридольної другої.

Приклад 3.

Пісня «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» (НБУВ, ф. Маслова, № 49, арк. 49 зв. – 50)

У - же ты ли - ша - ю - ся, у - же ты ли - ша - ю - ся, слад - ко - е ча - до.
Лю - без - ный Ии - сус Хрис - тос, лю - без - ный Ии - сус Хрис - тос, серд - цу от - ра - до.

Что со-тво - рю аз ли-шен - на по-гу-бив - ши дра-го-цѣн - на с мно - гою ту - го - ю.
Гдѣ оный глас пре - ме - ні - ся, бла - го - дат - на - я ве - се - ли - ся, Гос - подь с то - бо - ю.

Строфа у піснях «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» і «Єгда душа от тѣла разлучается» є повністю ідентичною, бо останній твір було створено як текстово-мелодичну контрафактуру першого, хоча обидві мелодії не є ідентичними. Наведемо пісню «Єгда душа от тѣла разлучается» за рукописом середини XVIII століття у транскрипції М. Фіндейзена (див. приклад 4), оскільки доступ до оригіналу наразі неможливий. Звернімо увагу на те, що версія М. Фіндейзена не повністю відповідає оригіналу: у другій половині строфи бракує другого рядка¹, а каданс на домінанті (натуральній (!), а не гармонічній) основної тональності *ля мінор* тривалістю лише одну восьму, є абсолютно нетиповим для барокової музики, і цілком очевидно, що після нього має бути останній акорд розв'язання в тоніку.

¹ Висловимо припущення, що його не опублікували свідомо, адже в останньому рядку строфи максимально сконцентровано староукраїнську лексику («не помнить южъ о мешканю, тяжкомъ жалю и стогнаню земнаго панства»). Це могло викликати питання у читача, чому твір, поданий як російський, містить абсолютно неросійську лексику. Можливо, саме текст твору, що сприймався як польський, підштовхнув М. Фіндейзена до думки про польське походження пісні.

Приклад 4.

Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» (РНБ, ф. Буслаєва, Q XIV 141,
арк. 8 зв. – 9, приклад подано за: [Финдейзен, 1929, с. 191])

1. Ег - да ду-ша отъ тѣ - ла ег - да ду-ша отъ тѣ-ла раз-лу-ча - ет-ся
2. Страхъ ве - ли-кій ви-дя-щі - е (2) у - жа-са - ет-ся

за-бы-ва - еть при-я - те - лей, от-ца, ма - терь, же-ну, дѣ - тей и бо-гат-ство.

Порівняймо мелодичну версію Богогласника (приклад 5) із рукописним варіантом, наведеним вище, а також з її мелодичним прототипом «Уже ты лишаюся, сладкое чадо».

Приклад 5.

Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» (Богогласник (1790–1791), № 235)

Ег - да ду-ша отъ тѣ - ла, ег - да ду - ша отъ тѣ - ла раз - лу - ча - етъ - ся.
Страхъ ве - ли-кій ви - дя - щі, страхъ ве - ли-кий ви - дя-щі у - жа - са - етъ - ся.

За - бы - ва - етъ ро - ди - те - ли, же - ну, дѣ - ти, при - я - те - ли, вся соб - ра - ні - я.
Не пом-нить и о меш-ка-ню, в тяж-комъ смут - ку, и взды-ха-ню от раз - ста - ні - я.

Очевидною є спорідненість усіх трьох мелодій, при цьому вони не ідентичні. У рукописній версії пісні «Єгда душа от тѣла разлучається», як в її прототипі «Уже ты лишаюся, сладкое чадо», дві частини строфи мають різний метр (дводольний у першій і тридольний у другій), який у кожній частині чітко окреслений. У Богогласнику метричні відмінності максимально згладжені, а тривалість першої і другої частини майже однакова, однак при цьому відчутний більш жвавий рух у другій половині строфи. Завдяки трансформаціям мелодика пісні стає максимально плавною, майже повністю втрачаючи риси танцювальності, які були у другій половині строфи, а поступеневий рух наблизив її звучання до церковної монодії. Безумовно, ця подібність не означає ідентичності, бо метрична пульсація у другій половині строфи залишається доволі відчутною.

Звернімо увагу на ще один момент. Якщо абстрагуватися від прототипу «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» та рукописної версії, які в співаниках записані триголосно з гармонізацією мелодії, і подивитися на богогласникову версію пісні «Єгда душа

от тѣла разлучається» як на одноголосну мелодію, ми побачимо, що завдяки закінченню кожної з двох частин на ноті *до* вона не має чіткого ладового окреслення, а, отже, її остання нота може трактуватися не як терцієвий тон *ля мінора*, а основний у *до мажорі*. Відсутність типових гармонічних кадансів та поступеневий рух мелодії у неширокому діапазоні приховують ладовий нахил пісні, без гармонізації вона може сприйматися і як мажорна, і як мінорна. Ця особливість була закладена ще в польському оригіналі, однак найповніше вона виявилася у богогласниковій версії. Саме завдяки ладовій невизначеності мелодія, яка була створена для пісні-планкту «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Езусъ», а пізніше закріпилася за піснею «Єгда душа от тѣла разлучається», могла виконуватися з різдвяним текстом «От востока восія».

Наостанок висловимо свої міркування щодо виконання цього твору сьогодні. На жаль, пісня «Єгда душа от тѣла разлучається», колись дуже популярна, нині практично не звучить на концертах, вочевидь, через свою тематику. Її виконання може збагатити концертний репертуар, адже це один із шедеврів української пісенності, інспірований польською духовнопісенною традицією. Попри одноголосний запис, вона, вочевидь, не звучала одноголосно, тому виконувати її як монодію нецільно, хоча звучання без гармонічного супроводу є цілком самодостатнім. Гармонізація може бути зроблена з орієнтацією на бароковий стиль, і тоді в нагоді стане версія з російського рукопису, яку опублікував М. Фіндейзен. Однак при її використанні треба враховувати доволі серйозні зміни в мелодиці пісні «Єгда душа от тѣла разлучається», особливо у другій половині строфи. Можливий варіант, який розкриє ладові особливості богогласникової пісні, а саме її модальну природу — ладову перемінність мажору й мінору та звучання інших ладів. Органічними будуть як акапельні ансамблеві та хорові обробки, так і вокально-інструментальні версії, які відповідно до творчої інтенції виконавців підкреслюватимуть або її західноєвропейську генезу, або вкоріненість у східнохристиянську церковну традицію.

Висновки та перспективи. Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається», що увійшла до почаївського Богогласника, є класичним зразком української духовної піснетворчості, де органічно поєдналися східнохристиянські та західнохристиянські церковні традиції. Її текст відсилає не лише до української барокової поезії з мотивами *temento mori* та *vanitas vanitatum*, а й до церковної гімнографії. Інципіт пісні взято з тексту канону, що входить до *Чину на відхід душі (Ακολουθία εἰς Ψυχorraῶδντα)*, а її зміст сконцентровано на ключових моментах гімнографічного першоджерела, в якому зменшено вагу молитовно-благального елемента та посилено морально-повчальну спрямованість. Східнохристиянська гімнографія та українська барокова поезія є не єдиним джерелом пісні «Єгда душа от тѣла разлучається». Її мелодія має польську генезу. Пісня-планкт «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie», яка на східнослов'янських землях була відома завдяки кириличній транслітерації «Юж цѣ жегнамъ, наймилший Сыну Езусъ» та перекладу «Уже ты лишаюся, сладкое чадо», стали її основою: «Єгда душа от тѣла разлучається» є текстово-мелодичною контрафактурою останньої, зберігши оригінальну строфіку та мелодію.

Варто відзначити той факт, що пісня «Уже ты лишаюся, сладкое чадо» не була відома на українських землях, на її текст ми не натрапляємо в українських рукописних співаниках, тоді як пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» записана в багатьох українських рукописах, а згодом вона увійшла до Богогласника. У процесі побутування в рукописних співаниках текст пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» не зазнав суттєвих змін. При підготовці твору до друку редактори Богогласника зробили йо-

го літературну редакцію, яка не торкнулася змісту та формальних ознак, однак ці зміни дозволяють чітко відокремити добогогласникову та побоогогласникову версії тексту.

Тематика пісень «Уже тя лишаюся, сладкоє чадо» та «Єгда душа от тѣла разлучається» не є спорідненою, адже перша репрезентує жанр планкта і належить до пасійного циклу, тоді як друга входить до циклу пісень про смерть. Оскільки тема смерті є центральною в обох творах, саме це інспірувало автора звернутися до перекладу польського планкта як текстово-мелодичної моделі. Втім, мелодія пісні, особливо в монодійній версії, не має яскраво вираженого мінорного нахилу. Відсутність виражальних засобів, характерних для творів скорботної тематики, розширила сферу побутування: її мелодія співалася, відповідно вказівки на тон, із текстом різдвяної пісні «От востока восія». Остання відома лише по записах в ненотованих рукописах, однак в її тексті збережено строфіку, яка повністю ідентична творам «Уже тя лишаюся, сладкоє чадо» та «Єгда душа от тѣла разлучається».

Аналіз мелодичних варіантів із рукопису середини XVIII століття та Богогласника показав спорідненість мелодій пісень «Уже тя лишаюся, сладкоє чадо» та «Єгда душа от тѣла разлучається», а також виявив мелодичні трансформації, що виникли у процесі побутування, в яких спостерігаємо тенденцію до максимального уподібнення контрастних частин мелодії оригіналу. У версії пісні «Єгда душа от тѣла разлучається» з Богогласника бачимо не лише згладження контрастів, а й наближення її до звучання української церковної монодії, тим самим більш тісно пов'язуючи її з текстом, який спирається на східнохристиянську церковну гімнографію.

Пісня «Єгда душа от тѣла разлучається» вийшла з церковного репертуару і рідко звучить на концертах, оскільки для сучасної людини мотиви барокової есхатології не є актуальними. Але враховуючи високу художню цінність, варто долучати її до концертних програм у нових аранжуваннях, які підкреслюватимуть або західноєвропейську генезу її мелодії, або східнохристиянське підґрунтя тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Возняк М. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII в. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. 133. Львів, 1922. С. 115–172.
2. Возняк М. З поля української духовної вірші. *Analecta Ordinis S. Basilii Magni*. Т. 1. Жовква, 1924. С. 177–232.
3. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки. *Українсько-руський архів*. Львів, 1913. Т. IX. С. 1–240; Львів, 1914. Т. X. С. 241–480; Львів, 1925. Т. XI. С. 481–589.
4. Грушевський М. Співаник з початку XVIII в. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. XV. Львів, 1897. С. 1–48; Т. XVII. С. 49–98.
5. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2009. 204 с.
6. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII–XX ст.) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2004. 207 с.
7. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 127 с. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження).
8. Медведик Ю. *Ad Fontes: з історії української музики XVII — поч. XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 617 с.

9. Финдейзен Н. Псалмы и канты XVIII века. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*. Т. 2: С начала до конца XVIII века. Вып. 6. Москва – Ленинград : Госиздат, Музсектор, 1929. С. 186–206.
10. Франко І. Кам'янський богогласник 1734 р. *Зібрання творів у 50-ти томах*. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 32. С. 336–346.
11. Яворский Ю. Два замечательных карпато-русских сборника XVIII-го в., принадлежащих Университету Св. Владимира. Описание рукописей и тексты. Киев : Типография Императорского Университета Св. Владимира Акц. О-ва печ. и издат. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, 1909. 95 с.
12. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. Прага, 1934. 345 с.
13. Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd. Köln; Weimar; Wien : Böhlau, 2016. Bd. 2: Jurij Medvedyk. Der Bohohlasnyk von Počajiv: das erste gedruckte ukrainische Liederbuch mit geistlichen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert. VIII, 431 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 30, 2).
14. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern. Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. 767 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 16).
15. Euchologion sive Rituale Graecorum. Opera R. P. Jacobi Goar, Parisini, Ordinis FF. Prædicatorum, S. Theologiæ Lectoris. Editio secunda. Venetiis : Ex Typographia Bartholomei Javarina, 1730. 735 p.
16. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum of Moscow (GIM) / Transcribed and Edited by Olga Dolskaya. Editorial note by Hans Rothe. Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 1996. XLIX, 370 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B, Editionen; Bd. 4).

REFERENCES

1. Vozniak, M. (1922). Dva spivanyky polovyny i tretoi chetvertyny XVIII v. [Two songbooks of the half and the third quarter of the 18th century]. In: *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Notes of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, Vol. 133, pp. 115–172 [in Ukrainian].
2. Vozniak, M. (1924). Z polia ukrainskoï dukhovnoï virshi [From the field of Ukrainian spiritual verse]. In: *Analecta Ordinis S. Basilii Magni*, Vol. 1. Zhovkva, pp. 177–232 [in Ukrainian].
3. Vozniak, M. (1913, 1914, 1925). Materiialy do istorii ukrainskoï pisni i virshi. Teksty i zamitky [Materials for the history of Ukrainian song and verse. Texts and notes]. In: *Ukrainsko-ruskyi arkhiv* [Ukrainian-Ruthenian Archive]. Lviv, Vol. IX, pp. 1–240; Vol. X, pp. 241–480; Vol. XI, pp. 481–589 [in Ukrainian].
4. Hrushevskiy, M. (1897). Spivanik z pochatku XVIII v. [Songbook from the beginning of the 18th century]. In: *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Notes of the Shevchenko Scientific Society]. Lviv, Vol. XV, pp. 1–48; Vol. XVII, pp. 49–98 [in Ukrainian].
5. Zosim, O. L. (2009). Zakhidnoievropeiska dukhovna pisnia na skhidnoslovianskykh zemliakh u XVII–XIX stolittiakh [Western European spiritual song in the Eastern Slavonic lands in the 17th–19th centuries]. Kyiv: DAKKKiM, 204 p. [in Ukrainian].
6. Zosim, O. L. (2004). Ukrainska dukhovna pisnia zakhidnoievropeiskoho pokhodzhennia v istorychnomu rozvytku (XVII–XX st.) [Ukrainian spiritual song of Western European origin in his-

torical development (17th–20th centuries)]. Manuscript of dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kyiv, 207 p. [in Ukrainian].

7. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Overview of the history of Ukrainian church music]. Lviv, 127 p. (Series: History of Ukrainian Music. Issue 1. Research) [in Ukrainian].

8. Medvedyk, Yu. (2015). *Ad Fontes: z istorii ukrainskoi muzyky XVII — poch. XX st.: vibra-ni statii, materialy, retsenzii* [Ad Fontes: from the history of Ukrainian music of the 17th – early 20th centuries: selected articles, materials, reviews]. Lviv: LNU im. Ivana Franka, 617 p. [in Ukrainian].

9. Findeizen, N. (1929). *Psalmy i kanty XVIII veka* [Psalms and kants of the 18th century]. In: *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the 18th century], Vol. 2: *S nachala do kontsa XVIII veka* [From the beginning to the end of the 18th century]. Issue 6. Moskva – Leningrad: Gosizdat, Muzsektor, pp. 186–206 [in Russian].

10. Franko, I. (1981). *Kamianskyi bohohlasnyk 1734 r.* [Kamianka's Bogoglasnyk of 1734]. In: *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh* [Collected works in 50 volumes], Vol. 32. Kyiv: Nauk. dumka, pp. 336–346 [in Ukrainian].

11. Yavorskyi, Yu. (1909). *Dva zamechatelnykh karpato-russkikh sbornika XVIII-go v., prinadlezhashchikh Universitetu Sv. Vladimira. Opisanie rukopisei i teksty* [Two remarkable Carpatho-Ruthenian collections of the 18th century, belonging to the University of St. Vladimir. Description of manuscripts and texts]. Kyiv: Tipografiia Imperatorskogo Universiteta Sv. Vladimira Akts. O-va pech. i izdat. dela N. T. Korchak-Novitskogo, 95 p. [in Russian].

12. Yavorskyi, Yu. (1934). *Materialy dlia istorii starinnoi pesennoi literatury v Podkarpatskoi Rusi* [Materials for the history of ancient song literature in Subcarpathian Rus]. Praha, 345 p. [in Russian].

13. *Bogoglasnik Pěsni blagogovějnyia (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd.* (2016). Köln; Weimar; Wien: Böhlau. Bd. 2: Jurij Medvedyk. *Der Bohohlasnyk von Počajiv: das erste gedruckte ukrainische Liederbuch mit geistlichen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert.* VIII, 431 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 30, 2) [in German, Ukrainian].

14. Stern, D. H. (Ed.). (2000). *Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern.* Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 767 S. (Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge: Reihe B: Editionen; Bd. 16) [in German].

15. Goar, J. (Ed.). (1730). *Euchologion sive Rituale Graecorum. Opera R. P. Jacobi Goar, Parisini, Ordinis FF. Prædicatorum, S. Theologiæ Lectoris Editio secunda.* Venetiis: Ex Typographia Bartholomei Javarina. 735 p. [in Greek and Latin].

16. Dolskaya, O. (Ed.). (1996). *Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum of Moscow (GIM).* Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, XLIX, 370 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B, Editionen; Bd. 4) [in English].

OLGA ZOSIM

Zosim, Olga – Doctor of Art Criticism habil., Professor, Professor at the National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine)

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

olgazosim70@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347573

SONG FROM THE BOHOHLASNYK «WHEN THE SOUL IS SEPARATED FROM THE BODY»: SOURCES AND TEXTUAL ASPECTS

Relevance of the study. Among the works of the Bohohlasnyk, one of the most popular is the song “When the soul is separated from the body”. It was known to Ukrainian believers even before the Bohohlasnyk was published, thanks to its widespread circulation in manuscript songbooks. Due to its theological, literary and musical value, the song was included in the first Ukrainian cantional, which is the Pochaiv edition, and thanks to this it became part of the national spiritual song canon.

The purpose of the article is to conduct a comprehensive study of the song “When the soul is separated from the body” in its historical path from the original source to the codified version in the Bohohlasnyk. **The methodological basis** of the article was, in addition to source-meaning-textual methods, historical-cultural, analytical, comparative and heuristic methods, which made it possible to comprehensively consider different versions of the song “When the soul is separated from the body” and trace its textual and melodic transformations in historical dynamics.

The results and conclusions. The text of the song “When the soul is separated from the body” refers not only to Ukrainian baroque poetry with motifs of memento mori and vanitas vanitatum, but also to church hymnography. The incipit of the song is taken from the text of the canon included in the Order of the Departure of the Soul (Ακολουθία εἰς Πυχόρραγόντα), and its content is concentrated on the key moments of the hymnographic primary source, at the same time the author strengthens the moral and instructive orientation. The melody of the song “When the soul is separated from the body” has Polish origins. The work is a textual and melodic contrafactum of the song “I am already leaving you, sweet child”, which is an adapted translation of the Polish planctus song “Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie”. When preparing the work for publication, the editors of the Bohohlasnyk made a literary revision of it, which did not affect the content and formal features, however, these changes a clear separation the pre-Bohohlasnyk and post-Bohohlasnyk versions of text. The themes of the songs “I am already leaving you, sweet child” and “When the soul is separated from the body” are not related, but since the theme of death is central in both works, it was this that inspired the author of the latter to turn to the translation of the Polish planctus as a textual and melodic model. The analysis of melodic variants from the mid-18th century manuscript and the Bohohlasnyk showed the kinship of the melodies of the songs “I am already leaving you, sweet child” and “When the soul is separated from the body”, and also revealed melodic transformations that arose in the process of existence, in which we observe a tendency to maximally assimilate the contrasting parts of the melody of the original. In the version of the song “When the soul is separated from the body” from the Bohohglasnyk, we see not only a smoothing of contrasts, but also its approximation to the sound of Ukrainian church monody, thereby more closely linking it with the text, which is based on Eastern Christian church hymnography.

Keywords: European and Ukrainian musical art of the 17th – 18th centuries, spiritual song, Eastern Christian hymnography, manuscript songbooks, Bohohlasnyk, musical source studies, musical textology, musical genre.

Стаття надійшла до редакції 08.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 783:792.97(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347578

КІРШ Р. А.

Кірш Руслан Анатолійович — аспірант кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0009-0005-6616-7852

ruslankirsh@gmail.com

© Кірш Р. А., 2025

ПІСНЯ «НЕ ПЛАЧ, РАХИЛЕ» В СТИЛЬОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ СОКИРИНСЬКОГО (ГАЛАГАНІВСЬКОГО) ВЕРТЕПУ

Проаналізовано паралітургічну пісню «Не плач, Рахиле» з Сокиринського (Галаганівського) вертепу, який є унікальною пам'яткою української музично-театральної культури XVIII–XIX століть. Простежено еволюцію цього твору — від середньовічних європейських містерій *Ordo Rachelis* XI століття та української шкільної драми до Сокиринського вертепу, де сюжет плачу Рахилі набуває виразної сценічної форми і символічного наповнення. Особливу увагу приділено текстологічному та музикознавчому аналізу. Виявлено діалогічну природу пісні, яка надає їй театральності та забезпечує органічне входження у драматургію вистави. На матеріалі рукопису Сокиринського вертепу середини XIX століття у зіставленні з рукописними збірниками XVIII століття та друкованими Богогласниками кінця XVIII–XIX століття досліджено мелодичні, ритмічні й інтонаційні засоби, що формують трагічну емоційність твору та підкреслюють його сценічну дієвість. Окреслено унікальне драматургічне рішення сцени плачу Рахилі в Сокиринському вертепі: строфи пісні подано у модифікованій послідовності, яка вибудовує особливий драматичний рельєф і чергується з розмовними репліками персонажів, посилюючи емоційне напруження. Показано, що таке поєднання зумовлене не лише прагненням до театральної виразності, а й богословською концепцією упорядників Сокиринського вертепу. Встановлено, що у структурі вертепного дійства паралітургічна пісня «Не плач, Рахиле» трансформується у драматичний центр вистави, виконуючи функції кульмінації, емоційної ретардації та узагальнюючої морально-етичної оцінки подій. Доведено, що поєднання духовної пісенності з театром у Сокиринському вертепі створює нові художні смисли, значущі як для свого часу, так і для сучасного культурного дискурсу.

Ключові слова: український театр, Сокиринський (Галаганівський) вертеп, плач Рахилі, паралітургічна пісня, Богогласник

Вступ. Рукопис Сокиринського (Галаганівського) вертепу (далі — СГВ) є однією з найяскравіших та найцінніших пам'яток української музично-театральної культури кінця XVIII століття. Його винятковість полягає у повноті збереження: рукопис містить не лише літературний, а й нотний текст, що дозволяє вивчати вертеп як цілісне дійство. Завдяки цьому СГВ є джерелом для глибокого міждисциплінарного аналізу — історичного, літературознавчого, музикознавчого, виконавського. Цей рукопис дозволяє інтерпретувати вертепне дійство як складну драматургічну структуру, в якій поєднано літературний текст, музику, сценічну дію, елементи сценографії та виконавського жесту.

Особливої уваги заслуговує одна з ключових сцен першої (сакральної) частини СГВ — плач Рахилі. У традиційних вертепних виставах вона є емоційним і смисловим центром першої дії. Це цілком зрозуміло, адже йдеться про трагічні події вбивства немовлят за наказом царя Ірода. Пісня «Не плач, Рахиле», музичний матеріал та тексти якої зафіксовано у різних джерелах XVIII–XIX століть, стала важливим драматичним елементом вертепної вистави, що підсилював її емоційний вплив. Ця пісня датується останньою третиною XVII століття [Медведик, 2011].

Аналіз публікацій. Українська вертепна традиція та сцена плачу Рахилі привертала увагу дослідників з кінця XIX — початку XX століття. В. Перетц у роботі «Історико-літературні дослідження та матеріали» [Перетц, 1900, с. 356] простежив еволюцію цієї сцени від середньовічних західноєвропейських містерій (Ordo Rachelis XI століття) до східноєвропейських драм XVII–XVIII століть. У роботах Лідії Корній [Корній, 1993], Ольги Зосім [Зосім, 2005] та Юрія Медведика [Медведик, 2011] містяться цінні знахідки та спостереження щодо сюжету цієї сцени, історичного контексту та історії пісні «Не плач, Рахиле», які ми доповнюємо цілісним аналізом сцени плачу Рахилі з СГВ. Л. Корній у книзі «Українська шкільна драма епохи бароко» [Корній, 1993, с. 54] аналізує сюжет плачу Рахилі в контексті шкільної драми, зокрема «Комедії на день Рождества Христова» Д. Туптала.

Важливий внесок у вивчення пісні «Не плач, Рахиле» зробив український медієвіст Юрій Медведик. У книзі «Українська духовна пісня XVII–XVIII ст.» [Медведик, 2011, с. 214–217] він порівнює варіанти цієї пісні з рукописів фондів Титова та Музейського, а також друкованого Богогласника (1790–1791).

Вертепна традиція має глибоке коріння в історії української культури. Саме тому сучасні українські музиканти, актори, режисери все частіше звертаються до цього жанру. Детально зафіксований у рукописі Сокиринський (Галаганівський) вертеп стає постійним джерелом натхнення для митців та викликає неабиякий інтерес у науковців¹, що обумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета статті — дослідити роль пісні «Не плач, Рахиле» у музично-стильовій концепції СГВ. **Завдання дослідження:** проаналізувати музичний та літературний текст пісні «Не плач, Рахиле» в контексті інших джерел (рукописних та друкованих збірок XVIII–XIX століття); визначити роль пісні «Не плач, Рахиле» у загальній драматургії сакральної частини СГВ; виявити, які саме художні, стильові та структурні елементи у сцені з Рахиллю дозволяють їй стати емоційним ядром вистави; прослідити, яким чином у СГВ відбувається трансформація паралітургічної пісні «Не плач, Рахиле» у драматичний центр театрального тексту.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні методів аналізу: *музикознавчого* (гармонічний, ладотональний, фактурний, жанровий рівень); *текстологічного* (зіставлення варіантів тексту у різних джерелах, виявлення інтерполяцій, структурних змін тощо); *драматургічного* (виявлення функцій сцени в загальній структурі вертепу); *герменевтичного* (інтерпретація семантичного навантаження образу Рахилі у Біблії, українському вертепі та сучасній культурі) та *виконавського*, що базується на живій практиці сценічного втілення СГВ. Комплексне застосування цих методів дозволяє представити пісню «Не плач, Рахиле» як ключовий структурно-смисловий елемент, що виразно маркує стильову концепцію всього вертепного дійства.

¹ Автор цієї статті брав участь в одній із сценічних постановок СГВ — «Вертеп. Необарокова містерія». Прем'єра вистави відбулась у Києві у жовтні 2021 року за підтримки Українського культурного фонду.

Біблійний контекст образу Рахилі у сюжеті Віфлеємської різанини.

Пісня «Не плач, Рахиле» описує трагічну подію, коли цар Ірод, дізнавшись про народження Ісуса, наказав убити всіх немовлят чоловічої статі у Віфлеємі та його околицях. Цей кривавий наказ був спричинений страхом перед народженням Месії — Ісуса, якого сприймали як обіцяного визволителя Іудеї і майбутнього Царя, що нібито становив загрозу для влади Ірода. Епізод описано в Євангелії від Матвія з Нового Завіту (2:16). Євангеліст Матвій подає цю подію не лише як історичну трагедію, а й як сповнення пророцтва зі Старого Завіту. Він наводить слова з Книги пророка Єремії¹: «Голос у Рамі чути — плач і ридання та голосіння велике: Рахиль плаче за дітьми своїми і не хоче втішитися, бо їх немає» (Мт. 2:18; пр. Єр. 31:15) [Біблія, 2011].

Насправді, Рахиль не була очевидцею вбивства немовлят у Віфлеємі. Її земне життя належить до глибокої давнини, ще до народження Ісуса, тож її плач — не буквально свідчення, а метафоричний образ. У цьому пророчому образі Рахиль постає як праматір іудейського народу, дружина патріарха Якова (засновника дванадцяти племен Ізраїлю) та мати Йосипа і Веніямина, які стали родоначальниками двох із дванадцяти колін Ізраїлевих. У візії пророка Єремії Рахиль уособлює усіх матерів Іудеї, які оплакують своїх загиблих дітей [Біблія, 2011; Brown R. E., 1993]. Місто Рама, згадане у пророцтві, розташоване неподалік Віфлеєму. Ця географічна близькість підсилює символічний місток між старозавітним плачем і новозавітною трагедією. Євангеліст Матвій вдається до богословського паралелізму: Рахиль постає як архетип скорботної матері, а її голос — як вічний відгук на жорстокість і біль, що їх зазнає людство [Brown R. E., 1993].

У християнській традиції плач Рахилі трактується як глибокий символ, в якому поєднано трагедію з надією, бо вже у наступному вірші пророк Єремія передає слова Божої втіхи: «Спини свій голос від ридання і очі твої від сліз, бо буде нагорода за труди твої...» (Єр. 31:16) [Біблія, 2011, — Мт. 2:16–18; Єр. 31:15–16]. Таким чином, біблійний образ Рахилі вміщує в собі напруту між безмежним горем і надією на відродження. Ця подвійність — скорбота й надія на утіху — формує силу її символу, що протягом століть надихає на богословське та художнє осмислення.

У вертепній драмі цей мотив втілюється в пісні «Не плач, Рахиле», де біблійна праматір постає як голос універсального материнського болю, що лунає крізь століття. Її плач — це не лише вираження скорботи, а й глибинна надія на те, що навіть найбільша втрата не є останнім словом історії, бо в ній живе надія на втіху і спасіння.

Аналіз і порівняння джерел. Джерела, в яких міститься пісня «Не плач, Рахиле», можна поділити на дві групи. До першої віднесемо ті, що містять текст та ноти пісні: рукописи з фонду Титова: № 2038 (середина XVIII століття)² і № 2720 (близько 1770 року)³; рукописний співаник із фонду Музейського № 2473 (друга половина XVIII століття)⁴; Боголасник 1805 [Боголасник, 1805] і 1825 років [Боголасник, 1825]; рукопис СГВ⁵ (копія другої половини XIX століття). До другої групи віднесемо джерела, які містять лише текст пісні: рукописний співаник початку

¹ Єремія — один із біблійних пророків, який жив у VII–VI столітті до н. е.

² Російська національна бібліотека (РНБ, Санкт-Петербург), ф. Титова, 2038, арк. 17 зв. — 18.

³ Російська національна бібліотека (РНБ, Санкт-Петербург), ф. Титова, 2720, арк. 41 зв. — 42.

⁴ Державний Історичний Музей (ДІМ, Москва), ф. Музейський, 2473.

⁵ Рукопис Сокиринського (Галаганівського) вертепу. Фонд Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ, 1870-ті роки, 50 арк. URL: <https://museum-theatre.kiev.ua/collection> (дата звернення: 17.09.2025).

XVIII століття, наведений В. Перетцем [Перетц, 1900]; рукописний співаник початку XVIII ст., опублікований М. Грушевським [Грушевський, 1927]; Богогласник 1790 року [Богогласник, 1790].

У нашому дослідженні основним джерелом стане рукопис СГВ, який належав сімейству Галаганів. За сімейною легендою, яку переповідає Г. П. Галаган (1819–1888), якось на Різдво цей вертеп показували бурсаки Києво-Могилянської академії в маєтку Галаганів у селі Сокиринці. На знак вдячності за теплий прийом вони подарували сімейству рукопис своєї вистави. Г. П. Галаган також наводить у спогадах 1770 рік як час, коли рукопис СГВ потрапив до їхнього архіву [Галаган Г. П., 1882, с. 1–38]. Можна припустити, що рукопис був створений незадовго до 1770 року. До нашого часу дійшла копія другої половини XIX століття, яка була створена, ймовірно, у колі сім'ї Галаганів і нині зберігається у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Пісня «Не плач, Рахиле» в СГВ починається зі слів «Перестань ридати, печальна мати». Вона записана у *соль мінорі*, у розмірі $\frac{3}{4}$, склад ансамблю співаків — чотириголосний, однорідний, скоріше за все чоловічий. Партитура записана в таких ключах: сопрановий (дискантовий), альтовий, теноровий, басовий. У передостанньому такті другого куплету (строфи) є *divisi* в теноровій партії, тож маємо п'ять голосів. Упродовж усього твору верхні голоси рухаються паралельними терціями — типовий прийом для жанру української паралітургічної пісні (канту).

Текст пісні «Не плач, Рахиле» у СГВ складається з дев'яти поетичних строф по чотири рядки. Останній рядок першої, третьої, четвертої, шостої, сьомої і дев'ятої строф повторюється двічі. Музична форма пісні строфічна (куплетна), складається з трьох куплетів. Кожен куплет містить три поетичні строфи: одна строфа в першому періоді (А–а), дві строфи — в другому (ВС–b, таблиця 1).

Таблиця 1. Текстова і музична структура пісні «Не плач, Рахиле» з СГВ

Поетична форма	A(1)	B (2)	C (3)	D (4)	E (5)	F (6)	G (7)	H (8)	I (9)
Музична форма	a	b		a	b		a	b	
Такти	10 (4+6)	10 (4+6)		10 (4+6)	10 (4+6)		10 (4+6)	10 (4+6)	

Музична строфа (куплет) пісні написана у простій двочастинній формі (ab), де кожна частина є періодом із 10 тактів (4+6). Друге речення кожного з музичних періодів збільшене до 6 тактів за рахунок повтору останнього рядка поетичної строфи.

Першу частину (період) кожної строфи (куплету) позначено в рукописі СГВ *Andante* (тт. 1–10), другу — *Allegro*¹ (тт. 11–20). Ці позначки варто розуміти як вказівки на характер музики, а не точний темп виконання. Перший період (a) має щемливий, скорботний характер. Усі голоси рухаються плавно, є багато розспівів, допоміжних та прохідних нот. Наголос у словах переданий в музиці опорою на другу долю в тридольному такті. Розспіви з чотирьох нот часто починаються з другої долі, що змушує виконавця підкреслювати першу ноту розпіву і допомагає відтворити наголоси літературного тексту (див. приклади 1, 2).

У другому періоді (b) домінує силабічний принцип поєднання тексту і музики. Текст відіграє провідну роль, а музика «слідuje» за ним. Ми спостерігаємо речитацію тексту вісімками. Гнучко ідучи за ритмом вірша, автор по-різному групує вісімки у тактах.

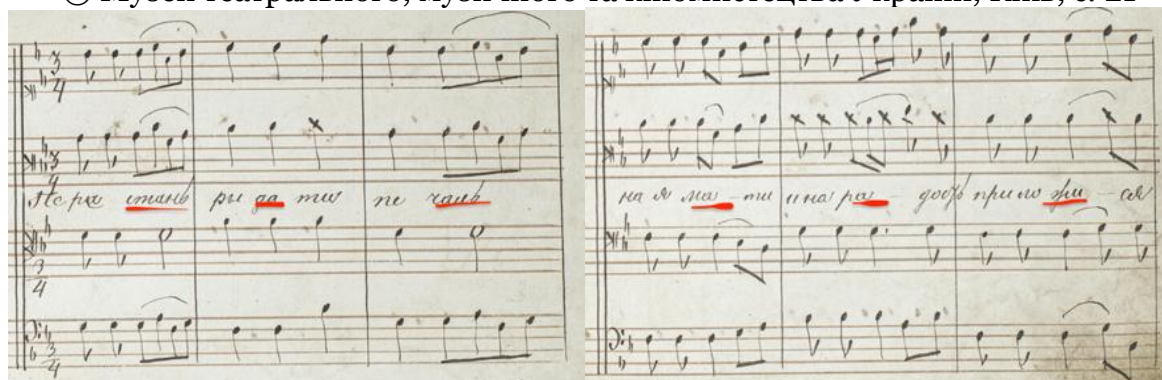
¹ В рукописі з одним l, *Allegro*.

Наприклад, у словах «Не імИ за шкОду вИдя, Яко вОду» вісімки згруповано по дві, а в наступному реченні «Кров ізливАємим і убивАємим» – по три (див. приклад 3).

Приклад 1.

Сцена плачу Рахилі з СГВ, перший куплет, період а, такти 1–6

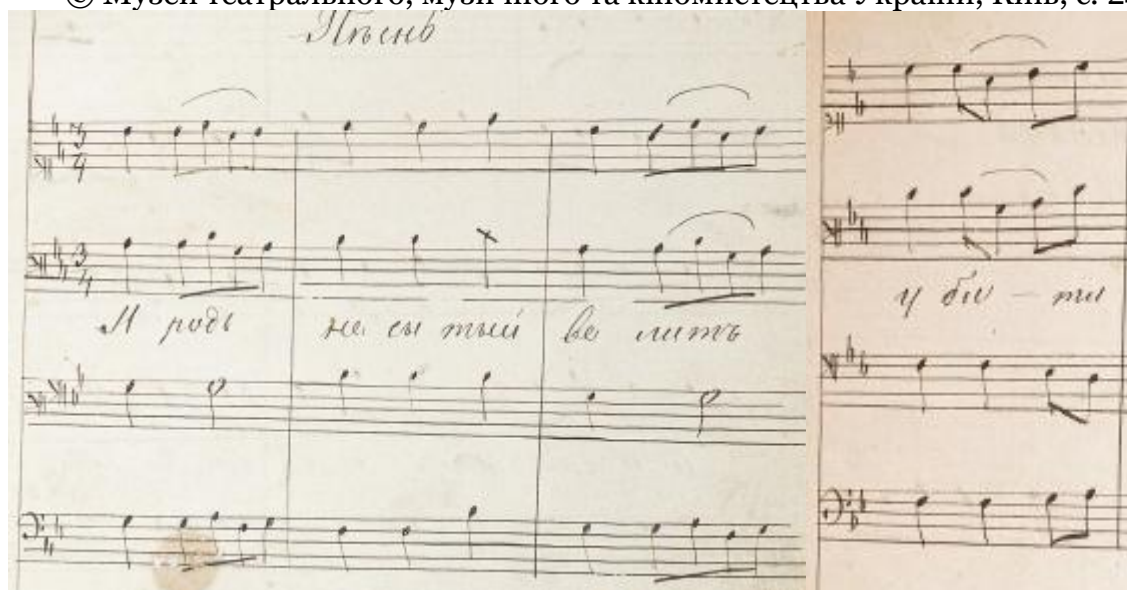
© Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ, с. 21¹



Приклад 2.

Сцена плачу Рахилі з СГВ, другий куплет, період а, такти 1–4

© Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ, с. 24



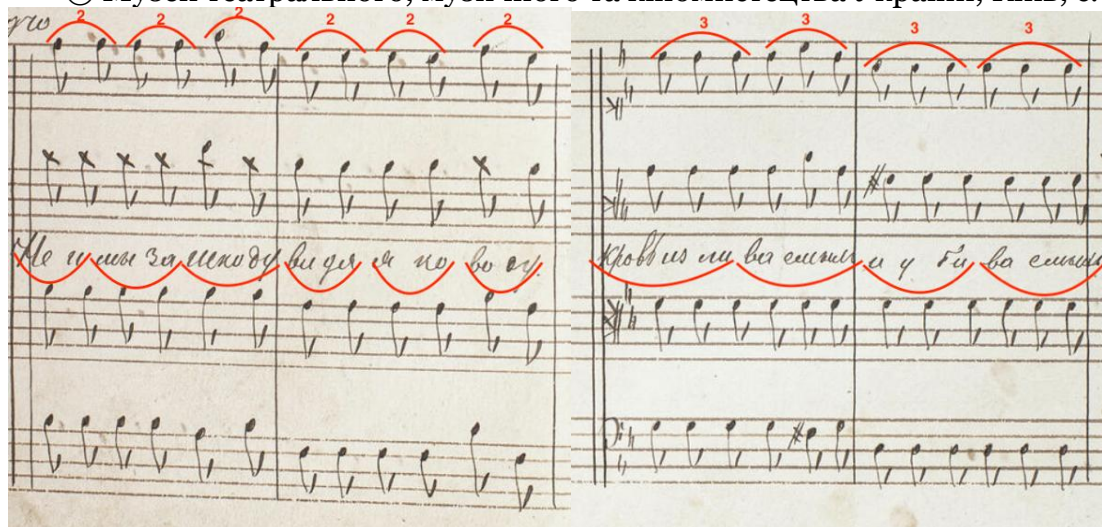
У кожному куплеті в кінці першого (а) та другого (б) періодів повторюється остання фраза поетичного тексту відповідної строфи. Цікаво, що інтонаційно завершення музичних періодів а і б є подібним, що скріплює двочастинну музичну форму куплету, як рима в поезії (див. приклади 4, 5).

¹ У нотних прикладах вказані сторінки рукопису Сокиринського (Галаганівського) вертепу, які зберігаються в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ, 1870-ті роки, 50 арк. URL: <https://museum-theatre.kiev.ua/collection> (дата звернення: 17.09.2025).

Приклад 3.

Сцена плачу Рахилі з СГВ, перший куплет, період b, такти 11-14

© Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ, с. 22



Приклад 4.

Плач Рахилі з СГВ, перший куплет, період a, такти 6–10,
повторення «приблизися, приблизися»



Приклад 5.

Плач Рахилі з СГВ, перший куплет, період b, такти 16–20,
повторення «пріємлю за плату, пріємлю за плату»



Порівняймо музичний матеріал пісні «Не плач, Рахиле» у СГВ із занотованими варіантами цієї пісні з таких джерел: обидва рукописи з фонду Титова та редакції Богогласника 1805 та 1825 років. У рукописах з фонду Титова №2720 та №2038 музична строфа (куплет) пісні Рахилі має однакову структуру. Як і у СГВ, це проста двочастинна форма, але репризна: aabb [Медведик, 2011, с. 214–217]. Завдяки

повторенню першої частини (аа) з іншим текстом, кожен куплет у цих джерелах містить чотири строфи тексту, а не три, як у СГВ.

В обох редакціях Богогласника, 1805 та 1825 років, структура музичної строфи (куплету) виглядає як аав. Як і у рукописах з фонду Титова, перший музичний період повторюється з іншим текстом (аа). Другий музичний період (в) так само, як у СГВ та в обох рукописах з фонду Титова, містить дві строфи тексту. Отже, кожен куплет пісні в Богогласниках містить чотири строфи тексту, подібно до рукописів з фонду Титова. Різниця полягає в тому, що у Богогласниках повторюється лише перший музичний період, а другий — ні.

Приклад 6.

Сцена плачу Рахилі з СГВ, перший куплет, розшифрування Кірша Р. А.

© Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ, с. 21–23

Andante

1 Пе - ре - стань 2 ри - да - ти 3 пе - чаль -

4 на - я ма - ти 5 і на ра - дость при - ло - жи - ся 6

7 і к Ца - рю 8 приб - ли - жи - ся 9 приб - ли - жи -

Allegro

10 ся 11 не і - ми за шко - ду ви - ля я - ко во - ду 12

13 кров із - ли - ва - є - мим 14 і у - би - ва - є - мим 15 жи - зні не - пре - мін - ной

16 ко - сме - рти не - тлін - но 17 за - жи - во - та стра - ту 18 при - ем - лю за пла - ту

19 при - ем - лю за 20 пла - ту

Поетичний текст пісні «Не плач, Рахиле» у СГВ має дев'ять поетичних строф по чотири рядки:

- 1) Перестань ридати,
печальная мати,
і на радість приложися,
і к Царю приближися, приближися.
- 2) Не їми за шкоду,
видя, яко воду
кров ізливаємим
і убиваємим.
- 3) К житні неперемінной,
ко смерти нетлінной,
за живота страту
пріємлю за плату, пріємлю за плату.
- 4) Ірод не ситий
велит убити,
а воїн терзаєт
і убиваєт, і убиваєт.
- 5) Маленькіє чада
всі пребудуть ради,
тім бо с Неба платяють,
что живот свой тратяють.
- 6) За Христа і Бога
то їм мзда премного,
малим отрочатам,
закланним овчатам, закланним овчатам.
- 7) Не плач, Рахиле,
видя чадо не живе,
не увядають,
но процвітають, но процвітають.
- 8) Твоє бо пернато
небом суть узято,
путь прошедши тісни
побіднія пісні.
- 9) Поють Царю слави,
їже їх ізбави
от сітій ловящих
пагубу губящих, пагубу губящих.

Порівняймо текст пісні «Не плач, Рахиле» у СГВ і таких джерелах: рукопис початку XVIII століття із Віленської публічної бібліотеки, наведений В. Перетцем; Почаївський рукописний співаник початку XVIII століття, наведений М. Грушевським; Богогласник 1790, 1805, 1825 років.

Пісня Рахилі з рукописних співаників початку XVIII століття, наведених Перетцем і Грушевським, складається з дванадцяти поетичних строф. Усі вони чотирирядкові, порядок їх розташування однаковий. Тексти з цих співаників близькі між собою за змістом (є певні відмінності у лексиці та орфографії) і суттєво відрізняються від текстів Богогласників. Друга строфа у Перетца починається словами «Вонные

крины в новій святыні» [Перетц, 1900, с. 361], у Грушевського — «Вольніє крины в новій святыні» [Грушевський, 1927, с. 191]. Шоста строфа у Перетца — «Ірод не сытый твоя чада оубити» [Перетц, 1900, с. 361], у Грушевського — «Ірод неситий твое убитий» [Грушевський, 1927, с. 191]. У дев'ятій строфі у Перетца читаємо «Барзо вливаешъ, смутне вещаешъ» [Перетц, 1900, с. 361]. Відповідний рядок у Грушевського сформульовано так: «Смутно вещаешъ, тяжко вздыхаешъ» [Грушевський, 1927, с. 191].

За змістом, лексикою та композицією строф тексти співаників початку XVIII століття найбільше наближені до версії пісні «Не плач, Рахиле» у СГВ. Із дванадцяти строф співаників у СГВ збережені наступні: 1 («Не плач, Рахиле»), 3 («Не їми за шкоду»), 4 («Жизнь их непремінна»), 6 («Ірод неситий»), 7 («Маленькіє чада»), 8 («За Христа і Бога»), 10 («Перестань ридати»), 11 («Твоє бо пернато»), 12 («Поют Царю слави»). При цьому перша та десята строфи у СГВ переставлені місцями. Решта строф розташована у співаниках і СГВ у тому самому порядку.

Усі три доступні нам редакції Почаївського Богогласника (1790; 1805; 1825) мають по 28 строф, по чотири рядки кожна. Зауважимо, що чотирирядкова структура строф зберігається у всіх без виключення доступних нам джерелах. Усі редакції пісні Рахилі з Богогласників у змістовному плані повністю збігаються між собою. Спостерігаються відмінності у написанні окремих слів або виборі форми прийменника. Наприклад, «кров разливаєму» / «кров проливаєму»; «в руце» / «во руце». У пізніших редакціях послідовніше використовується форма «во» замість «въ». Таким чином, усі видання фактично відтворюють одну й ту ж саму поетичну версію пісні, тому при порівняльному аналізі будемо користуватись найбільш ранньою редакцією Богогласника 1790 року.

Тексти СГВ та Богогласника (1790) виявляють низку спільних рис. Друга та третя строфи з СГВ стали третьою та четвертою строфами пісні в Богогласнику, а восьма та дев'ята з СГВ, відповідно, сьомою та восьмою строфами в Богогласнику. У сімнадцятій строфі Богогласника знаходимо рядки, схожі на першу строфу СГВ: «Перестань же, мати, горько ридати, ах, як перестати і не плакати» [Богогласник, 1790]. Також тексти четвертої, п'ятої та шостої строф СГВ близькі за змістом текстам тринадцятої, п'ятнадцятої та шістнадцятої строф Богогласника, але різняться лексично. Розглянемо їх детальніше. У четвертій строфі СГВ та тринадцятій строфі Богогласника мова йде про наказ Ірода вбити немовлят та власне саме вбивство. Лексично тексти різні, спільним є тільки повторення в самому кінці слів «І убиваєт, і убиваєт». Тексти п'ятої і шостої строф СГВ та п'ятнадцятої і шістнадцятої строф Богогласника мають більше спільного. В обох джерелах ідеться про вбитих за наказом Ірода немовлят, які представлені як жертви-агнці — «закланні овчата». Вони отримують небесну нагороду, бо віддали життя заради Христа: «Тим бо з неба платять, что живот свій тратять за Христа і Бога» у СГВ; «Тім бо в небі платять, іже жите тратять за Христа і Бога» у Богогласнику. У Богогласнику наголошено на їх перебуванні в граді небесному («Убо твоя чада пребудуть внутр града»), що створює есхатологічний образ. У СГВ ідеться про нагороду, яку отримують діти («То їм мзда премнога, малим отрочатам»).

У цілому всі відомі нам редакції цієї пісні можна умовно розділити на дві групи: ранні — зі співаників початку XVIII століття та пізніші — з Богогласників. Логічно, що рукопис СГВ виявляє спорідненість саме з ранніми варіантами: вони існували вже достатньо довго на момент укладання збірника і відбивають початкову традицію. Натомість Богогласники, що з'явилися наприкінці XVIII — на початку XIX століття, пропонують значно розширений і перероблений текст: замість 12 строф, як у співаниках, тут маємо 28.

Пісня в драматичній сцені. Сцена плачу Рахилі є однією з найбільш емоційних та драматичних у СГВ, тому розуміння логіки побудови тексту пісні та знання її варіантів, які містяться в різних джерелах, видається важливим. Забігаючи наперед, зауважимо, що порядок розташування строф у СГВ підпорядковується логіці розвитку театральної сцени плачу Рахилі. Переставлення строф місцями у СГВ порівняно з іншими джерелами посилює драматичну функцію пісні. Перша у всіх джерелах строфа у СГВ стає кульмінаційною сьомою! На нашу думку, такі зміни були обумовлені авторською логікою драматичної вистави, якою керувався упорядник СГВ на кшталт сучасних режисерів.

Сцена плачу Рахилі у рукописі СГВ розпочинається на двадцятому аркуші як «Явлення восьме». Характерно, що постать Рахилі на початку «Явлення» відсутня. Продовжується дія попередньої сцени з трьома царями, де був присутній Ірод. Тож він просто залишається сидіти перед глядачем. У рукописі в кінці сьомого явлення так і зазначено: «Садится» [Рукопис Сокиринського (Галаганівського) вертепу, арк. 20]. На початку восьмого явлення на сцену виходять три воїни, котрі ще не знають, яке завдання їм доведеться виконати: «Государь наш, почто требуєш нас» [Рукопис СГВ, арк. 20]. Саме в цей момент Ірод проголошує наказ знищити всіх немовлят у своєму царстві: «Обойдите вся грады моя и предѣли, Не щадя младенцов, Убивайте, коїх бы вы не изобрѣли» [Рукопис СГВ, арк. 20]. Воїни заявляють про готовність виконати волю володаря («Приказ твой мы выполним готовы И на всіх врагов твоих возложим оковы»), і лише після цього звучить перша строфа (куплет) пісні «Перестань ридати, печальная мати». Цей текст адресований радше універсальному образу матері, ніж конкретно Рахилі. Завдяки безособовому зверненню до печальної матері, Рахиль, появу якої, безумовно, очікувала тогочасна публіка, уособлюється з усіма скорботними матерями, що тужать за своїми дітьми. На нашу думку, укладачі вертепу вибудували драматургію саме так, щоб показати здійснення біблійного пророцтва. Спочатку через драматичний текст вони відтворюють візію Єремії про «плач у Рамі», а далі переходять до євангельської оповіді Матвія, буквально демонструючи, як пророцтво збувається. Така послідовність втілює лінію від смерті й скорботи до їх богословського осмислення у світлі Нового Завіту. Саме в цьому ми бачимо пояснення, чому у СГВ пісня починається зі строфи «Перестань ридати, печальная мати», тоді як в інших джерелах вона відкривається словами «Не плач, Рахиле, зря чада цели». Можна припустити, що переставлення куплетів було свідомим художнім прийомом, який змінював структуру пісні, проявляючи глибоку богословську концепцію.

Після завершення першої строфи (куплету) починається явлення дев'яте, де з'являється Рахиль із ще живою дитиною на руках. Один із воїнів повідомляє Іроду, що це єдине немовля, яке залишилося живим, а мати просить віддати своє життя в обмін на життя дитини («Се один еще из младенцев в царствѣ твоєм остался [...] Се последняя жертва еще суть жива пред тобою, Но мать хочет заменить его смерть собою» [Рукопис СГВ, арк. 23]). Ірод відповідає категорично: стратити треба дитину, а не матір («Я царскому своему слову не могу изменить и велю тот час не мать, а отроча убить» [Рукопис СГВ, арк. 23]). Воїн негайно виконує наказ. У відповідь Рахиль виголошує трагічну промову, що завершується словами «Счастливы суть ті жены, кои детей не рождаютъ, те себе печали и скорби во веки не знаютъ» [Рукопис СГВ, арк. 23]. В. Перетц називає характерною рисою саме українського вертепу появу Рахилі на сцені з іще живою дитиною: «У малоросійському вертепі вона з'являється з немовлям на руках, одягнена в народний костюм із «наміткою» на голові, у плахті та

запасці, і пропонує «замінити смерть немовляти собою», а коли Ірод виявляється немилосердним — проклинає його» [Перетц, 1900, с. 358].

Після трагічних слів Рахилі хор виконує другу строфу (куплет) пісні: «Ірод неситий велить убити...», яка фактично резюмує щойно побачене, проте містить і богословський висновок. У фіналі загиблї немовлята сприймаються як мученики, на яких чекає нагорода: «за Христа і Бога то їм мзда премного» [Рукопис СГВ, арк. 25]. Після другої строфи (куплету) Рахиль виголошує коротку репліку, благаючи повернути їй дитину і пояснити сенс цього злочину. Відповідь Ірода різка і зневажлива: «*Полно, полно, баба шумить, за убитим уже нічого жаліть*» [Рукопис СГВ, арк. 26]. Після цих слів розпочинається третя строфа (куплет): «Не плач, Рахиле...», в якій хор безпосередньо звертається до Рахилі та намагається її втішити думкою про те, що всі загиблї немовлята потрапили на небо («Твоє бо пернато Небом суть узято» [Рукопис СГВ, арк. 28]). Завершальна репліка Рахилі «О Іроде преокаянний [...] Какую ты в дітях наших вину обрїтаеш» [Рукопис СГВ, арк. 28] звучить як прокляття, після чого у Явленні десятому воїн проганяє її зі сцени.

Драматургічна побудова епізоду плачу Рахилі у СГВ свідчить про його театральність. Куплети розділені діалогами між персонажами, а текст куплетів співвідноситься із текстами діалогів та дією, що розгортається перед глядачем. Саме цей прийом — чергування співу з розмовними репліками — створює справжній драматичний вузол. Уся дійова частина винесена у діалоги, а текст куплетів підібраний так, що хор стає коментатором втілених подій, тому традиційний для інших джерел текст першої строфи «Не плач, Рахиле» стає текстом сьомої строфи у СГВ.

Музична складова також підпорядковується театральній. Згадаймо, що в рукописах з фонду Титова № 2720 та № 2038 є репризи першого та другого періодів кожного куплету, які відсутні в СГВ. Це робить пісню компактнішою, концентрує увагу на дії та додає динамічності. Енергія музичного матеріалу, характер діалогів між куплетами та порядок розташування строф літературного тексту створюють напружену театральну сцену плачу Рахилі із драматичною зав'язкою, бурхливим розвитком та трагічним закінченням.

Висновки та перспективи дослідження. На прикладі СГВ показано, як паралітургічна пісня розвинулася в сцену. З'ясовано, що драматургічне рішення сцени плачу Рахилі у СГВ підпорядковується театральним вимогам та богословським ідеям його упорядників.

Паралітургічна пісня «Не плач, Рахиле» перетворюється в СГВ на кульмінаційний вузол вертепної драми, де музика, слово і сценічна дія зливаються в єдину трагічну картину. Можливо, сама природа цього твору, закорінена у традиції літургійної драми, спонукала до такого інсценування, яке втілене у СГВ. І текстова складова (переставлення строф в порівнянні з іншими джерелами), і музична підпорядковуються драматургічному задуму сцени плачу Рахилі. Крім художнього, знаходимо в цій сцені і богословський вимір. Завдяки переставленню місцями текстів строф перший куплет починається словами «Перестань ридати, печальная мати», а третій — «Не плач, Рахиле». Виникає паралель: перший куплет асоціюється з пророцтвом Єремїї з Вітхого Завіту, третій куплет звучить як справдження цього пророцтва, про що йдеться у Новому Завіті. Все це є додатковим підтвердженням високого рівня богословської освіти і культури вихованців Києво-Могилянської академії.

Сучасний розквіт вертепної традиції у поєднанні з поглибленим вивченням рукописів доповнить знання щодо українського вертепу та відкриє шлях до нових виконавських та інтерпретаційних підходів у сучасному музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Біблія. Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Пер. Івана Огієнка. Київ: Українське Біблійне Товариство, 2011. 1200 с.
2. Богогласник. Почаїв : Друкарня Почаївської лаври, 1790. 292 арк. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=EIF0000001 (дата звернення: 19.09.2025).
3. Богогласник. Почаїв : Друкарня Почаївської лаври, 1805. 600 арк. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00007164 (дата звернення: 19.09.2025).
4. Богогласник. Почаїв : Друкарня Почаївської лаври, 1825. 297 арк. : іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000443 (дата звернення: 19.09.2025).
5. Галаган Г. П. Малороссийский вертеп. *Киевская старина*. 1882. Октябрь. С. 1–38.
6. Грушевський М. Історія української літератури. Т. 6 : Народна пісня. Київ : Держ. вид-во України, 1927. 400 с.
7. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: Сакральний вимір. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.
8. Корній Л. Українська шкільна драма епохи бароко. Київ : Музична Україна, 1993. 188 с.
9. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 2011. 320 с.
10. Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы. Том 1: Из истории русской песни. Начало «искусственной» поэзии в России. Исследование о влиянии малороссийской стихотворной и народной поэзии XVII–XVIII вв. на великорусскую. К истории «Богогласника». Санкт-Петербург : Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900. 425 с.
11. Brown R. E. *The Birth of the Messiah: A Commentary on the Infancy Narratives in the Gospels of Matthew and Luke*. Anchor Yale Bible Reference Library. Yale University Press, 1993. 752 p.

REFERENCES

1. Bibliia (2011). *Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu* [The Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments] / Per. Ivana Ohienka. Kyiv: Ukrainske Bibliine Tovarystvo, 1200 s. [in Ukrainian].
2. Bohohlasnyk (1790). *Pochaiv: Drukarnia Pochaivskoi lavry*, [292] ark. Available at: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=EIF0000001 (accessed: 19 September 2025) [in Ukrainian].

3. Bohohlasnyk (1805). Pochaiv: Drukarnia Pochaivskoi lavry, 600 ark. Available at: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00007164 (accessed: 19.09.2025) [in Ukrainian].
4. Bohohlasnyk (1825). Pochaiv: Drukarnia Pochaivskoi lavry, [297] ark., il. Available at: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00000443 (accessed: 19.09.2025) [in Ukrainian].
5. Halahan, H. P. (1882). Malorusskiy Vertep [Little Russian Vertep]. In: *Kyivska starovyna*, October, pp. 1–38 [in Russian].
6. Hrushevskiy, M. (1927). Istoriiia ukrainskoi literatury. T. 6: Narodna pisnia [History of Ukrainian Literature. Vol. 6: Folk Song]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 400s. [in Ukrainian].
7. Zosim, O. (2017). Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir [East Slavic Sacred Song: The Sacred Dimension]. Kyiv : NAKKKiM, 328 s. [in Ukrainian]
8. Kornij, L. (1993). Ukrainska shkilna drama epokhy baroko [Ukrainian School Drama of the Baroque Era]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 188 s. [in Ukrainian].
9. Medvedyk, Yu. (2011). Ukrainska dukhovna pisnia XVII–XVIII st. [Ukrainian Spiritual Song of the 17th–18th Centuries]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 320 s. [in Ukrainian].
10. Peretts, V. (1900). Istoryko-literaturni doslidzhennia ta materialy. T. 1 : Z istorii rosiiskoi pisni. Pochatok shtuchnoi poezii v Rosii. Doslidzhennia pro vplyv maloruskoi virshovanoi ta narodnoi poezii XVII–XVIII st. na velykorusku. Do istorii Bohohlasnyka [Historical and Literary Studies and Materials. Vol. 1: On the History of Russian Song. The Beginning of Artificial Poetry in Russia. Studies on the Influence of Ukrainian Versified and Folk Poetry of the 17th–18th Centuries on Russian. On the History of Bohohlasnyk]. Sankt-Peterburg : Typ. F. Vaisberha i P. Hershunina, 425 s. [in Russian].
11. Brown, R. E. (1993). The Birth of the Messiah: A Commentary on the Infancy Narratives in the Gospels of Matthew and Luke. Anchor Yale Bible Reference Library. Yale University Press, 752 p. [in English].

RUSLAN KIRSH

Kirsh, Ruslan — postgraduate student at the Department of Early Music, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).
 ORCID ID: 0009-0005-6616-7852
 ruslankirsh@gmail.com
 DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347578

THE SONG «DO NOT WEEP, RACHEL» IN THE STYLISTIC CONCEPT OF THE SOKYRYNSKYI (HALAHANIVSKYI) VERTEP

Relevance of the study. The paraliturgical song “Do Not Weep, Rachel” is analyzed in the context of the Sokyryntsi (Halahan) Nativity Play, a unique monument of Ukrainian musical and theatrical culture of the 18th–19th centuries. The historical evolution of this work is traced from the medieval European mysteries Ordo Rachelis of the 11th century and the Ukrainian school drama to

the Sokyryntsi Nativity Play where the motif of Rachel's lament acquires a distinct stage form and symbolic depth.

Purpose of the article. Specific attention is paid to the textological and musicological analysis which endows the piece with the theatricality and ensures its organic integration into the dramaturgy of the performance.

Methodological basis. The melodic, rhythmic and intonational means of the song are examined on the basis of the Sokyryntsi Nativity Play manuscript of the mid-19th century, in comparison with 18th-century manuscript collections and printed Bohohlasnyks of the late 18th–19th centuries. This analysis elucidates the tragic emotionality of the piece and emphasizes its stage effectiveness.

Results and conclusions. The unique dramaturgical solution of Rachel's lament scene in the Sokyryntsi Nativity Play is outlined: the verses of the song are presented in a modified order that creates a special dramatic relief and alternates with the spoken lines of the characters, intensifying the emotional tension. It is shown that such a combination was chosen to strive the theatrical expressiveness and was also determined by the theological concept of the compilers of the Sokyryntsi Nativity Play.

It has been established that within the structure of the Nativity Play the paraliturgical song "Do Not Weep, Rachel" is transformed into the dramatic center of the performance, functioning as a climactic peak, an emotional retardation, and a generalized moral-ethical evaluation of the events. It has been demonstrated that the combination of sacred song tradition with theater in the Sokyryntsi Nativity Play generates new artistic and semantic meanings, significant both for its own time and for the contemporary cultural discourse.

Keywords: Ukrainian theater, Sokyryntsi (Halahan) Nativity Play, Rachel's lament, paraliturgical song, Bohohlasnyk.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2025
Отримано після доопрацювання 11.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

СВІТОВА МУЗИКА: НОВІТНІ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.(44) (092):781.42]:159.964
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347590

ДРАЧ І. С.

Драч Ірина Степанівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

iryna.drach@num.kh.ua

© Драч І. С., 2025

«ІНСТИНКТ МАЙСТЕРНОСТІ» У СТРУКТУРІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. КАЗУС РАВЕЛЯ

Як будь-яка людська діяльність, композиторська практика є особливим видом комунікації. Її єдність забезпечується структурою, що включає *спонукальні мотиви, певні настанови, дії та цілі*. Специфічно мистецькою її роблять додаткові параметри: міра таланту й «інстинкт майстерності», що задає інтенсивність користування первинним ресурсом таланту та регулює вектори його вишколу, розвитку й буття. «Інстинкт майстерності», за Т. Вебленим, протистоїть «інстинкту спортсменства», а тому може розглядатися поза порівняльними процедурами. Зазвичай майстерність розуміється як атрибут Майстра — вчителя, який має ключі до арсеналу ефективних рішень будь-яких, в тому числі суто мистецьких завдань. М. Равель у цьому сенсі не давав уроків майстерності. Він майже не мав учнів, але мав друзів, які його любили і намагалися зрозуміти. Своєю чергою Равель мав учителів, і не лише серед музикантів, яких доволі уважно слухав, проте дуже вибірково засвоював їх уроки. Його опусам властива завершеність, охайність, дотепність, винахідливість і доречність. Усе це дозволяє характеризувати музику Равеля як зразок найвищої композиторської майстерності та досконалості. У статті здійснена спроба, не претендуючи на відкриття тайни творчої досконалості Равеля, з'ясувати базові позиції його композиторського майстерності, той *modus operandi* (звичний для митця спосіб виконання певних творчих завдань), що визначає його як художню індивідуальність, яка розуміється як цілісність художнього світу митця. Запобігаючи застиганню, художня індивідуальність композитора актуалізується як цілісний феномен у різних модусах, маніфестуючи свою унікальність у конкретному мовному матеріалі та системі образів.

Ключові слова: французька музика, доба модернізму, композиторська майстерність, контрапункт, механізм катарсису

Вступ. У 1920-х роках впливовий критик *The Times* Олін Даунс (Olin Downes) представляв своїм читачам Моріса Равеля (M. Ravel) як класика, «художника суверенного сумління і ясної мети, який ніколи не повторювався и не писав “недбалих або надлишкових текстів”» [Downes, 1927]. Серед багатьох питань американський

журналіст торкнувся і теми «щирості». Композитор йому «втомлено» відповів: «Мене ця „щирість” не надто хвилює. Я прагну створювати мистецтво» [Downes, 1927]. Дійсно, Равель не «перевантажував» музику неочищеними почуттями, проте створював її, «вириваючи з себе шматки (додамо «**виключення**» з себе, живого, справжнього – *І. Д.*). Створення музики набуває у мене характеру важкої хвороби», — писав композитор у листі від 2 квітня 1913 року до піаністки Елен Кан-Казелла (Hélène Kahn-Casella), — лихоманка, жар, безсоння, втрата апетиту» [Chalupt, 1956].

Що ж саме викликало такі страждання? Композитор відповів американському журналісту: «Чотири роки працював над сонатою для скрипки і фортепіано, з яких три роки, “прибираючи зайві ноти”» [Downes, 1927].

Аналіз публікацій. Через сорок років після інтерв'ю американський піаніст Арбі Оренштейн (Arbie Orenstein) дослідив понад тисячу ескізів Равеля і підтвердив слова композитора: «Його творчий процес включав повільне, навмисне вдосконалення початкових ескізів шляхом “виключення” елементів, які не служили кінцевому баченню» [Orenstein, 1975, р. 9]. На цьому шляху геній Равеля досяг взірця досконалості й увійшов в історію як «віртуоз композиції»¹. Завершеність, охайність, дотепність, винахідливість, доречність і водночас не монументальна скам'янілість шедевра, а живий, природний, пластичний вислів характеризують його опуси.

І все це результат роботи у режимі «**виключення**»? Не зовсім, — відповідає італійська енциклопедія «Трекканні», зауважуючи, що творчий процес Равеля був налаштований і на «**включення**» — забутих елементів старовинної музики, фольклорних жанрів, екзотичних орієнталі, джазу тощо. «Мистецтво Равеля, — йдеться в енциклопедії, — характеризується витонченою майстерністю, водночас відзначене вишуканим стилістичним пошуком, який реалізується у використанні еклектичної музичної мови і в обробці сучасного споживацького репертуару» [l'Enciclopedia Italiana di scienze...].

Зрозуміло, що будь-який творчий процес функціонує у протилежних режимах — «**виключення**» і «**включення**». Але як саме це працює у витворах «Швейцарського Годинникаря»?

Один із перших біографів Равеля, його учень і відданий друг Ролан-Манюель (Roland-Manuel) застеріг від намагань шукати відповідь на це питання. За його свідченням, Равель «творив глибоко і затаєно. Причому, треба було, щоб усе це робилося або здавалося, що робилось якимось чудом. Ні на фортепіано, ні на робочому столі ніколи не було жодного сліду від його важкої праці. Не можна було бачити його начерків. Нічого не було ні в руках, ні в кишенях: штукар непомітно сховав усі кінці аж до механізму своєї майстерності» [Ролан-Манюель, 1975, с. 133]. У перекладеній українською мовою до сторіччя композитора монографії Ролан-Манюеля також влучно сформульована особистісна своєрідність Моріса Равеля, в якому «напрочуд легко сполучалися дитина й денді» [Ролан-Манюель, 1975, с. 132].

З півстолітньої дистанції це ствердження поглиблює Валерія Жаркова. У монографії «У пошуках сенсів послання Майстра» дослідниця ставить під сумнів думку про Равеля, який «писав музику, наче “дитина, що бавиться”». Так само докорінно переосмислює дослідниця й доктрину дендізму, крізь призму якої розкриває метафізичні сенси композиторського буття [Жаркова, 2025, с. 73]. Замість поверхово-

¹ Так характеризують М. Равеля в Італійській енциклопедії Треккані: «R[avel] fu il maggior musicista francese del suo tempo, specialmente quale virtuoso della composizione, della «forma» [l'Enciclopedia Italiana di scienze..., р. 1437].

зовнішньої характеристики Равеля-людини з «прихильністю до франтовства» [Ролан-Манюель, 1975, с. 132], В. Жаркова зосереджується на постаті Майстра, розглядаючи творчість композитора як «процес висвітлення того, що є в глибині нас» [Жаркова, 2025, с. 198]. На її думку, «досконалість у художній системі Равеля досягається не тільки розрахунком і конструктивною винахідливістю», а є «прагненням вхопити невимовне» [там само, с. 200]. В аналітичних розділах нової української монографії про Равеля для цього «невимовного» знаходяться переконливі слова, які надихають продовжувати захоплюючі мандри у художньому світі композитора.

Мета статті — з'ясувати базові раціональні позиції композиторської майстерності Моріса Равеля, *modus operandi*¹, що визначає його як художню індивідуальність.

Наукова новизна публікації обумовлена насамперед уточненням поняття «майстерності», яке сьогодні майже вийшло з наукового обігу. Як *універсально придатне*, воно зустрічається хіба що у музичній журналістиці та популярних дописах. Під парасольку цього химерного поняття зазвичай збираються всілякі переваги *конкретного* митця. Про майстерність у таких контекстах прийнято говорити як про широко усвідомлений *професіоналізм*, не чужий креативності, замішаний на *огиді до банального*. У підтексті присутні також уявлення щодо самого продукту творчої діяльності, що постає як *довершено зроблений* і демонструє *технічну вправність*, *вишуканість* самого автора.

Методологічне підґрунтя дослідження. Абстрагуючись від стилєвих та жанрових передумов, спробуємо розібратися з місцем майстерності у композиторській діяльності — не як форми комунікації, а як певної *структури*, що забезпечує *едність* спонукальних мотивів, настанов, дій та цілей. Специфічно художнім цю загальну структуру роблять два додаткових параметри: міра *таланту* та одна з його складових — «*інстинкт майстерності*».

Цей доволі дискусійний термін запропонував сучасник Равеля, американський соціолог Торстейн Веблен (Thorstein Veblen) у 1914 році. Його праця «Інстинкт майстерності і стан індустріальних мистецтв» присвячена поведінковим настановам — тим основним рушійним силам людини, які формують соціальні інститути². Серед них «інстинкт майстерності» — головний. Цей «інстинкт» (або «відчуття майстерності» \ “*sense of workmanship*” [Veblen, 1914, p.27]) виявляється у прагненні до ефективного використання людиною наявних засобів та в адекватному керуванні ресурсами. «Його сутність, — пише Т. Веблен, — полягає в тому, щоб зробити своїм покликанням діяльність на благо людства, виключивши при цьому безглузді витрати часу та сил. Він присутній у кожній людині, незалежно від її статусної та класової позиції у суспільстві» [Veblen, 1914, p.30]. Свого часу дослідники відмовилися від цього поняття, оскільки саме слово «інстинкт» — безсвідома вроджена поведінка — вступає у протиріччя із поняттям «майстерність», яка є наслідком набутих у досвіді вмінь. Але це суперечливе і ніби «застаріле» поняття дозволяє у метафоричному сенсі визначити не самий процес творення, а той первинний імпульс (від *instinctus* — «спонукання», «потяг до дії»), що приводить у робочий стан творчу свідомість.

У такому ракурсі всезагальний, всеохоплюючий концепт «майстерність» у нескінченній множині виявів постає як «ефективно задане поняття», тобто усвідомлене

¹ Звичний для митця спосіб розв’язання творчих завдань.

² Т. Веблен виділяє як основні такі «інстинкти»: «інстинкт майстерності», «батьківський інстинкт», «інстинкт марнотної допитливості», «інстинкт придбання», «інстинкт суперництва» або ж «спортсменства» та «інстинкт набуття звички» [Veblen, 1914].

не як все «програмне забезпечення» діяльності композитора, а як його *операційне ядро* (тобто базова логіка, налаштована у певний спосіб на створення опусу). «Інстинкт майстерності» можна визначити як певний модус, «стан» художньої індивідуальності композитора, у якому діагностується як такий *потяг до* створення «нового, свого, довершеного», а також виявляється інтенсивність використання первинних ресурсів, в тому числі таланту. «Інстинкт майстерності» регулює вектори навчання, розвитку та існування, впливає на баланс потреб і застережень, які виникають у полі можливостей, таким чином може відноситися у структурі діяльності до рівня *настанов*. За Т. Вебленом, «інстинкт майстерності» протистоїть «інстинкту спортсменства», а тому може розглядатися поза порівняльними процедурами.

Результати дослідження. Зазвичай майстерність розуміється як атрибут Майстра — вчителя, який має доступ/владу/ключі до арсеналу ефективних рішень будь-яких, в тому числі й мистецьких завдань. Сам Равель не був надто схильним давати у цьому сенсі уроки майстерності. Його нечисленні учні ставали його друзями, які його любили і намагалися зрозуміти. Своєю чергою він мав учителів, і не лише серед музикантів, яких доволі уважно слухав, проте дуже вибірково засвоював їх уроки.

Ситуацію часів композиторського навчання Равеля, коли формувався його власний *modus operandi*, влучно охарактеризував Альфред Казелла (Alfredo Casella) у статті 1926 року: спустошення музичного світу філософсько-музичним вагнеризмом з його «вертикальною риторикою» [Casella, 1926]. Від цієї токсичної «епідемії» французькі композитори знайшли «протиотруту» у власній національній спадщині. Як наголошував Г. Башляр (Gaston Bachelard), у французькій культурі доби Просвітництва немає, як у німецькій філософії, такого чіткого розмежування між духом (*der Geist*) і душею (*die Seele*). Тут все єдине, тілесне, пластичне і граційне, що потім набуває вигляд елегантного. Свідомість, пов'язана з душею, більш вільна від напруженої спрямованості, що властива свідомості, підпорядкованій феноменам духа. «Душа, занурена у поетичну уяву, не спить, але і не напружується, спокійна і активна, вона не потребує проєкту, а лише рухів, які виявляють свою присутність у поетичних образах» [Bachelard, 1957, p. 11].

Початківець Равель не тільки потрапляє на щойно відкритий аукціон раритетів минулого, але й засвоює відповідну сучасну «модель поведінки», яка у дослідженні В. Жаркової номінується як «дендизм» [Жаркова, 2025, с. 109–122]. Серед багатьох взірців, про які йдеться у дослідженні, звернемо увагу на уроки Д'Аннунціо (Gabriele D'Annunzio) — не епатажної людини, яка підкоряла паризькі сцени, створюючи п'єси для Елеонори Дузе та Сари Бернар, а перш за все авіатора та майстра слова, здатного описати невимовну насолоду від мистецтва. Назва ранньої равелєвської п'єси *Pavane pour une infante défunte* явно апелює до розкішних екфразисів у першому романі Д'Аннунціо «Il Piacere» (згадаємо для порівняння назву, яку дала героїня роману одній із п'єс Луїджі Рамо¹ «Гавот жовтих дам» — «незабутній старовинний танець нудьги і кохання, який танцювали “якісь біляві пані, вже більше не молоді”»...) [D'Annunzio, 1889].

Крізь призму д'аннунціанства прочитуються композитором і дві епіграми Клемана Маро (Clement Marot)². Ренесансна поетика стилю Маро, що згодом поширилася й отримала назву *style marotique*, чудово рифмуючись із пишномовною екле-

¹ У першому виданні роману «Насолода» саме з ім'ям Луїджі згадується Жан-Філіп Рамо (1683–1764).

² Ravel M. «Deux Épigrammes de Clément Marot» (M. 21).

ктикою декадансу Д'Аннунціо, проходячи крізь фільтри доброго смаку й дендизму композитора, залишила звичку *дистанціювання* від об'єктів відтворення — здається, враження від їх споглядання були щойно пережиті (чи може вчора? чи сто років тому?..). Чи, як сказав би Д'Аннунціо, «може я їх бачив уві сні?». Ця настанова стає наріжним каменем у композиторській майстерні М. Равеля.

Друга опція композиторської операційної логіки передбачає відтворення своєї Присутності у тексті. Шкала композиторської майстерності — не аксіологічна, а екзистенційна: від ніякого, посереднього, слабого, за Р. Бартом, «нульового градусу письма» [Barthes, 1972] — до максимальної виявленості композиторської індивідуальності, що репрезентується високим ступенем унікальності запропонованого художнього рішення. Свій «градус авторського письма» Равель свідомо встановлював шляхом «**зміщення**», випробуючи всі можливі варіанти відхилення у заданому хронотопічно діапазоні. Відкидаючи зайві і комбінуючи апробовані конструкти, композитор поступово позбавлявся пишноти й строкатості власного *style marotique*, входячи у русло пізнього *style dépouillé* (від «очищений», «оголений», «лаконічний»)¹. Зміни і зміщення стають очевидними, коли порівняти розкіш оркестрових барв «Шахерезади» — трьох поем на вірші Клінгзора для голосу з оркестром 1903 року — з аскетизмом написаних між 1925–1926 роками «Мадагаскарських пісень» *Chansons madécasses* (для середнього голосу, фортепіано, флейти і віолончелі) на «вірші у прозі» Парні (Évariste de Parny), друга Вольтера (Voltaire), який так їдко свого часу висміяв «стиль маротік»: «...всі кинулися в цей жалюгідний маротський стиль, цей строкатий і гротескний стиль, де банальне і піднесене, серйозне і комічне, мова Рабле, Війона і мова наших днів жахливо поєднані. Тим краще, нехай потворне обличчя буде прикрите цією маскою...» [Voltaire, 1880, p. 60].

Операція «зміщення» добре простежується на прикладі поліфонічної техніки. Якщо згадати тему фуги з «Гробниці Куперена», то процедура зміщення помітна вже у самій темі, складеній із двох «лексем», представлених у різних метроритмічних умовах. «Нульовий градус письма» (норма) щодо її трансформації встановлюється на прикладі аналогічних тем Й. С. Баха, побудованих на інтонуванні тризвуків.

Уроки контрапункту й оркестровки Андре Жедальжа (André Gedalge) відкрили Равелю скарбницю конструктивних рішень, що базуються на логіці «зміщення». На нашу думку, саме це мав на увазі Равель, коли у своїй Автобіографії завдячував Жедальжу «найціннішими рисами своєї майстерності» [Ролан-Манкюель, 1975, с. 21]. Те, як впевнено Равель засвоїв цю опцію композиторської майстерності, свідчить віртуозно виткана тканина Фортепіанного тріо, присвяченого вчителю². На сторінках «Трактату про фугу» («*Traté de la Fugue*») А. Жедальжа вміщене важливе нагадування: «Завжди пам'ятайте: 1) фуга, навіть шкільна — це частина музики; 2) час, витрачений на вивчення фуги — не втрачений час; 3) практична робота з фугою корисна тільки як засіб розвитку музичної ідеї» [цит. за: Buell, 1938].

Азарт «зміщення» присутній і у конкурсних фугах Равеля, доволі детально проаналізованих дослідниками [Gonnard, 2001]. Не дивно, що равелевські витвори незмінно викликали роздратування журі: «Він еретик, оскільки знає, як треба зробити, але робить те, що робить» [Жаркова, 2025, с. 91]. Авторські фуги композитора (з «Гробниці Куперена», у фіналі опери *L'Enfant et les Sortilèges*, нарешті, «Болеро» як парадоксальна «розтягнута по площині фуга / une fugue “*dépliée à plat*”»

¹ Щодо пізнього стилю М. Равеля див.: [Rogers, 2014].

² Аналіз цього опусу пропонує, зокрема, Жанна Дедусенко [Дедусенко, 2019].

[Lévi-Strauss, 1971] демонструють налаштування митця на примноження можливостей у розрахунку складної мережі часопросторових «зміщень» первинного конструкта¹.

Нарешті, третя опція — особливий механізм катарсису. За Аристотелем, катарсис передбачає внутрішнє очищення, що відбувається через переживання та взаємне знищення двох протилежних почуттів. Але свою формулу катарсису Равель, думається, знайшов не в Аристотеля, а у Клемана Маро. В епіграмі до Анни, яка грає на спінеті, назва інструмента від італійського *spina* — «шип», «терен» має множинність символічних конотацій. Можна припустити, що вправність виконавиці, як і саме звучання інструмента, досить проблематичні, і Анна своєю грою картає вишуканий слух поета. Але «Я маю більше задоволення як для вух, так і для очей, ніж святі у їхній безсмертній славі, і настільки ж, наскільки вони роблять, я стаю прославленим (звісно, через муки — *І. Д.*)».

Равелю, напевне, імпонував такий стиль іронічного й багатозначного висловлювання з дещо архаїчним «присмаком» і несподіваним *poit* наприкінці (*e devien glorieux*). У своєму музичному прочитанні він вдається до мімезису, гострим *staccato* з маркатованою гармонічною лінією — кадансом у нижньому голосі імітуючи звук старовинного спінету. Після викладу формули акомпанененту, що нагадує двохрегістрову фактуру клавесинного викладу, подібно до ударів рапіри звучать секундові висхідні інтонації — питання на початку кожного такту. Очевидно, страждання від колючого звуку спінету посилювалися. Як інструмент для домашнього музикування він явно обмежений у діапазоні (дві октави, починаючи від першої). До вступного інструментального «ритурунелю» включений нисхідний пасакальний хід півтонами від першого до п'ятого ступеня. Ця знакова інтонація у замаскованому вигляді керує мелодикою супроводу. Дорійський *до-дієз мінор* створює особливий архаїчний колорит. Виписаний розмір 5/4 явно не вкладається у свідомість чарівної Анни, супроводжуючи регулярними синкопами наполегливий неспинний рух шістнадцятками. Вступ голосу відбувається на тлі витриманого тонічного тризвуку *con fermata*, показово дистанціюючи спостерігача від «етюдного» екзерсису. До вокальної лінії знов приєднується інструментальний ритурунел, який, здається, повторює все те, що прозвучало у вступі. Але тепер замість ствердження початкової тональності в останньому двотакті як «відповідь» звучить та сама синкопована інтонація («удар рапіри») вже у домінантовій тональності *соль-дієз мінор* з підвищеним *мі-дієз* (дорійським), що накладається на основну тональність і надає чарівної мажоро-мінорної мінливості. У момент найвищої насолоди від милування сценою музикування знову виключається

¹ Французький антрополог Клод Леві-Стросс (Claude Lévi-Strauss) розглянув у аналітичному нарисі (фінал четвертого тому «Міфологік») партитуру М. Равеля «Болеро» як «музичний твір, що є міфом, закодованим у звуках, а не у словах», який «пропонує інтерпретаційну сітку, матрицю взаємозв'язків» [Lévi-Strauss, 1971, р. 589 (659)]. Цей зв'язок «читається вертикально» у процесі парадигматичного аналізу. Дослідник стверджує: «Неможливо уявити, ніби існує музичний твір, який не починається з проблеми та не прагне до її вирішення» [там само, р. 589 (660)]. Коментуючи теорію Леві-Строса, Альберт Доджа (Albert Doja) підкреслює: «Формула міфу перегукується з мистецтвом фуґи. Вона відповідає відомому *Spiegelbild*, або “дзеркальний гри”, що захоплювала європейських композиторів до Йоганна Себастьяна Баха. Зміщуючи значення міфу чи музики з означуваного, яке вони містять, на означувальну рамку, що їх упорядковує, Леві-Строс дає змогу визначити для них “реальний фокус”. Музику та міфи не можна звести до системи значень; їх потрібно сприймати у власному порядку операцій, викликаних їхніми власними формами. Дзеркальна гра займає місце кінцевого означуваного як музики, так і міфу» [Doja, 2006, р. 88].

спінетне *ostinato*. Але на цей раз зупинка не триває на одному витриманому тонічному тризвуку, а продовжує «без уповільнення» (як вказано у ремарці) попередній рух, виписаний удвічі повільніше, із синкопованим контрапунктом — «перебоями» серця у нисхідному русі. Реприза повертає вступний ритурнель, але залишається досягнута домінантова тональність і мажоро-мінорна непевність. У супроводі періодично з'являються секундові «зітхання», і навіть повторення початкової інструментальної «сентенції» («з ударом рапіри») вже не повертає первинний стан, залишаючи слухача з відкритим питанням на домінантовому тризвуку.

Катарсичний механізм Равеля був налаштований на насолоду. На відчуття *насолюди* не лише від розв'язання проблеми, але й від самого способу її розв'язання (запобігання банальності, неприродності, зайвого, несмаку, брутальності — всього, що з надлишком є у навколишньому світі).

Марсель Пруст чудово сформулював принцип дії катарсичного механізму: «Ідеї є заміниками печалей; щойно печалі перетворюються на ідеї, вони втрачають частину свого шкідливого впливу на наші серця, і справді, в першу ж мить сама трансформація раптово вивільняє радість. Замінники, однак, лише в порядку часу, бо здається, що первинним елементом є ідея, а печаль — це лише спосіб, яким певні ідеї вперше потрапляють до нас. Але в групі ідей є кілька сімейств, деякі з яких одразу ж є радощами» [Proust, 1927, р. 64]. Равель, як ніхто інший, добре розумів, що ідеї, в тому числі музичні, «виробляються» стражданнями, а перетворення страждання на ідею викликає відчуття насолоди і задоволення, у тому числі через усвідомлення майстерності, з якою був здійснений цей перехід.

Висновки та перспективи дослідження. Ядро композиторської майстерності — те, що пропонується метафорично розуміти як «інстинкт майстерності» Моріса Равеля, можна визначити формулою: **дистанціювання — зміщення — насолода**. Точніше, як **потяг** до дистанціювання, зміщення і насолоди, міра яких у кожному творі встановлюється наново. Саме крізь призму цієї тріади інакше розкривається стильова динаміка у творчості композитора, траєкторія якої простежується від *style marotique* до *style dépouillé*. На цьому шляху можна будувати новий сюжет «виключень» і «включень» в оповіді про стильову еволюцію творчості Равеля. І у цій історії питання «*еклектичної музичної мови*» композитора, яке наголошує вже згадана «Італійська енциклопедія», знімається. Не заглиблюючись у термінологію, нагадаю вислів Шарля Бодлера: «Хоч би яким вправним був еkleктик, він недосконала людина, бо він людина без любові» [Baudelaire, 1868, р. 164]. Про Равеля ні в якому разі так сказати не можна, адже все ним створене — це акт любові до світу, і саме майстерність, з якою написана його музика, є головним свідченням того, що вона «зроблена з любов'ю».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть. Київ : Музична Україна, 1993. 204 с.
2. Дедусенко Ж. Камерні ансамблі для струнних смичкових інструментів та фортепіано французьких композиторів останньої третини XIX – початку XX століття (на матеріалі творів Г. Форє, К. Дебюссі, М. Равеля). Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. 107 с.
3. Жаркова В. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 530 с.
4. Ролан-Манюель. Моріс Равель / Пер. з франц. Київ : Музична Україна, 1975. 144 с.

5. Bachelard G. La poétique de l'espace. URL: <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (дата звернення: 15.10.2025).
6. Barthes R. Le Degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1972. URL: https://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm (accessed: 15.11.2025).
7. Baudelaire C. Curiosités esthétiques (Euvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II (P. 245–358). Paris: Michel Lévy Frères, 1868. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Curiosités_esthétiques/Salon_de_1859 (дата звернення: 15.11.2025).
8. Buell L. A Translation from the French of André Gedalge's *Traté de la Fugue*: Thesis for the degree of Master of Arts. Boston University, 1938. 568 p. URL: <https://open.bu.edu/items/7e4e9607-748f-44e5-9856-6d027dcbf630> (дата звернення: 15.10.2025).
9. Casella A. Ravel's Harmony. *The Musical Times*. 1926. Vol. 67, No. 996 (Feb. 1, 1926), pp. 124–127. URL: <https://www.jstor.org/stable/912946> (дата звернення: 25.10.2025).
10. Chalupt R. Ravel au Miroir de ses Lettres. Correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt. Paris, Robert Laffont, 1956. 279 p.
11. D'Annunzio G. *Il Piacere*. Milano: Fratelli Treves, 1889. 473 p. URL: https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Il_piacere.djvu/214 (дата звернення: 15.11.2025).
12. Doja A. The shoulders of our giants: Claude Lévi-Strauss and his legacy in current anthropology. *Social Science Information*, 2006, 45 (1). P. 79–107.
13. Downes O. Maurice Ravel, Man and Musician; Unique Personality of French Composer Who Comes to America Next Season – His Views on Contemporary Music *The New York Times*. 1927, August 7, Section X. P. 6. URL: <https://www.nytimes.com/1927/08/07/archives/maurice-ravel-man-and-musician-unique-personality-of-french.html> (дата звернення: 25.09.2025).
14. Gonnard H. Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin Approche analytique de la fugue. *Musurgia*. 2001. Vol. 8(2). P.49–58. URL: <http://www.jstor.org/stable/40591392> (дата звернення: 15.11.2025).
15. Lévi-Strauss C. *Mythologiques: en 4 vol. Vol. 4: L' Homme nu*. Paris : Plon, 1971. 688 p.
16. Orenstein A. Ravel: Man and Musician. New York; London: Columbia University press. 1975. 290p.
17. Rogers J. C. Grieving Through Music in Interwar France: Maurice Ravel and His Circle, 1914–1934. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. 2014 URL: <https://escholarship.org/content/qt9n40d7kk/qt9n40d7kk.pdf?v=lg> (дата звернення: 25.10.2025).
18. Ravel Maurice. *l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti fondata da Giovanni Treccani*. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maurice-ravel/> (дата звернення: 15.10.2025).
19. Ravel M. Esquisse autobiographique. *La Revue musicale*. 1938, décembre. P. 15–23 (dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018. P. 1437–1441). URL: https://orchestremetropolitain.com/wpcontent/uploads/2022/09/esquisse_autobiographique.pdf (дата звернення: 17.10.2025).
20. Veblen T. *The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts*. New York : MacMillan, 1914. 391 p. URL: <https://ia801308.us.archive.org/12/items/instinctofworkma00vebl/instinctofworkma00vebl.pdf> (дата звернення: 14.11.2025).
21. Voltaire Une lettre à A. M. Helvétius (974) Anné 1738. *Œuvres complètes de Voltaire, tome 35*). Paris: Garnier, 1880. P. 59–61. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire-Œuvres_complètes_Garnier_tome35.djvu/70 (дата звернення: 15.10.2025)..

REFERENCES

1. Hnativ, T. (1993). *Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit* [Musical culture of France at the turn of the 19th–20th centuries]. Kyiv, 207 p. [in Ukrainian].
2. Dedusenko, J. (2019). *Kamerni ansamblu dlya strunnykh smychkovykh instrumenty ta fortepiano fransuzskyykh kompozitoryv ostanjoi tretyny XIX – pochatku XX stolittya (na materialy tvoryv H. Fauré, C. Debussy, M. Ravel)* [Chamber ensembles for stringed bowed instruments and piano by French composers of the last third of the 19th – early 20th centuries (based on the works of G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel)]. Kharkiv, 107 p. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2025). *Prohulyanky musichnym svitom Maurice Ravel (u poshukach smyslu poslannya Majstra)* [Walks through the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)]. Kyiv, 530 p. [in Ukrainian].
4. Roland-Manuel (1975). *Morise Ravel*. [Maurice Ravel]. Kyiv, 144 p. [in Ukrainian].
5. Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Available at: <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (accessed: 15.10.2025) [in French].
6. Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, URL: https://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lécriture_fr.htm (accessed: 15.11.2025) [in French].
7. Baudelaire, C. (1868) *Curiosités esthétiques Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II (p. 245-358). Paris : Michel Lévy Frères. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Curiositésthétiques/Salon_de_1859 (accessed: 10.11.2025) [in French].
8. Buell, L. (1938). A Translation from the French of André Gedalge's *Traté de la Fugue* : Thesis for the degree of Master of Arts. Boston University. 568 p. Available at: <https://open.bu.edu/items/7e4e9607-748f-44e5-9856-6d027dcbf630> (accessed: 15.10.2025) [in English].
9. Casella, A. (1926). Ravel's Harmony. In: *The Musical Times*. Vol. 67, No. 996 (Feb. 1, 1926), pp. 124–127. Available at: <https://www.jstor.org/stable/912946> (accessed: 25.10.2025) [in English].
10. Chalupt, R. (1956). *Ravel au Miroir de ses Lettres. Correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt*. Paris, Robert Laffont. 279 p. [in French].
11. D'Annunzio, G. (1889). *Il Piacere*. Milano: Fratelli Treves. 473 p. Available at: https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Il_piacere.djvu/214 (accessed: 15.11.2025) [in Italian].
12. Doja, A. (2006). The shoulders of our giants: Claude Lévi-Strauss and his legacy in current anthropology. In: *Social Science Information*, 2006, 45 (1), pp.79–107 [in English].
13. Downes, O. (1927). Maurice Ravel, Man and Musician; Unique Personality of French Composer Who Comes to America Next Season – His Views on Contemporary Music/ In: *The New York Times*. August 7, 1927, Section X, pp 6. Available at: <https://www.nytimes.com/1927/08/07/archives/ravel-man-and-musician-unique-personality-of-french.html> (accessed: 25.09.2025) [in English].
14. Gonnard, H. (2001). Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin Approche analytique de la fugue*. *Musurgia*, 8(2), pp. 49–58. Available at: <http://www.jstor.org/stable/40591392> (accessed: 15.11.2025).
15. Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques: en 4 vol. Vol. 4: L' Homme nu*. Paris : Plon, 1971. 688 p. [in French].
16. Orenstein, A. (1975). *Ravel: Man, and Musician*. New York; London: Columbia University press. 290 p. [in English].

17. Rogers, J. C. (2014). *Grieving Through Music in Interwar France: Maurice Ravel and His Circle, 1914–1934* A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. Available at: <https://escholarship.org/content/qt9n40d7kk/qt9n40d7kk.pdf?v=lg> (accessed: 25.10.2025) [in English].

18. Ravel, Maurice. In: *l'Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti fondata da Giovanni Treccani*. Available at: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maurice-ravel/> (accessed: 15.11.2025) [in Italian].

19. Ravel, M. (1938). *Esquisse autobiographique*. *La Revue musicale*, décembre, pp. 15–23 (dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, *L'intégrale : correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, pp. 1437–1441). Available at: <https://orchestremetropolitain.com/wpcontent/uploads/2022/09/esquisse-autobiographique.pdf> (accessed: 17.10.2025). [in French]

20. Veblen, T. (1914) *The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts*. New York: MacMillan, 391 p. Available at: <https://ia801308.us.archive.org/12/items/instinctofworkma00vebl/instinctofworkma00vebl.pdf> (accessed: 14.11.2025) [in English].

21. Voltaire (1880). *Une lettre à A.M. Helvétius (974) Anné 1738*. In: *Œuvres complètes de Voltaire, tome 35*. Paris: Garnier, pp. 59–61. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire_-_Œuvres_complètes_Garnier_tome35.djvu/70 (accessed: 15.10.2025) [in French].

IRYNA DRACH

Drach, Iryna — Doctor of Art Criticism habil., Professor, Head of the Department of Ukrainian-and-Foreign-Music History at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2089-9570>

iryna.drach@num.kh.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347590

«THE INSTINCT OF WORKMANSHIP» IN THE STRUCTURE OF COMPOSER ACTIVITY. THE CASE OF RAVEL

The relevance of the study. It consists in considering the Ravel's music not only in the context of the author's artistic evolution, but also as but also as a unique example of composer's skill - an attribute of a true Master, whose creative process is subordinated to certain structural principles.

The main objective of the study is to clarify the basic rational positions of Ravel's compositional mastery, that *modus operandi* (the artist's usual way of solving creative problems) that defines him as an artistic individuality (which is understood as the integrity of the artist's artistic world).

The methodology includes biographical (to clarify the circumstances of Ravel's life and education), phenomenological (to study the composer's artistic individuality), and structural (to understand the main guidelines of creative activity). Abstracting from stylistic and genre premises, let us try to understand what place skill occupies in the structure of composer's activity, which unites motivating motives, guidelines, actions and goals. This general structure is made specifically artistic by two additional parameters: the measure of talent and one of its components - the "instinct of workmanship" (so-called T. Veblen term).

Results and conclusions. Like any human activity, composer practice is a special type of communication. Its unity is ensured by a structure that includes “motives, certain guidelines, actions, and goals.” It is made specifically artistic by additional parameters: the measure of talent and the “instinct of mastery,” (or “the instinct of workmanship” by T. Veblen), which sets the intensity of using the primary resource of talent and regulates the vectors of its training, development, and existence. Ravel's music is a model of composer's skill. The report clarifies the basic options of his composer's skill, his “the instinct of workmanship”, that *modus operandi* (the artist's usual way of performing certain creative tasks, which determines the integrity of his artistic world). During his formative years, D'Annunzio's "bella figura" was important, among other things. Through the prism of D'Annunzio, Ravel reads the epigrams of Clément Marot. The Renaissance poetics of the *style marotique*, strangely rhyming with the eclecticism of decadence, passing through the filters of the composer's good taste and dandyism, leaves behind the habit of *distancing* himself from the objects of reproduction. This guideline becomes the cornerstone of Ravel's compositional mastery. The second operating option involves reproducing one's Presence in the text as a deviation from the “zero degree of writing.” Ravel tested, varied, and maximized his authorial “*degree of displacement*” in his compositional writing on his way to the late *style dépouillé*. (this is clearly visible in his polyphonic technique of competition and original fugues, and the Piano Trio).

The third option of Ravel's mastery is a special mechanism of catharsis. Ravel, like M. Proust, understood well that ideas, including musical ones, are “produced” by suffering, and the transformation of suffering into an idea causes a feeling of *pleasure*, including through the awareness of the skill with which this transition was made.

Keywords: music of France, the age of modernism, composer's skill, counterpoint, mechanism of catharsis.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 78.036:78.071.1РАВЕЛЬ:793.3(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347596

ЖАРКОВА В. Б.

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

ORCID ID: 0000-0002-3706-3481

zharkova_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2025

СЕМАНТИКА РУХУ І ТАНЦЮ У ТВОРАХ МОРИСА РАВЕЛЯ

Розглянуто смислові шари, що формуються внаслідок постійного звернення Моріса Равеля протягом усього життя до танцювальних жанрів. Визначено, що смисловий тезаурус, виявлений через взаємодію з танцювальною сферою, становить багатозначний складник унікального художнього світу Равеля, який він послідовно вибудовував від першої до останньої композиції, поєднуючи всі рівні своєї творчості наскрізними пластичними лініями. Наголошено, що постійні звернення митця до раніше написаних композицій з метою створити нову оркестрову чи балетну версію, а також численні алюзії на них та цитати у пізніх опусах (особливо в опері «Дитя і чари» й Концерті для фортепіано *соль мажор*) формують дивовижну цілісність його художнього світу, основою якого були танцювальні жанри і, ширше, увага до категорії руху й засобів її втілення в музиці. Зазначено, що «приземленість» і провокативна простота використання виражальних можливостей танцю (як первісно побутового повсякденного жанру) вводять у твори Равеля ритм «дихання» величезного шару європейської культури, який і структурує динамічний смисловий простір його музики в розгортанні «від земного до небесного». Підкреслено, що саме єднання таких начебто далеких полюсів формувало кредо Равеля, на яке він постійно «натякав» усіма можливими «зовнішніми» маніфестаціями: назвами творів, епатажними промовами у пресі, декларативними заявами. У цьому акті нерозривного зв'язку миттєвого («тут і зараз») і позачасового, побутово-повсякденного і піднесеного над-буденного виявлялась вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості. Доведено, що у цьому акті нерозривного зв'язку того, що є в моменті «тут і зараз» і позачасового, повсякденного і високого, над-буденного виявлялася вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості.

Ключові слова: французька музика XX століття, музика Моріса Равеля, категорія руху, танець, пластичність у музиці, музична мова, метафізика руху.

Вступ. У 1924 році в одному з інтерв'ю Моріс Равель стверджував: «Хіба ми можемо абстрагуватись від навколишнього світу й не реагувати на зустрічі з ним? Моцарт, Гайдн... Вони цікавилися **танцями**, що були корисними для їхнього ремесла (*métier*). **Життя — це сучасність, присутність і пульсація.** <...> Мистецтво не палеографія й не історія. Той, хто не любить життя, яке йому судилося проживати, не має творити мистецтво, яке є прекрасним спалахом ентузіазму жити» [Del Brezo, 2018, p. 1494].

Це приголомшливе зізнання композитора висвітлює важливий шар його духовного світу. «Життя — це сучасність, присутність і пульсація», — влучно формулює Равель і наголошує, що ці суттєві духовні виміри людського буття об'єднує танець.

Цілком закономірно, що в музиці композитора широко представлені різні танцювальні жанри — від традиційних європейських до новітніх форм танцю-модерн. Саме танець виконує особливу роль «оболонки мрії» митця (В. Янкелевич).

Ще за життя композитора критики писали про цей аспект його мислення, порівнюючи творчі настанови М. Равеля з художніми принципами Ж.-Ф. Рамо, який так само прагнув здійснити «жертвоприношення насамперед богу Танцю» [Prunières, 1926, p. 240]. Увага дослідників до танцювальної складової музики Равеля залишається постійною і не вичерпується протягом усіх подальших десятиліть вивчення його спадщини. Особливо актуальними є питання розуміння значення танцювальних жанрів у творах Равеля сьогодні. У 2025 році вся світова музична спільнота відзначає 150-річчя від дня народження митця. Як усілякий ювілей, поважна дата увиразнює і горизонтальну хронологію подій, і вертикальне розгортання їх смислового тезаурусу у напрямку до універсальних духовних вимірів людства. В цьому контексті увага до творчого кредо Равеля відкриває нові перспективи усвідомлення засад існування західної культури.

Показово, що автори фундаментальної «Кембриджської історії музики XX століття» у вступі акцентують необхідність переосмислити численні застарілі кліше в оцінках музичної культури і цитують думку авторитетної Сюзан Кей Мак-Клері (Susan Kaye McClary): «Історію музики XX століття ще навіть і не почали писати» [The Cambridge, 2004, p. 1]. Тож відхід від односторонніх хибних оцінок артефактів минулого століття і розширення горизонту їх бачення в загальному культурному просторі є нагальною потребою нашого покоління. Тоді змінивши фокус досліджень, наприклад, північноєвропейський мейнстрім можна уявити «*навколо Равеля та Мійо у Франції*, Елгара й Голста у Великій Британії, Нільсена й Сібеліуса у Скандинавії» [The Cambridge, 2004, p. 5].

У цьому контексті особливої актуальності набувають новітні ґрунтовні дослідження творчої спадщини Моріса Равеля — не лише як видатного представника епохи, а і як *ініціатора* масштабних процесів оновлення шляхів розвитку музичної культури, як ключову постать. За думкою Барбари Келлі (Barbara L. Kelly), однієї з провідних європейських дослідниць французької музики першої половини XX століття, зафіксоване в багатьох виданнях заниження значення Равеля в історії культури насамперед було зумовлене тим, що Олів'є Мессіан, Андре Жоліве і П'єр Булез визнавали більший вплив на себе творчості Клода Дебюссі, тим самим підтримуючи «тіньове становище» Равеля в загальній панорамі музики минулого століття [Kelly, 2011, p. 53]. Підкреслимо, що інші представники наступних поколінь — Даріус Мійо, Франсіс Пуленк, Анрі Дютійо та ін. — неодмінно підкреслювали непересічний вплив Моріса Равеля на їх творчість.

Цитованими на початку словами композитора окреслено важливий напрям його художніх пошуків, що визначили унікальну роль композитора в історії західної культури. Дослідження принципів відтворення феноменів «життя», «присутності», «сучасності» через зв'язки із танцювальними жанрами в музиці Моріса Равеля відкриває нові можливості усвідомлення духовного простору доби докорінних перетворень і обумовлює актуальність цієї статті.

Аналіз публікацій. Основні вектори вивчення творчості Моріса Равеля були окреслені у XX столітті в роботах Алексіса Ролана-Манюеля [Roland-Manuel, 1938], Володимира Янкелевича [Jankélévitch, 1939], Арбі Оренштейна [Orenstein, 1975], Ганса Штукеншмідта [Stuckenschmidt, 1981], Марселя Марна [Marnat, 1995]. Дослідники XXI століття зберігають спадкоємність традицій, однак водночас відкривають нові

сміслові горизонти осмислення музичної спадщини митця, приділяючи увагу танцювальному складнику музики в полі рефлексій. Зокрема, у масштабній монографії «The Cambridge Companion to Ravel» міститься спеціальний розділ «Балет і апофеоз танцю» Дебори Мавер, у якому дослідниця наголошує, що розмаїття підходів Равеля до танцю виявляє його «справжню “одержимість” танцювальними формами, яка приводить до “апофеозу танцю” як прославленого ідеалу, а згодом — до його руйнування у “Вальсі” та “Болеро”» [Mawer, 2000, с. 140]. Цінні спостереження щодо ролі танцю в музичному мисленні композитора містяться також у колективних монографіях «Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music» («Знімаючи маски з Равеля: нові погляди на музику», 2011) і «Равель Болеро» [Ravel Boléro, 2024]. Однак значна кількість сучасних наукових концепцій тільки розширює проблемне поле навколо музичних текстів митця і підкреслює невичерпну глибину смислових шарів, які активував Равель через семантику танцю й руху.

Мета статті — висвітлити смислові виміри, сформовані постійним зверненням композитора до танцювальних жанрів, його прагненням утілити в музиці експресію жесту й руху, а також перенести у звуковий простір візуальну пластику танцювальних фігур.

Наукова новизна статті полягає в тому, що звернення Равеля до танцювальних жанрових моделей і пошук нових принципів відтворення в музиці руху — фундаментальної категорії буття людини — розглянуто як основу неповторного художнього світу митця, який відкрив нові перспективи розвитку європейської музичної культури. Уперше наголошено, що підґрунтям художньо-естетичної системи Равеля стали родинні цінності, які визначили його особистісні й мистецькі орієнтири: з одного боку — баскські традиції, що зберігала його мама Марі Делюар (Marie Delouart), талановита танцівниця й берегиня унікального колориту і темпо-ритму архаїчної баскської культури; з другого — світ технологій і раціонально влаштованих механізмів, що належав його батькові, відомому інженерові П'єру-Жозефу Равелю (Pierre-Joseph Ravel). Оригінальність запропонованої концепції визначається також акцентом на тому, що ці важливі складники творчого кредо композитора поєднувались у межах філософії дендизму, формуючи унікальну художню позицію відданості й служіння Красі. Вона не мала аналогів у музичній культурі епохи, проте виявилась дуже перспективною для творчих пошуків композиторів наступного покоління — Даріюса Мійо, Франсіса Пуленка, Анрі Дютіїє та ін.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять історичний, компаративний, феноменологічний методи аналізу.

Результати дослідження. Протягом усього життя Моріса Равеля танцювальні жанри посідали вагоме місце в його творчості. Це стає очевидним навіть під час ознайомлення з переліком творів композитора, адже вальси, менуети, павани й інші різновиди європейських танців постійно фігурують у назвах композицій: «*Menuet antique*» для фортепіано (1895, оркестрова версія 1929), «*Pavane pour une infante défunte*» для фортепіано (1899, оркестрова версія 1910), «*Habanera*» для двох фортепіано (Cites articulaires I, 1895), «*Valse*» для фортепіано (1898), «*Mouvement de menuet*» (Sonatina для фортепіано, друга частина, 1903–1905) «*Menuet*» для фортепіано (1904), «*Malagueña*» і «*Habanera*» (друга й третя частини «*Rapsodie espagnole*» для оркестру, 1907–1908), «*Pavane de la Belle au Bois Dormant*» (перша частина) в сюїті «*Ma mère l'Oye*» для фортепіано в чотири руки, 1908–1910; оркестрова версія 1911), «*Menuet sur le nom d'Haydn*» для фортепіано (1909), «*Valses nobles et sentimentales*» для фортепіано (1911, оркестрова версія 1912), «*Valse*» (частина перша

«*Borodine*» в циклі «*A la manière de...*» для фортепіано, 1912), «*Forlane, Rigaudon*», «*Menuet*» у сюїті «*Le Tombeau de Couperin*» (1917–1919), «*Passacaille*» (третья частина в *Trio* для скрипки, віолончелі, фортепіано (1914), «*La Valse*» для оркестру (1920), «*Boléro*» для оркестру (1928)¹.

Символічним видається те, що перший опублікований опус, який Равель довірив публіці, був саме танець — «Античний менует» («*Menuet antique*», 1895), і всі частини його останнього завершеного твору — вокального циклу «Дон Кіхот до Дульсінеї» («*Don Quichotte à Dulcinée*», 1933) — побудовані на основі танцювальних жанрів: кубинсько-іспанської гуахіри (*guajira*), баскської сортсіко (*zortzico*) й арагонської хоти (*jota*).

Постійна увага Равеля до танців зумовлювала його прагнення бачити пластичні виміри своїх творів на сцені. Композитор написав великий балет «Дафніс і Хлоя» («*Daphnis et Chloé*», 1912) і оперу «Дитя і чари» («*L'Enfant et les sortilèges*», 1925), яка продовжувала традиції національного жанру опери-балету і мала пластичний шар, органічно пов'язаний із загальною музичною концепцією твору. До того ж, майже всім своїм фортепіанним творам Равель також прагнув надати хореографічний вимір і реалізувати їх через модуси тілесних жестів і руху на сцені. Про це свідчать численні оркестрові редакції його фортепіанних циклів, створені для балетних постановок: «Моя Матінка-Гуска» (оркестрова версія для балету — 1911), «Шляхетні й сентиментальні вальси» (оркестрова версія для балету — 1912), «Павана померлій інфанті» як частина балету «Інфанта з трояндою» (1926)².

Симптоматичним видається й вибір танцювальних жанрів інших авторів, які Равель узяв для створення власних оркестрових версій: «*Menuet rompreux*» Еммануеля Шабріє (1918), «*Danse*» (оркестрова версія «*Tarentelle styrienne*» Клода Дебюссі, 1922).

У листах і численних інтерв'ю Равеля знаходимо багато цінних міркувань композитора про танець як унікальний феномен людського життя. Показовим є його зізнання: «Я вважаю, що радість життя, утілена в танці, набагато глибша, ніж пуританізм франкістів» [Ravel, 1906, p. 128].

Прихильність Равеля до танцювальної музики виявляє самотність його творчого шляху в загальному контексті епатажних пошуків французьких митців початку ХХ століття, коли вони навіть назвами підкреслювали своє прагнення відійти від усіх традицій минулого. Тут можна згадати славнозвісні «Три п'єси у формі груші» («*Trois morceaux en forme de poire*») Еріка Саті. У період тотальної зміни художніх настанов і музичної мови представників паризької мистецької еліти відверта демонстрація у творах Равеля зв'язків зі «звичайними» танцями ставала викликом для слухачів, які були орієнтовані на епатажні зухвалі акції. Активовані назвами і впізнаними ритмо-інтонаційними модусами маркери, що викликають уявлення про той чи інший танець, лише спантеличували тих, хто обмежувався готовими уявленнями-матрицями виражальності певних танцювальних фігур і не відчував смислового напруження руху й жесту. Тому «танцювальні» опуси Равеля часто викликали неприйняття нової концепції музичного і сценічного руху (як у випадку з прем'єрою

¹ Хронологія наведена згідно з найбільш повним каталогом творів композитора, що його уклали Марсель Марна [Marnat, 1995].

² Павана в балетній версії була представлена в балеті «Інфанта з трояндою» («*L'Infante à la rose*»), якого Равель називав «рагу» з іспанських творів («Павани», «Альбораді», «Іспанської рапсодії») і написав на замовлення танцівниці Соні Павлової. У пресі 1926 року є згадки про постановку твору, однак рукопис досі не знайдено.

балету «Дафніс і Хлоя», яку організатори відкладали, як могли, або відомої оцінки «Вальсу» як «образу і картинки» вальсу, але не власне танцю).

Зазначимо, що смисловий тезаурус, проявлений через зв'язки з танцювальними жанрами, є багатозначним складником унікального художнього світу Равеля, який він так ретельно утворював від першої до останньої композиції,єднаючи наскрізними *пластичними* лініями всі шари своєї творчості. Постійні звернення митця до раніше написаних композицій з метою створити нову оркестрову чи балетну версію, а також численні алюзії на них та цитати в пізніх опусах (особливо в опері «Дитя і чари» і Концерті для фортепіано *соль мажор*) формують дивовижну *цілісність його художнього світу*, основою якого були *танцювальні жанри і, ширше, увага до категорії руху і засобів її втілення в музиці*. Насправді «приземленість» і провокативна простота використання виражальних можливостей танцю (адже це первісно побутовий повсякденний жанр) вводять у твори Равеля *ритм «дихання» величезного шару європейської культури*. Він і структурує динамічний смисловий простір равелівської музики в розгортанні «*від земного до небесного*».

Ця теза чітко окреслює основну характеристику мислення композитора, яка визначала унікальність його творчого шляху від ранніх до останніх композицій. Саме єднання таких начебто далеких полюсів — «земного» і «небесного» — формувало кредо Равеля, на яке він постійно «натякав» усіма можливими «зовнішніми» маніфестаціями: назвами творів, епатажними промовами у пресі, декларативними заявами. У цьому акті нерозривного зв'язку миттєвого («тут і зараз») і позачасового, побутово-повсякденного і піднесеного над-буденного виявлялась вірність Равеля філософії дендизму, яка була основою його життя і творчості.

Наслідуючи заповіді відомих французьких денді — Оноре де Бальзака, Жуля Барбе д'Оревільї, Шарля Бодлера, — Равель прагнув утілити всіма аспектами презентації свого «я» головний дендистський постулат: *трактувати кожен мить життя як неперевершений у своїй красі мистецький феномен*. Тому він ніколи не розділяв життєві і творчі принципи, а як справжній денді брав на себе відповідальність за кожний прояв буття, що мав стати досконалим і прекрасним. У цьому прагненні Равель залишався єдиним композитором-денді, а його художні пошуки були споріднені з творчими відкриттями геніальних сучасників — письменників Стефана Малларме, Марселя Пруста, Поля Валері. Для Равеля ж як для композитора ідеальною моделлю досконалої миті життя був танець.

Підкреслимо, що танець — це одна із форм «завуальованого» духовного життя людини, яка здавна закріпилась у європейському культурному просторі як *дозвілля*. Ще в епоху Античності Платон, а слідом за ним Арістотель, з усіх видів діяльності людини вперше виокремили дозвілля як *обов'язкову умову людського існування*. Показово, що Арістотель розпочинає «Метафізику» роздумами про виняткову цінність уміння зосереджувати свої думки й почуття не лише тоді, «коли ми діємо заради якоїсь мети, а й коли не збираємося нічого робити» [Арістотель, 2022, с. 137]. Щоб сутність дозвілля (шлях якого у європейській думці згодом розвивається, зокрема через знамениту теорію «нероблення» Григорія Сковороди), не розчинилася в царині смислів слів «розвага» чи «відпочинок», Арістотель підкреслює, що дозвілля — це така діяльність, яку «люблять заради неї самої, бо від неї нічого не буває, крім здійснення споглядання» [Арістотель, 2002, с. 447]. Лише за таких умов дозвілля стає *маніфестацією духовної свободи людини* (на противагу рабському дотриманню правил, норм, обов'язків тощо). Тому дозвілля як «чистий» простір буття людини Арістотель називає щастям: «не в розвагах полягає щастя: це ж бо навіть безглуздо,

щоб метою була розвага і щоб людина все життя працювала й терпіла біди задля розваг ... щастя полягає в дозвіллі» [Арістотель, 2002, с. 443].

Отже, у самому фундаменті європейської свідомості закарбовується виняткове значення дозвілля як *здатності відчувати повноту життя*, «бо у щасті не буває нічого неповного» [Арістотель, 2002, с. 449]. До того ж, серед усіх почуттів людини найбільшу вагу в цьому акті, за думкою Арістотеля, мають ті, що сприймаються через зір. За Арістотелем, саме враження від погляду дають людині змогу розірвати ланцюг повторюваних спогадів, що підміняють справжнє уявлення про життя.

Ідеї Арістотеля, укорінені в античну культуру, мають потужне відлуння у філософській думці наступних століть. Можна перефразувати відомий афоризм у таку сентенцію: «Скажи мені, як ти організовуєш своє дозвілля, і я скажу, хто ти». Саме дозвілля фіксує неповторні конфігурації духу людини в кожну конкретну історичну епоху. Тож для Равеля проявом дозвілля стає *танець*, що проявляє і духовні конфігурації певного часу, і плин століть. Його важливість композитор декларативно окреслив в епіграфі до циклу «Шляхетні й сентиментальні вальси», цитуючи мудрі слова Анрі де Реньє: «солодке і завжди нове задоволення в безцільному занятті» («*le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*»). Як відомо, цей цикл композитор запропонував аудиторії як загадку — визначити ім'я автора після прем'єри. Проте, на нашу думку, загадано було не тільки ім'я автора, а й *сама ідея особливого ставлення до танцю й руху, яка надає «солодке і завжди нове задоволення»*.

Усе це сьогодні формує проблемне поле для дослідників, які дискутують про сутність музичного мислення і стилю Равеля, напрями визначень якого охоплюють майже всі вектори музичної культури — імпресіонізм, символізм, неокласицизм тощо. Пошуки відповіді ускладнює сам автор, який зазначав: «Я ніколи не робив Равеля. Коли я створював нову манеру висловлюватися, я полишав інші» [Ravel, 2018 b, р. 1445]. Тож «наш дорогий великий Равель» (Манюель Розенталь) [Del Brezo, 2018, р. 1356] завжди перебував на шляху пошуків мовних засобів, але незмінним дороговказом на ньому залишався танець як феномен організації дозвілля і прояв духовного життя людини. На нашу думку, саме у трансформації смислових вимірів, пов'язаних із танцювальними жанрами, слід шукати оригінальність художньої позиції Равеля в історії європейської музики.

Особлива пластика танцювальних ліній у творах Равеля зумовила прагнення сучасних дослідників виокремити його стиль із традиційних стильових матриць — як «стиль Ар Нуво» [Forward, 1993], або навіть як «*музичний дендизм*» [Ersoff, 2013]. Останнє визначення видається дуже влучним: у монографії «Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра)» [Жаркова, 2025] ця смислова лінія обумовлює дискурс усіх розділів. Такий підхід цілком виправданий, хоча новизна цього визначення створює додаткові труднощі для інтерпретації через недостатню розробленість у музикознавстві феномена дендизму як особливої філософії життя, поширеної в паризькому мистецькому середовищі на межі XIX–XX століть.

Отже, шлях, яким ішов Равель-композитор, був невіддільний від різноманітних форм танцю. Любов митця до танцю була виявленням його виняткового відчуття семантики й експресії *руху*, із принципами відтворення яких композитор постійно експериментував. Нагадаємо, що навіть хобі Равеля — колекціонувати механічні іграшки — і його захоплення гігантськими промисловими виробництвами свідчили про зацікавленість рухом та всім, що з ним пов'язане.

Дуже доречно в цьому контексті пригадати мудрі міркування Томи Аквінського в «Сумі теології» (1265–1274): «Усе, що рухається, своїм рухом набуває чогось і досягає того, чого раніше не досягало» [Аквінський, 2011, с. 89]. Стрижень цієї думки — здатність щоразу бачити нове в тому, що розгортається, адже лише тоді ми справді сприймаємо його як рух. Творча спадщина Моріса Равеля відкриває новий погляд на феномен життя як процес безкінечної трансформації та оновлення. Вона спрямована на шлях *au-delà* (за межі) — за межі всього, що є орієнтиром у повсякденному житті, — щоб «досягнути того, чого раніше не досягали».

Варто наголосити, що перехід у XX століття позначився зростанням уваги до категорії руху. Захоплення всіма його проявами — від повсякденних (автомобілі, поїзди, ліфти тощо) до витончених мистецьких форм — сповнювало життя паризького суспільства початку XX століття. Звісно, технологічний прогрес значно посилював цю зацікавленість. Згадаємо, що батько Моріса Равеля — відомий інженер П'єр-Жозеф Равель — був винахідником нової моделі автомобільного двигуна. Він обожнював швидкий рух і передав цю пристрасть синам. У 1905 році П'єр-Жозеф Равель створив проект видовищного шоу «Вихор смерті» («*Tourbillon de la mort*»), що демонструвало годинникову точність інженерного розрахунку, завдяки якому автомобіль виконував у повітрі дивовижне сальто. Це шоу можна було побачити в *Casino de Paris* і воно мало гучний резонанс у столиці. Равель із гордістю зазначав, що успіх шоу, яке придумав батько, «з кожним днем зростає». Згодом номер експортували до США, де його показували у знаменитому Цирку братів Рінглінг, Барнума і Бейлі (*Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus*) у програмі «Найвеличніше шоу світу» («*The Greatest Show on Earth*»). Трагічна аварія, що призвела до загибелі водія, поставила крапку в історії цього видовища.

Важливим фундаментом особливого відчуття Равелем смислових шарів руху і танцю були також традиції, що підтримувала в родині мама композитора — Марі Делюар. Вона походила з баскської родини, що здавна жила у містечку *Сібур* на баскському узбережжі Франції, і залишалася відданою звичаям своїх предків навіть після переїзду до Парижу. Баскські жінки славилися стрункістю, витонченістю та природним хистом до танців, і Марі Делюар не була винятком. Вона замолоду була дуже вродлива і чудово танцювала фанданго. Показово, що первісна назва знаменитого «Болеро» Равеля — «Фанданго» — утворює символічну арку від періоду його тріумфу у 1920-х роках до яскравих вражень дитинства, сповнених танців і баскських пісень мами.

Нарешті, слід взяти до уваги і загальний контекст культурного життя Парижа «Прекрасної доби», в якому модерні моделі танцю, засвоєння неєвропейських видів пластики, відродження форм античного танцю у великосвітських паризьких салонах значно розширювали уявлення митців початку XX століття про функції руху й жесту. Вони впливали на художні рішення провідних представників музичної культури цього періоду — Клода Дебюссі, Еріка Саті, Моріса Равеля, Флорана Шмітта й інших. Однак саме у творчості Равеля давня національна традиція зв'язку музики і танцю набувала нових смислових характеристик.

Цей фундаментальний складник духовного простору митця можна визначити як пластичність відчуття світу. Пластичність — це особливий чуттєвий дотик до життя, вкорінена у французьку ментальність властивість пропускати енергію світу крізь себе. Вона створює у європейській культурі неповторний шар, у якому зливаються емоційне й споглядальне, тілесне й умоглядне. Це обумовлює неповторну радість відчуття того руху, про який говорив свого часу Фома Аквінський, — руху, що дає спос-

терігачеві змогу відкривати такі смисли, до яких неможливо дістатися жодним іншим шляхом.

Розмірковуючи над метафізичними аспектами такого руху, варто згадати концепцію тілесності Фрідріха Ніцше, яка мала надзвичайний вплив на мистецтво межі XIX–XX століття. Згідно з Ніцше, *танець* (Tanz) — це *ключ до розуміння світу*. Саме танець поєднує духовні пошуки філософа від його ранньої книги «Народження трагедії» (1872) до останнього посмертного видання «Ессе Homo» (1908). Акцентуючи непересічне значення танцю в духовному житті людини, Ніцше наголошував, що лише танець дає їй змогу безпосередньо «прясти тканину життя». Лише тоді, коли ми перестанемо сприймати тіло як «машину для виробництва рухів», зможемо подолати обмеження раціонального погляду на світ. Той, хто танцює, здатний відчувати глибинні шари буття, адже передає мовою тіла сукупність невидимих, але потужних енергій — єднання напруження і розсіювання. Таке прагнення віднайти ідеальну рівновагу всіх елементів, що перебувають у русі, і спонукати слухача пережити цей рух самому, властиве і творчому методу Равеля.

Своєрідним маніфестом композитора стала знаменита «Павана померлій інфанті» (1899), у якій організація музичного матеріалу виявляє індивідуальну систему правил єднання *руху і гальмування*. Власне ідею втілення того, «що відходить у минуле» (*infant — défunte*), Равель виніс у назву твору, яку не всі сучасники сприйняли належно. Зокрема, 1914 року, коли «Павана» вже стала визитівкою Равеля й репертуарним хітом численних піаністів та диригентів, Каміль Сен-Санс зауважив, що до програми свого концерту він ніколи не взяв би твір із такою «абсурдною назвою» [Saint-Saëns, 2018, p. 351]. Проте Равель як вишуканий денді, тонкий знавець поезії і літератури проявляє у назві своє тонке відчуття слова через фонетичну гру співзвучних слів: «*infante — défunte*», що приносить «задоволення від алітерації» (Равель). Водночас фонетичний шлейф у назві виявляє важливий аспект концепції твору через нашарування різних значень слова *défunte*: «померла», «та, що відійшла у минуле», «та, що відійшла від життя».

Саме такі тлумачення слова запропоновано у словниках. У «Французькому словнику Ларуса» («*Dictionnaire de français Larousse*») зазначено:

1. Mort, décédé — мертвий, померлий.

2. Littéraire. Qui a cessé d'être, révolu, disparu — той, хто *перестав бути*, зник [Dictionnaire de français Larousse].

У «Словнику Французької академії» («*Dictionnaire de l'Académie française*») уточнено:

1. Qui a cessé de vivre — той, хто перестав жити.

2. Passé, révolu. *Les défunes années. Les amours défunes* — минулий, зниклий [Dictionnaire de l'Académie française].

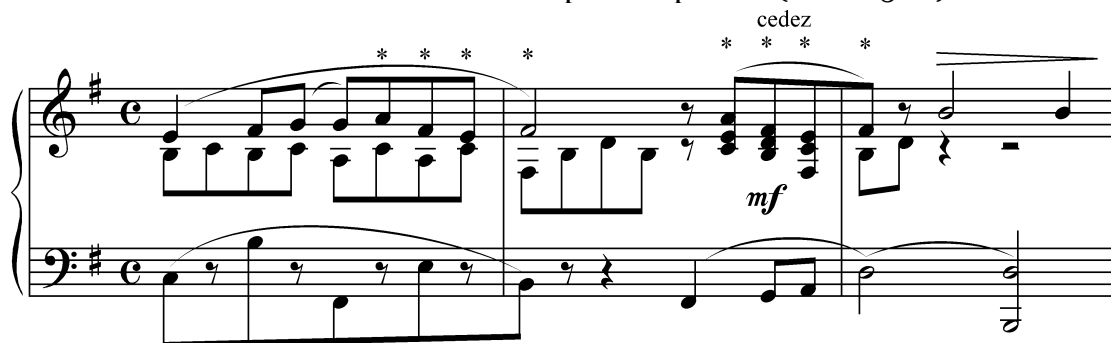
Отже, смислова вібрація слів у назві торкається категорії часу — його перебігу, виміру і сприйняття — і, ширше, самої категорії *життя як руху, який згасає...* Ці значення відбиваються і в музичній структурі твору. В усіх розділах «Павани» помітний *ефект гальмування і зупинки руху* в кадансових зонах: вони, в буквальному значенні, «на півслові» переривають рух музичного матеріалу, порушуючи симетрію масштабних структур (див. приклади 1–3).

Так руйнується «очевидність» реалізації в музиці Равеля тих форм танцювального руху, що безпосередньо сприймаються на поверховому рівні (павана). Як наслідок, зачіпаються ті глибинні шари нашої свідомості, у яких неповторними обертонами звучить ідея руху як фундаментальної категорії існування, і ми можемо «за-

зирнути в саму глибину» нерухомого. До речі, найбільш геніальні сучасники композитора розуміли художню концепцію п'єси. Так, Марсель Пруст заповідав, щоб під час прощальної церемонії на його похованні звучала «Павана» Равеля. Ця вишукана п'єса протягом усього життя Равеля залишалась для сучасників його «візитівкою».

Приклад 1.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 5–6)



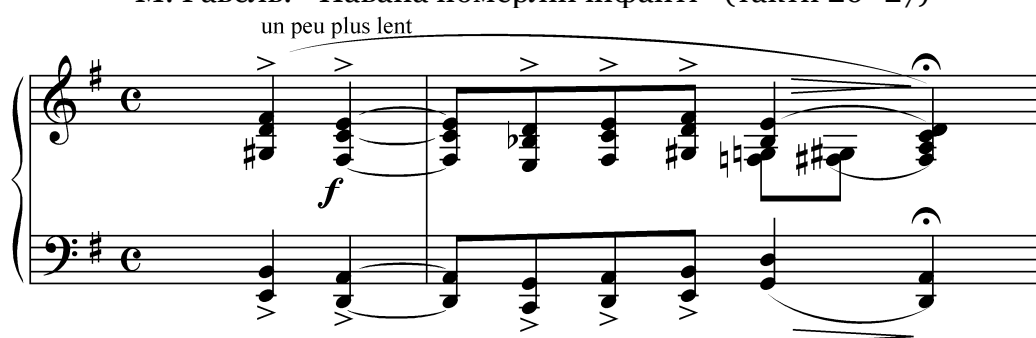
Приклад 2.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 11–12)



Приклад 3.

М. Равель. «Павана померлій інфанті» (такти 26–27)



Ще одним знаковим жанром, що пройшов крізь все життя композитора, був вальс. Смислові резонанси, які він породжує, формують відчутний *особистісний* тон промови, що проступає у вирії вальсових структур у ключових творах Равеля. Так, в період трагічних переживань втрат після Першої світової війни композитор обирає саме жанр вальсу, щоб проявити найбільш гіркі переживання (хореографічна поема «Вальс» — «апофеоз вальсу», за словами Равеля). В автобіографічній опері «Дитя і чари» (1925) композитор саме через вальс маніфестує головну ідею твору. «Вальс ба-

бок» утворює драматургічну кульмінацію (до речі, включає у свій рух впізнавані мотиви четвертого вальсу з циклу «Шляхетні та сентиментальні вальси»), а його пластична тема стає символом бажаної мистецької свободи: «*Вільне небо, вільний вітер, мої вільні брати у вільному польоті!*» (слова Білочки).

З позицій сьогодення цікаво спостерігати як вишукано переплітались ідеї Равеля-митця, утворюючи унікальну цілісність його художнього світу. Так, тема другої частини Концерту *соль мажор* (1931), який став підсумком творчого шляху митця, утворюють знакові для нього жанри *павана* і *вальс*, об'єднані у фактурному рішенні партії соліста.

Найвищим проявом нового розуміння композитором смислових шарів танцювальних форм і жанрів в європейській культурі став неперевершений хіт Равеля — «Болеро». Серед численних парадоксальних його характеристик особливо вирізняється та, яку композитор озвучив, стоячи перед знаменитим казино в Монте-Карло: «Я тільки один раз у житті брав участь у грі — і виграв: це було Болеро!» [Ravel Boléro, 2024, p. 161]. З огляду на надзвичайно серйозне ставлення Равеля-денді кожного свого слова й жесту, до кожної деталі (!) життєвого й творчого дискурсу, цей вислів вартий особливої уваги.

Важливі шари тієї *філософської гри*, яку Равель розгортає перед слухачем, презентує і назва твору, що апелює до танцю, і унікальна жанрова дефініція — «*балет для оркестру*». Назва охоплює широкий спектр значень, які відображають особистісні виміри автора: мама, світ басків, іспанський культурний ландшафт, феномен танцю як прояв буття — власне, усю життєву лінію композитора з її хвилями й трагічними зламами, які «зливаються» в єдиному невпинному русі. А жанрове визначення підкреслює, що «Болеро» — унікальний феномен в історії західної професійної традиції. Його утворюють єднання архаїчних й неєвропейських концепцій звуку із західною академічною музичною практикою, пластики руху й духовного пошуку, які фіксують вихід за межі розуміння танцю як суто фізичного руху, вимагаючи сприйняття всіх параметрів музичної тканини як шляхів формування духовної спіралі.

Відомі авторські порівняння «Болеро» із заводом не стільки вказують на образ індустріального виробництва, скільки піднімають композиційні прийоми до рівня безперервного циклічного руху енергетичних потоків, які ми можемо бачити. «Болеро» як космічний танець безперервно кружляє і захоплює слухача динамічною спіраллю, змушуючи відмовитись від будь-яких «декоративних» трактувань руху і жесту й повертаючи до прадавніх витоків єдності людини та світу. Реалізований у «Болеро» рух (звуків, ритмічних структур) — процес, у якому слухач поступово наближається до основ буття. Можливо це є головним посланням композитора, що давало йому підстави вважати свій твір шедевром.

Показово, що в новітній колективній монографії «Равель Болеро» французьких авторів один із розділів названо «Болеро і транс». Шукаючи відповіді на численні загадки твору, дослідники зазначають, що композитор «сплітає звукову експансію, яка, виходячи з основи початкового звука, обертається, як *танець дєрвіша*, спіралью змінюючи тембр, доки вершина його конуса не досягне гармонійного стану, у якому *звук перетворюється на світло*» [Gregori, 2021, p. 245]. Власне цей шлях, на якому людина переживає «потрійну трансформацію — тіла, душі і духу», і є шляхом, «... що приведе до апофеозу народження духовного тіла, у сяйливому вибуху надзвичайної радості» [Gregori, 2021, p. 251]. До цього можна лише додати: символічно, що у фіналі циклу «Дон-Кіхот до Дульсінеї» (1933), написаному в характері

арагонської хоти, багаторазово повторюється лаконічний і вибуховий рядок-рефрен «A la joie!» — «За радість!»

Висновки. Отже, в умовах безпрецедентних викликів нашого часу важливо розширити сучасний тезаурус розуміння культурної спадщини Моріса Равеля — одного з пророків європейської музичної культури XX століття, що «тихо» й елегантно рухався власними маршрутами назустріч основоположним цінностям людського буття, які відкриваються через пластичні виміри. Равель зберігає традиційну для французьких композиторів опору на танцювальні жанри, але для нього цей зв'язок перетворюється на особливий канал комунікації зі слухачем. Глибинне відчуття рухомої тілесної природи танцю стає знаком відданості Равеля *ритмам життя* — вони мають бути прекрасними й передавати енергетичний імпульс, який митець називав «ентузіазмом жити». У цьому митець бачив продовження заповіту своїх улюблених композиторів — Моцарта і Гайдна, що «послугувались танцями» та зробили їх основою своєї майстерності, відчуваючи, що світ «не є абстракцією». Равель запитує: світ нас постійно оточує, тож як можна не звертати на нього увагу? Цей «дотик до життя» через усі форми виявлення руху наповнює музику Равеля і спрямовує нас до розуміння смислу його творів.

Баскський світ мами, чудової танцівниці, і динамічний світ супер-швидкостей і точних механізмів його батька єднались у свідомості Равеля-митця. Служіння Красі й пошуки досконалої форми доповнювали родинні спектри смислів життя і формували унікальний духовний простір, який не втрачає актуальності для нас сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аквінський Тома. Компендіум теології / пер. В. В. Котусенка та ін. Київ : Ін-т релігійних наук Томи Аквінського, 2011. 423 с.
2. Арістотель. Метафізика / пер. з давньогр. О. О. Панича. Київ : Темпора, 2022. 848 с.
3. Арістотель. Нікомахова етика / пер. з давньогр. В. В. Ставнюк. Київ : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
4. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського: зб. ст.* Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. Київ, 2021. С. 24–45.
5. Жаркова В. Б. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра). Вид. 2-ге, доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.
6. Défunt, défunte. *Dictionnaire de l'Académie française*. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0854> (accessed: 20.09.2025).
7. Défunt, défunte. *Dictionnaire de français Larousse*. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9funt/22779> (accessed: 20.09.2025).
8. Del Brezo J. Une conversation avec Maurice Ravel. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937) entretiens, écrits et textes divers*. Paris : Le Passeur. 2018. P. 1494–1495.
9. Ersoff Z. S. Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France. *University of California Los Angeles. UCLA Electronic Theses and Dissertations*, 2013. 172 p.
10. Forward D. W. The keyboard repertory as a reflector of art nouveau in music. Thesis (Ph.D.) / University of Adelaide, Dept. of Music. 1993. 808 p.
11. Gregori i Cifré J. M. Maurice Ravel's Bolero: a mystical dance hidden beneath a sensual ballet an approach to its symbolic meanings. *Revista Catalana de Musicologia*. 2021. N° XIV. P. 239–258.
12. Jankélévitch V. Maurice Ravel. Paris : Rieder, 1939. 131 p.

13. Kelly B. Artificiality and the Aesthetic of Imposture. *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Ed. by Peter Kaminsky. Rochester, New York : University of Rochester Press, 2011. P. 41–48.
14. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
15. Maurice Ravel. *L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. 1769 p.
16. Mawer D. Ballet and the apotheosis of the dance. *The Cambridge Companion to Ravel* / ed. by D. Mawer. Cambridge University Press, 2000. P. 140–161.
17. Mawer D. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Routledge, 2006. 332 p.
18. Orenstein A. Ravel: man, and musician. New York ; London : Columbia University press, 1975. 290 p.
19. Prunières H. Trois silhouettes de musiciens. *La Revue musicale*. 1926. N° 7, 1 October. P. 238–240.
20. Ravel Boléro : catalogue de l'exposition. Cité de la musique-Philharmonie de Paris. 3 décembre 2024 — 15 juin 2025. Organisée en collab. avec la Ville de Montfort- l'Amaury et la Maison-Musée Maurice Ravel ; sous la dir. de Lucie Kayas. Paris : Éditions de La Martinière ; Philharmonie de Paris, Musée de la musique, 2024. 201 p.
21. Ravel Maurice à Jane Marnold. 8 février 1906. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018a. P. 128.
22. Ravel Maurice. Mes souvenirs d'enfant parresseux. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018 b. Pp. 1445–1446.
23. Roland-Manuel A. Ravel. Paris : Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1938. 287 p.
24. Saint-Saëns C. à Philippe Bellenot. 2 janvier 1914. *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par M. Cornejo. Paris : Le Passeur, 2018. P. 351.
25. Stuckenschmidt H. H. Ravel : variations sur l'homme et l'œuvre / trad. de l'allemand par P. Landy. Paris : J.-C. Lattès, 1981. 273 p.
26. *The Cambridge companion to Ravel* / ed. by D. Mawer. Cambridge : Cambridge University press, 2000. 294 p.
27. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* / eds by N. Cook end A. Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.
28. *Unmasking Ravel: New perspectives on the music* / ed. by P. Kaminsky. Rochester, New York : University of Rochester Press, 2011. 342 p.

REFERENCES

1. Aquinas, Thomas. (2011). *Kompendium teolohii [Compendium of Theology]*. Kyiv: St Thomas Aquinas Institute of Religious Studies, 423 p. [in Ukrainian].
2. Aristotle. (2022). *Metafizyka [Metaphysics]*. Kyiv: Tempora, 848 p. [in Ukrainian].
3. Aristotle. (2002). *Nikomakhova etyka [Nicomachean Ethics]*. Kyiv: Akvilon-Plus, 480 p. [in Ukrainian].
4. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii [Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of style identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Is-

sue 130: *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty* [History of music — 2020. Anniversary and Memorable Dates]. Kyiv, pp. 24–45 [in Ukrainian]

5. Zharkova, V. (2025). *Prohulianky muzychnym svitom Morisa Ravelia (u poshukakh smyslu poslannia Maistra)* [Strolls through the Musical World of Maurice Ravel (In Search of the Meaning of the Master's Message)]. Kyiv: UNTAM, 520 p. [in Ukrainian].

6. Défunt, défunte. In: *Dictionnaire de l'Académie française*. Available at: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D0854> (accessed: 20.09.2025) [in French].

7. Défunt, défunte. In: *Dictionnaire de français Larousse*. Available at: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9funt/22779> (accessed: 20.09.2025) [in French].

8. Del Brezo, J. (2018). Une conversation avec Maurice Ravel. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937) entretiens, écrits et textes divers*. Paris : Le Passeur. P. 1494–1495 [in French].

9. Ersoff, Z. S. (2013). Musical Dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France. In: *University of California Los Angeles*. UCLA Electronic Theses and Dissertations, 172 p. [in English].

10. Forward, D. W. (1993). *The keyboard repertory as a reflector of art nouveau in music*. Thesis (Ph.D.). University of Adelaide, Dept. of Music. 808 p. [in English].

11. Gregori i Cifré, J. M. (2021). Maurice Ravel's Bolero: a mystical dance hidden beneath a sensual ballet an approach to its symbolic meanings. In: *Revista Catalana de Musicologia*. N° XIV. P. 239–258. [in English].

12. Jankélévitch, V. (1939). Maurice Ravel. Paris : Rieder, 131 p. [in French].

13. Kelly, B. (2011). Artificiality and the Aesthetic of Imposture. In: *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Ed. by Peter Kaminsky. Rochester, New York: University of Rochester Press, pp. 41–48 [in English].

14. Marnat, M. (1995). *Maurice Ravel*. Paris : Fayard, 828 p. [in French].

15. M. Cornejo, M. (éd. établie, présentée et annotée). (2018). *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*. Paris : Le Passeur, 1769 p. [in French].

16. Mawer, D. (2000). Ballet and the apotheosis of the dance. *The Cambridge Companion to Ravel*. Ed. by D. Mawer. Cambridge University Press, pp. 140–161 [in English].

17. Mawer, D. (2006). *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Routledge, 332 p. [in English].

18. Orenstein, A. (1975). *Ravel: man, and musician*. New York; London: Columbia University press, 290 p. [in English].

19. Prunières, H. (1926). Trois silhouettes de musiciens. In: *La Revue musicale*. N° 7, 1 October, pp. 238–240 [in French].

20. Kayas, L. (dir.). (2024). *Ravel Boléro : catalogue de l'exposition*. Cité de la musique-Philharmonie de Paris. 3 décembre 2024 — 15 juin 2025. Organisée en collab. avec la Ville de Montfort-l'Amaury et la Maison-Musée Maurice Ravel. Paris : Éditions de La Martinière ; Philharmonie de Paris, Musée de la musique, 201 p. [in French].

21. Ravel, M. (2018 a). Maurice Ravel à Jane Marnold. 8 février 1906. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, p. 128 [in French].

22. Ravel, M. (2018 b). Mes souvenirs d'enfant parresseux. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris : Le Passeur, pp. 1445–1446 [in French].

23. Roland-Manuel, A. (1938). *Ravel*. Paris : Éd. de la Nouvelle Revue critique, 287 p. [in French].

24. Saint-Saëns, C. (2018). Camille Saint-Saëns à Philippe Bellenot. 2 janvier 1914. In: *Maurice Ravel. L'intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens* / éd. établie, présentée et annotée par M. Cornejo. Paris : Le Passeur, p. 351. [in French].
25. Stuckenschmidt, H. H. (1981). *Ravel : variations sur l'homme et l'œuvre*. trad. de l'allemand par P. Landy. Paris : J.-C. Lattès, 273 p. [in French].
26. Mawer, D. (ed.). (2000). *The Cambridge companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University press, 294 p. [in English].
27. Cook, N. and A. Pople (eds). (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 818 p. [in English].
28. Kaminsky, P. (ed.). (2011). *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Rochester, New York : University of Rochester Press, 342 p

VALERIYA ZHARKOVA

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

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

zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347596

SEMANTICS OF MOVEMENT AND DANCE IN THE WORKS OF MAURICE RAVEL

The relevance of the study. The semantic layers formed by Maurice Ravel's lifelong appeal to dance genres have been studied. It has been noted that the semantic thesaurus manifested through connections with dance genres is a multi-valued component of Ravel's unique artistic world, which he carefully created from the first to the last composition, connecting all the layers of his work with through-going plastic lines. It has been emphasized that the artist's constant appeals to previously written compositions with the aim of making a new orchestral or ballet version, as well as numerous allusions to them and quotations in his later opuses (especially in the opera *The Child and the Charms* and *The Piano Concerto in g major*) form the impressive integrity of his artistic world, the basis of which were dance genres and, more broadly, attention to the category of movement and the means of its embodiment in music. It is emphasized that the 'grounding' and provocative simplicity of using the expressive possibilities of dance (after all, it is originally a household, everyday genre) introduce into Ravel's works the rhythm of the 'breathing' of a huge layer of European culture, which structures the dynamic semantic space of the composer's works in the unfolding 'from the earthly to the heavenly'. It is proven that it is precisely in this act of the inextricable connection of what is in the moment of 'here and now' and the timeless, everyday and high supra-mundane that Ravel's loyalty to the philosophy of dandyism, which was for him the basis of life and creativity, was manifested.

The main objective of the study is to highlight the semantic layers formed by the composer's constant appeal to dance genres, his desire to embody the expression of gesture and movement in music, and to extrapolate the visual characteristics of dance figures into the musical space.

The methodological basis of the article is the use of historical, comparative, and phenomenological methods of analysis.

Results and conclusions. Ravel retains the traditional reliance on dance genres for French composers, but for him this connection turns into a special channel of communication with the listener. The deep feeling of the moving bodily nature of dance becomes a sign of Ravel's devotion to the rhythms of life — they must be beautiful and convey an energetic impulse, which the artist called

‘enthusiasm for living’. This ‘touch of life’ through all forms of movement fills Ravel’s music and directs us to understand the meaning of the composer’s works.

The Basque world of his mother, a wonderful dancer, and the dynamic world of super-speed and precise mechanisms of his father were united in the consciousness of Ravel the artist. Serving Beauty, the search for perfect form complemented the family spectrum of the meanings of life and formed a unique spiritual space that does not lose its relevance for us today.

Keywords: 20th century French music, Maurice Ravel’s works, category of movement, dance, dance genres, plasticity in music, musical language, musical dandyism, metaphysics of movement..

Стаття надійшла до редакції 08.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 782.1.034.7(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347613

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

© Артем'єва В. Б., 2025

ФРАНЦУЗЬКА БАРОКОВА ОПЕРА І РЕАЛІТІ-ШОУ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Розглянуто постановку опери Жана-Філіпа Рамо «Платея» (Гарсінгтонська опера, 2024) у режисурі Луїзи Мюллер як приклад художнього діалогу між епохами бароко і сучасності. Визначено, що режисерська концепція ґрунтується на поєднанні барокової театральної естетики з форматами сучасної масової культури, зокрема з реаліті-шоу (у постановці Луїзи Мюллер, із дейтінг-шоу «Холостяк»). Висвітлено специфіку жанру і сюжету, деталі історії створення та прем'єри твору, реакцію королівського двору та подальшу постановочну історію опери. Простежено, як давньогрецький міф, покладений в основу сюжету «Платеї», набуває нового звучання у контексті сучасного медійного простору, де справжні емоції підмінюються демонстративною грою, а межа між реальністю та її симуляцією стирається. Окреслено основні риси реаліті-шоу як культурного феномена ХХІ століття — ілюзію природності, видимість спонтанності та акцент на публічній емоційності. Зазначено, що саме ці характеристики стають інструментом режисерського переосмислення барокової ідеї театру як моделі життя. Порівняльний аналіз виявив паралелі між видовищністю барокового театру та гламурною естетикою сучасного телепростору. Особливу увагу приділено драматургічній організації вистави (поділу простору на сценічний і телевізійний), хореографічним рішенням (які підкреслюють оригінальність дії кожного акту) та візуальним символам («заставка» до шоу тощо), які формують багатопланову сценічну метафору сучасного суспільства. Зроблено висновок, що «Платея» у постановці Луїзи Мюллер демонструє відкритість барокової опери до сучасних інтерпретацій і засвідчує її актуальність у діалозі з медійною культурою. Твір Рамо постає не лише як історичний артефакт, а як живий простір взаємодії театру, екрану й людських емоцій.

Ключові слова: творчість Жана-Філіпа Рамо, Платея, барокова опера, вокальне мистецтво, сучасна постановка, реаліті-шоу, медіакультура.

Вступ. Попри часову віддаленість барокова опера й сучасна сценічна культура виявляють близькість у трактуванні людських емоцій і драми особистості. Для оперного мистецтва доби бароко було характерним прагнення охопити повну палітру почуттів — від божественного піднесення до земної пристрасті, від екстазу до відчаю. Саме у цій напрузі між ілюзією та щирістю емоцій проступає глибинна людяність барокового театру. Сучасна опера, особливо в режисерських інтерпретаціях ХХІ століття, повертається до барокового розуміння емоційності як універсальної мови, здатної об'єднати епохи. Проте засоби вираження змінилися: сьогодні сценічні рішення спираються на візуальні

коди масової культури, формат телешоу, естетику гламурного видовища тощо. Саме формат сучасності — реаліті-шоу, соціальні мережі, культ видимості — стає концептуальною основою режисерських підходів, які намагаються передати барокову ідею театральності життя, але в координатах теперішнього часу.

Показовим прикладом є постановка опери Жана-Філіпа Рамо (Jean-Philippe Rameau) «Платея» (Platée), в якій Луїза Мюллер (Louisa Muller) переосмислює міфологічну історію крізь призму сучасного медійного простору. Світ богів і німф постає як середовище телевізійної культури — простір показної розкоші й успіху, де емоції демонструються, а не переживаються, де почуття стають частиною гри. Проте саме ця демонстративність виявляє спільний знаменник барокової і сучасної сцени: і тоді, і тепер театр стає дзеркалом людської природи, у якому відображаються прагнення, слабкості та страхи людини.

Аналіз публікацій. В українській музикознавчій літературі опера Жана-Філіпа Рамо «Платея» та її постановки сучасними режисерами періодично ставали темою дослідницьких розвідок [Артем'єва, 2016; Даньшина, 2008]. Важливим для теми статті є соціокультурний контекст появи опери та її жанрові особливості. Це обумовило звернення до зарубіжних праць, де розглянуто історію її написання та постановки, сюжет та драматургію (у працях Катберта Гердлстоуна (Cuthbert Girdlestone) [Girdlestone, 1989], Ніколаса Андерсона (Nicholas Anderson) [Anderson, 1983], Леа Оберті (Léa Oberti) [Oberti, 2013], Даунінга А. Томаса (Downing A. Thomas) [Thomas, 2006]. Окремо розглянуто специфічні риси реаліті-шоу як феномена телевізійної культури, що висвітлюється у роботах сучасних українських дослідників, зокрема, у кандидатській дисертації Владислава Жукова [Жуков, 2024], статтях Григорія Решетніка [Решетнік, 2024], Ольги Грабарчук [Грабарчук, 2018] тощо.

Мета статті — виявити особливості сучасного режисерського прочитання опери Ж.-Ф. Рамо «Платея» у постановці Луїзи Мюллер у Гарсінгтонській опері (Garsington Opera) в аспекті взаємодії барокової оперної естетики з форматами сучасної медіакультури, зокрема реаліті-шоу.

Наукова новизна полягає у комплексному аналізі постановки опери Ж.-Ф. Рамо «Платея» в режисурі Луїзи Мюллер як прикладу синтезу барокової театральної естетики та формату реаліті-шоу в контексті сучасної медійної культури.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: історико-стильовий (для аналізу первісного контексту створення опери), порівняльно-аналітичний (для простеження специфіки режисерської інтерпретації, сценографії, костюму тощо), а також структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для аналізу твору).

Результати дослідження. «Увесь світ — театр, а люди в ньому — лиш актори» (All the world's a stage, / And all the men and women merely Players) — цей вислів, із якого починається монолог у п'єсі Вільяма Шекспіра (William Shakespeare) «Як вам це сподобається» (As You Like It), є найвідомішим, але не єдиним у літературі, де порівнюються театр і реальне життя людини. Дослідники знаходять подібні твердження у творах давньоримських поетів, у середньовічних трактатах, працях гуманістів, представників епохи Бароко та наступних століть.

З появою телебачення у XX столітті, а пізніше із розвитком комп'ютерних технологій створення нових реальностей (що раніше було під силу лише театру) стало технічною справою, а їхня множинність набула рис безкінечності. У XX–XXI століттях у результаті зростання популярності соціальних мереж, віртуалізації та діджиталізації культури і мистецтва відбулися суттєві зміни і в режисерських підходах до по-

становок оперних творів минулих століть. Зокрема, переосмислюються французькі барокові опери, у сюжетних поворотах яких режисери знаходять шляхи актуалізації старовинного мистецтва в культурному просторі XXI століття. Одне з подібних новаторських режисерських рішень лягло в основу постановки опери Жана-Філіпа Рамо «Платея» Луїзою Мюллер (2024).

Опера «Платея» (1745), написана композитором у зрілий період творчості, є одним із найоригінальніших творів середини XVIII століття. Поєднання оперних і балетних сцен (характерне для французького музичного театру загалом) та комічний сюжет як основа лібрето обумовлюють різноманіття жанрових визначень твору, який в авторській партитурі позначений як комедійний балет (*comédie-ballet*), водночас поширеними є визначення жанру — лірична комедія (*comédie lyrique*), буфонний балет (*ballet bouffon*) тощо¹. Іронія та гротеск, захоплюючі повороти сюжету та яскрава музика спричинили величезну популярність опери, провокуючи сучасних режисерів на сміливі постановочні рішення.

Непересічною є вже історія створення «Платеї», адже опера стала несподіваним доповненням до святкування весілля іспанської інфанти Марії-Терези (Maria-Teresa) та французького дофіна Людовика (Louis, Dauphin of France) — сина Людовика XV (Louis XV) та Марії Лещинської (Marie Leczinska). Урочистості були організовані герцогом де Рішельє (duc de Richelieu), який звернувся до Рамо, коли одна із запланованих для церемоній нових опер — лірична трагедія «Пандора» («Pandore») Вольтера (Voltaire) і Жозефа-Никола-Панкраса Руає (Joseph-Nicolas-Pancrace Royer) — не була дописана. Рамо у той час працював над «Платеєю», прем'єра якої передбачалась пізніше, однак внаслідок значної інтенсифікації роботи композитора була представлена на весільному святі [Harris-Warric, 2007, p. 60].

Можливо, вибір «Платеї» для вшанувань королівського весілля був не найвдалішим — з огляду на те, що героїня опери не відзначалась красою (а нею є некрасива болотяна німфа, жертва інтриг та насмішок богів, наречена на фіктивному весіллі²). Також ймовірно, що батько дофіна Людовик XV та придворні могли не дуже схвально сприйняти дещо іронічне зображення богів, які зазвичай трактувалися у бароковій опері як алегорія королівського двору на землі. Отже, опера прозвучала при дворі лише один раз. А наступного дня після прем'єри Вольтер назвав твір «вершиною непристойності, нудьги та зухвалості» [Harris-Warric, 2007, p. 60]. Паризька прем'єра «Платеї» (на сцені *salle du Palais-Royal*), що відбулась аж за чотири роки (1749), стала більш успішною. Однак справжнє визнання опера отримала у 1754 році, коли у

¹ «Від самого початку “Платея” вважалася надзвичайним твором, у чому й полягає складність віднесення її до певного жанру в той час, коли брак термінологічної узгодженості для одного й того ж твору був звичним явищем. За часів Рамо нерідко траплялися різні назви одного й того ж твору залежно від того, чи спиралась на друковане лібрето, чи на партитуру. У випадку з “Платеєю” в лібрето вона була названа буфонним балетом “ballet-bouffon”, таким чином наближаючись до італійського комічного жанру та комічної опери. У партитурі 1749 року, записаній під керівництвом Рамо, твір визначено як комедію-балет “comédie-ballet”. Однак «Платею» не можна порівнювати з цим напівпроспіваним, напіврозмовним жанром творчості Мольєра і Люллі. Музикознавці сьогодні погоджуються використовувати термін “лірична комедія” для позначення “Платеї”» [Oberti, 2013, p. 20].

² Сюжет опери заснований на міфологічній історії про болотяну німфу Платею — потворну, але самозакохану істоту, яку боги вирішують використати як жертву розіграшу. Зевс, щоб покарати ревниву Юнону, вдає, ніби закохався у Платею і хоче з нею одружитися. Засліплена марнославством Платея готується до весілля, але в розпал церемонії Юнона викриває обман. Зевс і Юнона миряться, а німфа стає об'єктом загального висміювання.

розпал суперечки буфонів (*querelle des bouffons*) музика Рамо постала як опозиція до інтермедії «Мандрівники» (*I viaggiatori*) Леонардо Лео (*Leonardo Leo*). Сам твір на той момент уже сприймали як шедевр французького оперного мистецтва.

Варто зазначити, що найбільше публіка критикувала сюжет опери. Лібрето Платеї створено Адрієном-Жозефом Ле Валуа д'Орвілем (*Adrien-Joseph Le Valois d'Orville*) на основі п'єси Жака Отро (*Jacques Autreau*) «Платея, або ревнива Юнона» (*Platée ou Junon Jalouse*), джерелом якої стала IX книга «Опису Греції» (*Description de la Grèce*) античного історика Павсанія (*Παυσανίας*). Цей сюжет, незвичний для опери XVIII століття, виявляється таким і для сучасної сцени, де кожен із постановників намагається втілити його унікальність. Досі «еталонною» і однією з найвідоміших залишається постановка 2002 року (сценічне життя якої продовжувалось протягом двох десятиліть) у Паризькій опері (*Opéra National de Paris*) під орудою Лорана Пеллі (*Laurent Pelly*) і Марка Мінковськи (*Marc Minkowski*). Ця постановка, здійснена в руслі експериментального напрямку інтерпретації творчості Рамо, по-новому втілювала закони барокової естетики: екстравагантні костюми та новаторська хореографія створювали додатковий драматургічний пласт, рельєфно відчувалися перегиби між різними епохами й культурами, підкреслювався акцент на чарівному, зведеному до рівня художнього принципу. Все це сформували яскраве, динамічне видовище, подібне до того, яким воно було за часів Рамо. Символічно, що виконавцем ролі Платеї у цій виставі був Пол Егню (*Paul Agnew*), який у постановці Луїзи Мюллер є головним диригентом оркестру.

Свої черги, концепційною основою постановки «Платеї» у режисурі Луїзи Мюллер стало реаліті-шоу (*Reality Show*), різновиди якого складають вагомую частину медійних передач та є феноменом культурного життя сучасного глядача. Як відомо, реаліті-шоу (або ж реаліті-телебачення — *Reality TV* в англomовному варіанті) є телепередачею, в якій за згоди всіх учасників відбувається демонстрація їхнього життя у звичайних або особливих умовах. Як жанр реаліті-шоу зародилося в США у 1948 році з появою програми «Прихована камера» (*Hidden/candid camera*), а вперше термін «реаліті-шоу» був ужитий у 1980-х роках. Тоді його використали, щоб описати новий вид програм, у яких розмивалась межа між реальністю та вигадкою.

В український телепростір реаліті-шоу увійшло у 1990-х роках у зв'язку з набуттям незалежності та більшою відкритістю до західних культурних впливів. Розвиток національних реаліті-шоу відбувався у контексті культурних і політичних трансформацій, уваги до української мови й культури та потреби у власному медійному продукті такого типу. Інтенсивне осмислення цього феномена впродовж останнього десятиліття відбувається й у численних публікаціях та наукових роботах, серед яких відзначимо дисертаційне дослідження В. Жукова. Він визначає реаліті-шоу як «гібридну, дисипативну телевізійну жанроформу, яка основана на реальності, провокує, спостерігає та супроводжує конфліктні ситуації та має на меті висвітлювати емоції людини й торкається її приватного життя» [Жуков, 2024, с. 71]. Проаналізувавши основні бажання глядачів реаліті-шоу за Стівеном Райсом (*Steven Reiss*), В. Жуков виявляє «три першопричинні цілі, на яких базується реаліті-шоу: 1. Бажання підглядати (спостерігати); 2. Бажання отримувати емоції; 3. Бажання засуджувати» [там само, с. 84]. Задоволення цих бажань психологи визначають основним чинником виняткової популярності різних форм відтвореної реальності у глядацької аудиторії.

У різних типологіях реаліті-шоу одним з найпопулярніших є різновид, який став концепційною основою постановки Луїзи Мюллер, а саме — шоу побачень, або ж дейтінг-шоу (*dating show*) — тип реаліті-шоу, в якому герої знайомляться, закоху-

ються, потрапляють у ситуації, де повинні підтверджувати свої почуття. «The Bachelor» («Холостяк», перший випуск відбувся у 2002 році) є синтезом кількох телевізійних форматів, що розвивалися протягом десятиліть. Серед них назовемо американські шоу знайомств у форматі ігор, де герой обирає одного партнера з кількох претендентів: «The Dating Game» («Гра у побачення», 1965), «The Newlywed Game» («Гра молодят», 1966), «Love Connection» («Любовний зв'язок», 1983), «An American Family» («Американська сім'я», 1973), «Big Brother / Survivor» («Великий брат / Вцілілий», 1999/2000) тощо. «The Bachelor» — модель сценічної реалізації «Платеї» — поєднав змагальність, конфлікти, спільне проживання учасників та механізм вибування в унікальному форматі «романтичного змагання на виживання».

Репрезентація ідеї вистави Луїзи Мюллер¹ відбувається вже в увертюрі й пролозі «Платеї» шляхом перенесення дії сюжету з висот гори Олімп класичної Греції в медійний простір нашого часу, а переосмислення комічного сюжету в контексті реаліті-шоу сприймається як сатира на подібні програми. Глядачеві представлена історія про те, що серіал компанії Olympus TV під назвою «Юпітер і Юнона» («Jupiter and Juno») опиняється на грані краху, коли багатостраждальна дружина покидає головного героя та зі скандалом йде з програми, залишаючи збентежену продюсерську компанію поспіхом складати нову програму. У той час як блискучий, красномовний Теспіс (Thespis) проводить «мозковий штурм», підживлюваний кавою (сучасною тверезою альтернативою винограду Вакха, який прославляється у пролозі), Мом (Momus) і Талія (Thalie) придумують нове шоу, в якому Юпітеру (Jupiter) обирають іншу партнерку, щоб врятувати рейтинги шоу. Отже, як і в інших сучасних постановках «Платеї» — наприклад, у сценічній версії Маріам Клеман (Mariame Clément) у Національній опері Рейну (Opéra national du Rhin) у Страсбурзі (2010) — сценічна дія прологу не відокремлена від наступних трьох актів, а представляє драматичну зав'язку усього твору, яка формує інтригу і дає імпульс подальшому розвитку сюжету.

Підкреслимо, що в оригіналі пролог має назву «Народження комедії» («Naissance de la comédie»), і Талія, муза комедії (у постановці це «режисерка» шоу), каже: «У співпраці з Момом я створю шоу, щоб виправити людські недоліки». Отже, у постановці Луїзи Мюллер роль деміургів і ляльководів належить не богам, а продюсерам, які буквально створюють шоу задля задоволення публіки. Яскравою демонстрацією концепції вистави є її візуальна презентація упродовж звучання увертюри. Блискуча (у прямому сенсі слова) графіка із зображенням божеств, які позують для зйомок, штучних хмар, золотистих колісниць та павича, графаретної романтичної символіки (Амура зі стрілами, сердець, троянди, яку традиційно вручають учасникам шоу «Холостяк») експонує ідею постановки у «заставці-візитівці шоу».

¹ Випускниця Університету Лоуренса (Lawrence University) та Університету Північної Кароліни (University of North Carolina) в Грінсборо. Керує резиденцією Національної оперної студії в Опері Норт (National Opera Studio residency at Opera North). Відзначена виданням Opera News за «захопливі, провокаційні постановки». Є режисеркою постановок «Травіати» («La traviata») у Даллаській опері (Dallas Opera) та «Повороту гвинта» («The Turn of the Screw») в опері Санта-Фе (Santa Fe Opera), «Діалогів кармеліток» («Dialogues des Carmélites») у Джульєрдській школі (Juilliard School). У 2024 році у Гарсінгтонській опері (Garsington Opera) поставила «Платею» («Platée») та в Опері Пінчгут (Pinchgut Opera) «Рінальдо» («Rinaldo»). Стала фіналісткою Міжнародної оперної премії 2024 року в категорії «Режисер», а постановка «Повороту гвинта» для опери Гарсінгтона отримала престижну нагороду Королівського філармонічного товариства (Royal Philharmonic Society). Див.: URL: <https://www.louisamuller.com/about>

Водночас втілення оперного сюжету є планом, розробленим режисерською командою (корпоративну приналежність якої демонструє уніформа з логотипом Olympus TV, навушники, блокноти тощо). Усе це показано на велетенському телеекрані, який представляє ще одну проєкцію реальності у виставі.

У центрі опери — образ Платеї, виконавцем ролі якої є непересічний співак Семюель Боден (Samuel Boden)¹. Головна героїня з'являється у перших сценах опери в ролі учасниці конкурсу купальників (про що свідчать відповідні атрибути — старомодні купальні шапочка й окуляри, ласти тощо), у другому акті змінить «купальний» образ на «балетний» («пачка» танцівниці з хвостом павича), а у фіналі буде вбрана у старомодну весільну сукню, контрастом до якої стане занадто яскравий макіяж. Для підкреслення «телевізійної» специфіки постановки Луїза Мюллер використовує такі деталі як, наприклад, прилаштування мікрофона на костюм Платеї під час її першої арії (у місці проживання учасників реаліті-шоу встановлюють велику кількість прихованих камер для фіксації подій, а учасники носять на собі апаратуру для постійного звукозапису). Пов'язаність із реаліті-шоу «Холостяк» яскраво втілена у перших сценах опери, де наяди (за лібрето це подруги Платеї) представлені в образах красунь-учасниць шоу, які мають еталонну модельну зовнішність. На початку акту ми бачимо їх прибуття з валізами до локації зйомок, а далі спостерігаємо гламурний відпочинок біля басейну та спілкування в очікуванні головного героя (ще один обов'язковий елемент шоу «Холостяк»).

Платею втілено не стільки як карикатуру і не у вигляді жаби, а як героїню, що, попри демонстративну наявність зовнішніх атрибутів сучасності, сприймається як дещо недоречна (про це свідчить очевидна неактуальність її вбрання, яке було модним півстоліття тому) у штучному гламурному світі пальм та басейнів, джакузі і коктейль-бару, шезлонгів та неонових вогнів на гігантському телевізійному екрані. Зрештою, як в опері Рамо, так і в постановці Луїзи Мюллер, Платея стає жертвою не лише завдяки жорстокому розіграшу, в якому опинилася, але й через власні ілюзії і нереалістичні амбіції. Як зазначає В. Жуков, «у контексті особистих цілей глядачів на основі аналізу найпопулярніших реаліті-шоу (зокрема “Холостяк” та “Холостячка”) було виявлено, що метою українських глядачів є: кохання, статус, заможність, романтика» [Жуков, 2024, с. 82]. Отже, чи можемо ми звинувачувати Платею в тому, що вона, попри надмірну наївність, прагне знайти щастя у коханні та досягненні вищого статусу?

¹ Семюель Боден здобув музичну освіту в Консерваторії музики та танцю Трініті Лабан (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), яку закінчив у 2008 році. Ще під час навчання розпочав активну концертну діяльність у Великій Британії та за її межами, співпрацюючи з провідними ансамблями — Ex Cathedra, The Gabrieli Consort, The Sixteen, the Orchestra of the Age of Enlightenment та іншими. Є одним із найяскравіших виконавців сучасності, однаково успішним на концертній та оперній сцені. Репертуар С. Бодена охоплює широкий діапазон стилів — від ренесансних творів, лютевих пісень і мадригалів до опер доби бароко та пізніших століть. Захоплення вивченням мов, зокрема французькою, призвело до зацікавлення французьким бароко. Як ліричний тенор, С. Боден досліджував репертуар «haute contre» та став виконавцем головних ролей в операх «Актеон» («Actéon») Шарпантьє (Charpentier) в Діжонській опері (Opéra de Dijon) та Опері Лілля (Opéra de Lille); «Іполіт і Арісія» («Hippolyte et Aricie») з ансамблем «Пігмаліон» («Pygmalion»), «Абаріс» («Abaris») і «Бореади» («Les Boréades») з «Музикантами Лувру» («Les Musiciens du Louvre») на фестивалі в Екс-ан-Провансі (Aix en Provence festival) тощо. Див.: URL: <https://www.samuelboden.com/biography/>

Образ Юпітера, в ролі якого постає Оссіан Хаскінсон (Ossian Huskinson), очікувано втілений через типаж альфа-героя, «який виконує всі правила реаліті-шоу краще за всіх персонажів, що являє собою зразок для наслідування, та є еталоном для інших або об'єктом мрій учасників, персонажів» [Жуков, 2024, с. 174]. Висміювання верховного бога втілено через гротескно-перебільшену демонстрацію ознак нарцисизму (атрибутами «успішності» якого є сонячні окуляри Ray-Ban, золотистий піджак на оголеному торсі та сріблясті шаровари, золотий товстий ланцюжок на шії тощо). Дружина Юпітера Юнона у виконанні Аннабель Кеннеді (Annabel Kennedy), яка стає мимовільною викривачкою жорстокого жарту у фіналі твору, відповідає божественному статусу чоловіка й також вбрана у золотаву сукню. Гіпертрофований шик «верхівки суспільства» втілений у надмірному використанні блискучих тканин та аксесуарів у костюмах божественних персонажів опери. Не випадково в одному з найвідоміших номерів опери — віртуозній арії (з другим акту) богині безумства та насмішки Фолії (La Folie), роль якої виконує Мірей Асселін (Mireille Asselin) — ця героїня представлена як поп-зірка, що спускається з небес спочатку у ролі барокового ді-джея (у блискучих темних окулярах, навушниках та глянцевою одязі оверсайз), а продовжує шоу як поп-діва у вузькій сріблястій сукні.

Музичне втілення драматургії опери було доручено диригентові з унікальним досвідом — Полу Егню, який досконало знає музику опери, оскільки виконував роль Платеї у чотирьох різних виставах (про що сам наголошує у допрем'єрному інтерв'ю¹). Це особливо глибоке знання музики Рамо є ключем до успіху вистави, музичний і сценічний плани якої пов'язані з ідеєю Луїзи Мюллер про те, що учасники реаліті-шоу так само вводяться в оману у своєму самолюбстві, як і бідолаха Платея. Хореографічні сцени постановки майстерно імітують стиль легкої розваги через послідовність дивертисментів із танцями та інтерлюдіями, вирішуючи проблему послідовного розвитку сценічної дії (танці режисерської групи з келихами у пролозі, дивертисмент учасниць шоу в коктейльних сукнях з надувними фламінго з першого акту, хореографія сучасних гуртів поп-музики у сцені з Фолією в другому акті тощо). Послідовність дивертисментних сцен в опері створює навмисно-іронічний коментар до ідеї реаліті-шоу як продукту епохи масового культурного виробництва та споживання, що виступає як знижена сучасна версія мистецьких винаходів.

Телепередачі звичайних суботніх вечорів мейнстрімових телевізійних каналів є традиційними розвагами широкої публіки та являють собою яскраве видовище, блискуче дійство в безтурботно ескапістському середовищі ресторану, басейну чи коктейль-бару. Втілюючи іронічну комедію про марнославство та емоційну безвідповідальність романтичних стосунків напоказ, Луїза Мюллер у своїй постановці викриває легковажність і поверхневність світу та нереалістичний погляд на процвітання рафінованих любовних стосунків, який пропагують телевізійні програми. Олімпійський світ набуває рис сучасної медійної культури — простору телевізійних реаліті-шоу, де панують гламур, емоційна напруга й конкуренція.

Проте ця зовнішня «реальність» виявляється лише позірною оболонкою, у якій відображається прагнення людини до створення свого ідеалізованого «я». Реаліті-жанр стає місцем зіткнення між образом і його репрезентацією, між екраном і повсякденням — тим простором, де виникають питання, ким ми є насправді. У реаліті-шоу вигадана, «зрежисована» дійсність видається за справжню, навіть більш дос-

¹ Пол Егню про Платею. Paul Agnew on Platée: Presto Presents. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0Ox4hUn_QSA&t=1s

товірну, ніж реальне життя, адже мас-медіа формують симуляції подій, які сприймаються як істинні. Подібну модель можна побачити й у сюжеті «Платеї», де розіграна історія ревностів, флірту, обману й емоцій нагадує сучасну логіку телевізійного шоу. Адже сучасному глядачеві, як і французькій публіці XVIII століття, справжнє задоволення приносила не буденна реальність, а її театралізоване, емоційно насичене відтворення. Відмінність між цими двома типами реальності полягає у ступені дистанціювання. У реаліті-шоу демонструється начебто природне життя та спонтанна взаємодія ізольованої групи людей у певному середовищі. Глядачеві пропонується ілюзія повної свободи поведінки учасників і невтручання сценарію, що створює враження справжності подій. Натомість оперна публіка усвідомлює, що спостерігає художній твір, цілісну мистецьку форму, яка не претендує на безпосередність, а натомість відображає реальність через естетичну дистанцію.

Людина XXI століття часто перебуває у стані офлайнової самотності, компенсуючи його ілюзією насиченого соціального життя в онлайн-просторі. Утім, справжня реальність залишається набагато більш складною й багатовимірною, ніж будь-яке її відображення в медійному чи телевізійному форматі. Ця ідея підтверджена й останніми «кадрами» реаліті-шоу з Платеєю: зображення телеекрану мерехтить і зникає, не в змозі передати напружені пристрасті фіналу, а на останніх акордах опери згасає світло знімальних ламп, символізуючи драматичне завершення шоу. Роздуми про проблеми сучасного суспільства можна завершити «обнадійливим фіналом» і цитатою з інтерв'ю Луїзи Мюллер, яка цією постановкою закликає до людяності та гуманізму у ставленні до оточуючих: «Геніальність твору полягає в тому, що Платея справді завойовує наші серця, оскільки ми проводимо весь вечір, сміючись із неї та насолоджуючись жартом, і лише наприкінці розуміємо, що вона насправді увесь час була трагічною героїнею, а ми раділи її падінню... Мені найглибше резонує те, як легко ми можемо забути про людяність інших і недооцінити свою здатність завдавати шкоди. Ця ідея здається універсальною зараз, коли так багато наших взаємодій відбувається за екранами та аватарами, із небезпечною сумішшю анонімності та помилкової знайомості. Те, як у «Платеї» стирається межа між шоу та реальністю, стало відправною точкою для ідеї вистави ...» [Muller, 2024].

Висновки. Постановка «Платеї» Луїзи Мюллер дозволяє трактувати барокову оперу як феномен, здатний взаємодіяти з культурними практиками сьогодення, зокрема з реаліті-шоу. Якщо розглядати виставу крізь призму теорії С. Райса, три базові рушійні сили реаліті-шоу — прагнення підглядати, бажання переживати сильні емоції та потреба засуджувати іншого — виявляються універсальними для глядацької психології та простежуються як у музиці й драматургії опери Рамо, так і в її сучасній сценічній версії. Ці первинні імпульси визначають природу глядацької уваги і в бароковому театрі, і у телевізійному шоу: глядач приходить, щоб дивитися, переживати та судити, а митець — щоб керувати цим досвідом. Платея як персонаж стає точкою перетину цих механізмів. Ми спостерігаємо за нею, насолоджуємося ключовими емоційними моментами сюжету та несвідомо засуджуємо її наївність і марнославство. У цьому сенсі опера Рамо функціонує подібно до реаліті-шоу: вона провокує сміх, співчуття й збентеження, і головне, змушує глядача усвідомити власну готовність або неготовність до співпереживання.

Таким чином, «Платея» — це не лише барокова комедія й не просто сучасна попкультурна алюзія, а модель поведінки публіки у ситуації споглядання чужого падіння. У фіналі, коли екран гасне й шоу припиняється, увиразнюється головне: сміх, яким ми супроводжували шлях героїні, був проявом наших глибинних бажань,

тих самих, що живлять рейтинги реаліті-телебачення. У постановці Луїзи Мюллер «Платея» Жана-Філіпа Рамо не лише витримує діалог із реаліті-форматом, а й демонструє його психологічні основи. Вона повертає барокову оперу у сферу живого досвіду, нагадуючи, що театральність є не протилежністю реальності, а одним із способів її пізнання. І якщо реаліті-шоу апелює до несвідомих людських бажань, то барокова опера здатна їх виявити й перетворити на мистецьке висловлювання, стати способом саморефлексії суспільства, що спостерігає за собою через екран, сцену й дзеркало водночас.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Оперні твори Жана-Філіпа Рамо в сучасних постановках. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 2. Київ, 2016. С. 53–59.
2. Грабарчук О. М. Реаліті-шоу: всередині зображення. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Вип. 14. Київ, 2018. С. 87–93.
3. Даньшина В. Б. «Платея» у жанровій панорамі творчості Жана Філіпа Рамо. *Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства*. Вип. 27. Київ, 2008. С. 74–84.
4. Жуков В. В. Реаліті-шоу в українському телевізійному просторі: культурологічний аспект творення : дис. ... доктора філософії : 034 Культурологія / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2024. 218 с.
5. Решетнік Г. І. Реаліті-шоу в контексті «постдокументальної» культури: критика текстуального підходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Вип. 3. Київ, 2024. С. 64–70.
6. Anderson N. Rameau's Platée Burlesque or grotesque? *Early Music*. Volume 11, Issue 4, October 1983. Pp. 505–509. URL: <https://surl.li/lhwwce> (дата звернення 19.10.2025).
7. Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York. Dover Publications inc., 1989. 631 p.
8. Harris-Warric R. Jean Philippe Rameau, Platée. Opera omnia: series 4, Vol. 10. ED. M. Elisabeth C. Bartlet. Kassel: Bärenreiter, 2005. pp. 435. *Eighteenth Century Music*, 4(1), 159–163. URL: <https://surl.li/kuujjm> (дата звернення 29.09.2025).
9. Muller L. Louisa Muller on Garsington Opera's Platée. 2024. URL: <https://surl.li/eqtqvh> (дата звернення 22.09.2025).
10. Oberti L. Platée-Dossier pédagogique-Opéra comique. 2013. URL: <https://surl.li/hwwcpo> (дата звернення 15.10.2025).
11. Thomas D. A. Rameau's Platée returns: A case of double identity in the Querelle des bouffons. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), 2006. P. 1–19. URL: <https://surl.li/tcqcqm> (дата звернення 17.10.2025).

REFERENCES

1. Artemieva, V. (2016). Operni tvory Zhana-Filipa Ramo v suchasnykh postanovkakh [Operas by Jean-Philippe Rameau in contemporary productions]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 2. Kyiv, pp. 53–59. [in Ukrainian].
2. Hrabarchuk, O. (2018). Realiti-show: vseredyni zobrazhennia [Reality shows: inside the picture]. In: *Kulturolohichna dumka* : zb. nauk. pr. [Cultural Studies: Collection of Scientific

Papers]/ National Academy of Arts of Ukraine, Institute of Cultural Studies. Issue 14. Kyiv. pp. 87–93. [in Ukrainian].

3. Danshina, V. (2008). «Plateia» u zhanrovii panorami tvorchosti Zhana Filipa Ramo [“Platee” in the genre panorama of Jean-Philippe Rameau's work]. In: *Kyivske muzykoznavstvo. Teoretychni ta istorychni problemy mystetstvoznavstva* [Kyiv Musicology. Theoretical and Historical Problems of Art Studies]. Issue 27. Kyiv. pp. 74–84. [in Ukrainian].

4. Zhukov, V. (2024). Reality shows in Ukrainian television: the cultural aspect of creation [Realiti-shou v ukrainskomu televiziinomu prostori: kulturolohichni aspekt tvorennia]. Doctor of Philosophy degree in Cultural Studies, specialty 034. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. 218 p. [in Ukrainian].

5. Reshetnyk, H. (2024). Realiti-shou v konteksti «postdokumentalnoi» kultury: krytyka tekstualnoho pidkhodu [Reality Show in the context of – Post-Documentary Culture: Critics of Textual Approach]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk.* [Zhurnal National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal]. Issue 3. Kyiv. pp. 64–70 [in Ukrainian].

6. Anderson, N. (1983). Rameau's Platée Burlesque or grotesque? In: *Early Music*, Volume 11, Issue 4, pp. 505–509. Available at: <https://surl.li/vmkyrb> (accessed: 19.06.2025).

7. Girdlestone, C. (1989). Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York. Dover Publications inc., 631 p. [in English].

8. Harris-Warric, R. (2005). Jean Philippe Rameau, Platée. Opera omnia: series 4, Vol. 10. ED. M. Elisabeth C. Bartlet. Kassel: Bärenreiter, 2005, 435 p. *Eighteenth Century Music*, 4(1), 159–163. Available at: <https://surl.li/kuyjgm> (accessed: 29.09.2025) [in English].

9. Muller, L. (2024). Louisa Muller on Garsington Opera's Platée. Available at: <https://surl.li/kytrsx> (accessed: 22.09.2025) [in English].

10. Oberti, L. (2013). Platée-Dossier pédagogique-Opéra comique. Available at: <https://surl.li/hwwcpo> (accessed: 15.10.2025) [in English].

11. Thomas, D. A. (2006). Rameau's Platée returns: A case of double identity in the Querelle des bouffons. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), 1–19. Available at: <https://surl.li/tcqctm> (accessed: 17.10.2025) [in English].

VIRA ARTEMIEVA

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347613

FRENCH BAROQUE OPERA AND REALITY TV: POINTS OF INTERSECTION

Relevance of the study. It lies in considering the production of *Platée* by Jean-Philippe Rameau (Garsington Opera, 2024, directed by Louisa Muller) as a vivid example of artistic dialogue between the Baroque and contemporary culture. The research highlights the unique nature of Rameau's *Platée* — a work whose genre hybridity and irony constantly attract modern stage directors, inspiring innovative interpretations through the lens of today's media formats.

The main objective of the study is to identify the features of Louisa Muller's staging of *Platée* and to analyze the interaction between Baroque operatic aesthetics and the phenomenon of contemporary media culture, particularly reality television and its subgenre — dating shows.

The methodology includes historical-stylistic (to determine the original Baroque context of Rameau's opera), comparative-analytical (to trace the specifics of stage interpretation, scenography, and costume design), as well as structural-functional, genre-stylistic, and intonational-dramaturgical methods (for a comprehensive examination of the work).

Results and conclusions. The study interprets *Platée* as a synthesis of Baroque theatricality and the aesthetics of twenty-first-century media spectacle. The production reveals parallels between the emotional expressiveness of Baroque opera and the performative nature of reality TV, where the boundary between authenticity and simulation becomes blurred. Muller's concept, based on the format of dating shows such as *The Bachelor* or *Love Island*, recontextualizes the mythological plot from Pausanias's *Description of Greece* as a satire on contemporary culture of visibility and emotional exhibitionism. Through ironic play with reality, illusion, and theatricality, the production exposes the continuity between Baroque and modern conceptions of human nature. It is concluded that Rameau's *Platée* in Muller's version demonstrates the openness of Baroque opera to reinterpretation and its relevance within the dialogue between theatre and media culture.

Keywords: Jean-Philippe Rameau's work, *Platée*, baroque opera, vocal art, contemporary staging, reality show, media culture

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 16.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 786.8:78.03(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347615

ЖУКОВА О. А.

Жукова Олена Августівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>

elenaarcole@ukr.net

© Жукова О. А., 2025

САРАБАНДА: «ДВОЛИКИЙ ЯНУС» БАРОКОВОГО РЕПЕРТУАРУ

Статтю присвячено історичній еволюції сарабанди як одного з ключових танцювальних жанрів барокової культури, що упродовж кількох століть зазнавав суттєвих трансформацій у соціальному, хореографічному та музичному вимірах. Історію жанру розглянуто у розмаїтому контексті: придворному, літературному, релігійному, театральному. Від початкових форм народного іспанського танцю з ритуальним значенням, виразною театральністю, ритмічною імпровізаційністю та чуттєвим характером сарабанда поступово переходить у сферу придворної культури, де набуває стриманої церемоніальності та підкресленої репрезентативності. Цей процес супроводжується глибинним переосмисленням її функцій — від народного видовища до витонченого аристократичного танцю. Окремою сферою її побутування є театральні твори, де фривольний колорит сарабанди виявляється найбільш видовищно. Особливу увагу приділено перетворенню сарабанди на невід’ємний елемент європейської інструментальної сюїти XVII–XVIII століть, де вона часто стає ліричним або драматичним центром циклу. На прикладі творчості французьких клавесиністів (Ж. Шамбоньєра, Л. Куперена, Ж.-А. д’Англебера, Ф. Куперена) та німецької барокової традиції (Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя) простежено особливості фактури, орнаментики та виконавської інтерпретації, що розкривають подвійність цього жанру — між тілесністю та духовністю, сценічним жестом та інтимним роздумом. Завершальна частина статті окреслює резонанс сарабанди в культурі XX–XXI століть, зокрема в кінематографі та неокласичистичній музиці, що засвідчує тривалу життєздатність і семантичну багатшаровість жанру. На окрему увагу заслуговують новітні хореографічні інтерпретації сарабанди, які по-новому розкривають її смисловий потенціал.

Ключові слова: сарабанда, танець, бароко, іспанська культура, французькі клавесиністи, творчість Й. С. Баха.

Вступ. Сарабанда — один із найпарадоксальніших жанрів барокової культури, у якому впродовж століть співіснували протилежні начала — сакральне та еротичне, народне й аристократичне, тілесне й духовне. Її історія віддзеркалює загальну динаміку європейської культури XVII–XVIII століть: поступову інтеріоризацію зовнішнього жесту, переосмислення тілесності у контексті нових соціальних і моральних норм, а також перехід від колективної дії до індивідуального переживання. У бароковій музиці сарабанда виявляє себе не лише як танець, але як символ романтичної взаємодії, філософської рефлексії, медитативного стану й поетики невблаганного часу.

Аналіз останніх досліджень. Попри значну кількість розвідок, присвячених історії європейського танцю, проблема жанрової трансформації сарабанди досі не має комплексного міждисциплінарного висвітлення. Окремі аспекти цієї теми розглянуто у працях Ф. Барб'єрі, Е. Котарело, Х. Де Ескієвеля Наварро, С. Коваррубіаса, а також у сучасних студіях, присвячених французькій клавесинній школі, зокрема творчості Ф. Куперена та Ж.-А. д'Англебера, і німецькій бароковій традиції — доробку Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Проте більшість досліджень обмежуються аналізом сарабанди в межах танцювальної сюїти або театрального жанру, тоді як її глибинні культурно-семіотичні виміри, взаємозв'язок хореографічного, літературного та музичного кодів залишаються фрагментарно окресленими.

Мета статті — виявлення історичної динаміки жанру сарабанди — від народного іспанського танцю з ритуально-еротичними елементами до витонченого символу барокової інструментальної музики — та осмислення подвійності цього феномена як відображення культурних трансформацій європейського бароко.

Наукова новизна статті полягає у цілісному розгляді сарабанди як «дволикого Януса» барокового репертуару, що поєднує протилежні семантичні полюси — тілесність і духовність, зовнішній ритуал і внутрішню медитацію. У статті вперше здійснено спробу синтетичного аналізу хореографічних, літературних і музичних джерел XVI–XVIII століть у контексті єдиної жанрової еволюції.

Методологічну основу становлять історико-культурний, семіотичний і порівняльно-стильовий методи. У роботі використано елементи герменевтичного аналізу музичного тексту, а також контекстуальне прочитання джерел, що дозволяє простежити зміну функцій та смислів сарабанди в різних культурних середовищах — від народного обряду до придворного ритуалу.

Результати дослідження. Всі, хто навчався музиці, мабуть, пам'ятають опис сарабанди з підручників музичної літератури: тридольний танець-хода іспанського походження, урочистого і траурного характеру, хореографія якого передбачала уклін у бік труни. Втім, фахівцям з історично обізнаного виконавства це твердження видається досить однобоким. Жанр сарабанди протягом століть зазнавав суттєвих змін, але не так часто ставав об'єктом цілеспрямованого (поза контекстом сюїти або сценічного твору) вивчення. Дослідники його хореографії чимало додають до музикознавчих розвідок.

Танці іберійського півострова споконвіку відрізнялися емоційністю, чуттєвістю і складним ритмічним малюнком, оскільки на них позначилися запозичення з мавританської та циганської культур та східні впливи. Для них характерні складні кроки, рухи стегнами та використання кастаньєт з мушель. Серед них були весняні танці, військові мімічні танці чи театральні танці, якими відзначали загальні свята, політичні події — початок війни та укладання миру, втілювали релігійні або любовні почуття.

Для іспанської знаті XV–XVI століть мистецтво танцю відігравало важливу роль у соціальному житті та формуванні іміджу, що досягло піку своєї значущості при дворі іспанського Філіпа I Красивого, як і театральне мистецтво, і практично перетворилося на своєрідний поведінковий кодекс. Хореограф Хуан де Ескієвель Наварро у своєму трактаті про танець [Esquivel Navarro, 1642] описував короля як енергійного та спритного танцівника та стверджував, що будь-хто, належним чином оволодівши майстерністю танцю, затьмарить усіх інших красою тіла та невимушеністю рухів.

У пошуках етимології знаходимо такий цікавий факт. Серед танцювальних розваг іспанського двору виділялося одне під назвою *sarao*, що в англо-іспанському словнику 1599 року перекладається як «спортивне чи танцювальне святкування у ве-

ликий залі за участю знатних осіб або придворне святкування з танцями» [Covarrubias S., 1611, p. 1008]. В іншому словнику співзвучне слово *serao* описується як: «збори дам і кавалерів на важливому пам'ятному святі, особливо у дворах рицарів і великих лордів, де всі необхідні сидіння розташовані у великій, розкішно прикрашеній залі: ... танці під звуки багатьох музичних інструментів і спів» [Vaghi, 2015, p. 62]. *Saraos* зазвичай відбувалися ввечері і тривали до ранку. Дами і кавалери, одягнені у розкішні вбрання, демонстрували свою майстерність з метою привернути увагу короля або заслужити прихильність коханих. У таких виставах пріоритет над цікавим сюжетом надавався блискучим па; вони відкривалися урочистою ходою, під час якої кожна знатна пара робила реверанс королю або господарю вечора. Часто сам король разом з королевою і найбільш достойними придворними приєднувався до таких процесій.

Танець був важливим елементом урочистих заходів та соціального життя взагалі для всіх верств суспільства в Іспанії Золотого століття¹. Викладання танцю було серйозною та добре організованою діяльністю; вчителі навчали танцям як привілейований, так і середній клас. У нечисленних трактатах особливу увагу приділено не лише танцю як такому, а й важливості церемоніальних та куртуазних правил поведінки, належної осанки та музикальності [Covarrubias, 1611; Esquivel Navarro, 1642].

Різниця між народними і придворними танцями відображена в двох термінах, що позначають танець у іспанській мові: *baile* та *danza*. *Baile* відноситься до народних танців, для яких характерні широкі, розмашисті рухи, включаючи рухи рук та тіла, а термін *danza* означав аристократичні танці, значно стриманіші, фактично обмежені лише рухами ніг, тоді як корпус і руки залишалися майже нерухомими. У своїй роботі Хуан де Ескієвель Наварро використовує термін *danza de cascabeles* щодо народних танців, щоб підкреслити їх відмінність від *danza de cuenta*, які він викладав у своїй академії. *Danza de cascabeles* (танці з маленькими дзвіночками) позначали веселі танцювальні композиції для загальноміських свят. Наварро критикує народні танці, стверджуючи, що «слід розрізняти *danza de cuenta* та *baile profano*» [Esquivel Navarro, 1642], асоціюючи термін *danza* з респектабельністю та придворним ужитком, в той час як термін *baile* чітко пов'язується з грубою народною культурою.

Іспанський лексикограф, криптограф та енциклопедист Себастьян Коваррубіас (Sebastian Covarrubias) [Covarrubias, 1611] теж асоціює слово *bailar* з енергійними народними танцями. Іспанський дослідник Еміліо Котарело (Emilio Cotarelo y Mori) [цит. за: Blasis, 1846, p. 36] у своєму переліку видів танців відносить деякі з них до *bailes*, наприклад, *chacóna*, *fandango*, *pasacalle*, *seguidillas*, *tarantela*, *villano*, інші зараховує до *danzas*, наприклад, *alemana*, *branle*, *españolleta*, *gallarda*, *morisca*, *pavana*, *saltarelo*, *turdión*, *zapateado*. Загалом ці дві групи можна назвати народними та придворними танцями, хоча багато з народних *bailes*, змінюючись і адаптуючись до придворної культури, увійшли в придворний репертуар, де існували паралельно з народним першоджерелом. Є свідчення 1657 року про візит вчителя танців до своїх учнів, під час якого, крім витончених *pavana* і *gallarda*, вчили також кілька народних танців, таких як *zarabanda*, *jácara* і *úngara*.

З трактату Х. де Ескієвеля Наварро [Esquivel Navarro, 1642], який у своїй книзі детально відобразив побут елітної танцювальної академії Севільї XVII століття, нам відомі імена найкращих танцмейстерів, а також цікаві факти. Наприклад, учні набиралися не лише з числа дворян, але й з середнього класу, серед яких були чиновники, писарі, купці, художники, юристи, майстри срібних виробів та військові. Учнями

¹ Тобто XVI–XVII століть.

танцювальних академій могли бути лише чоловіки, жінки допускалися туди лише як глядачі, щоб уникнути будь-яких натяків на непристойності, з якими танець часто асоціювали. Дами благородного походження, як можна судити з інших документів, навчалися вдома, а простолюдинки — методом наслідування. Танцмейстер при дворі та в академії танцю мав не тільки навчати танцям для святкувань і урочистостей, зокрема, *gallarda, pavana, alemana*; він повинен був знати кроки та мелодії всіх старих танців, навіть тих, що давно вийшли з моди. Е. Наварро також пишався своєю охайністю та підтримкою високих стандартів навчання танцю та етикету, слідкував за репутацією, підтримував тільки хороші знайомства, був поміркований у їжі та питті. Окрім вивчення танців, вихованці вивчали музику, правила поведінки, вчилися манерам та навіть ораторському мистецтву. Вчитель особисто акомпанував заняттям на музичному інструменті — зазвичай гітарі.

Ескієвель Наварро також згадує групу *maesticillos* (маленьких майстрів, підмайстрів), які грали на вулиці і давали публічні уроки танців усім бажаючим за будь-яку плату. Хоча професійні вчителі танців на кшталт Наварро презирливо ставилися до своїх вуличних блукаючих колег, ці останні грали вирішальну роль у поширенні популярних танців по різних регіонах та у взаємозапозиченнях між сценічним, придворним і народним танцем. Сценічні танцюристи також знали безліч танців — як народних, так і придворних, і театр сам по собі теж слугував передавальним зв'язком між *danzas de cuenta* (аристократичними танцями) і *de cascabeles* (народними танцями) [Esquivel Navarro, 1642].

Сарабанда довгий час належала саме до групи народних танців. Літературна форма традиційних танцювально-пісенних текстів, відомих під назвою «сарабанда», арабсько-романського походження, була поширена в Андалусії з XI століття. В Іспанії цим танцем селяни супроводжували «Свято врожаю»; його виконували жінки або пари, що символізувало родючість. У старовинних іспанських документах також містяться свідчення про зв'язки сарабанди з латиноамериканськими танцювальними фольклорними традиціями; існує також гіпотеза, що жанр виник у Латинській Америці, де існував як *Sacra Banda* — священна хода релігійного характеру — і водночас як народний танець у супроводі фривольних пісень. Це протиріччя виникло через африканських рабів, яких намагалися залучити до християнства та які привносили в такі заходи елементи своєї культури. Перша згадка про цей жанр датується 1569 роком, коли Сарабанда на текст Педро де Трехо співалася в Мехіко під час похоронної церемонії, за що її автора притягли до суду інквізиції.

Ранні форми сарабанди класики іспанської літератури описують як жвавий, дотепний, темпераментний танець у супроводі барабана, кастаньєт та співу, часто з текстами фривольного змісту. У «Don Quixote» Мігеля де Сервантеса (1605) та п'єсі Лопе де Вега «La dama boba» (1613) є сцени, де персонажі виконують сарабанду. Сервантес у «El celoso extremeño» називає звук сарабанди диявольським, а у творі Луїса Велеса де Гевари «El diablo cojuelo» демон, замкнений у реторті, стверджує, що привів у світ сарабанду [Gevara, 1641].

Моралісти того часу критикували сарабанду за непристойність. Родріго Каро пише у 1626 році: «Ці розпусні танці, здається, були виведені з пекла дияволом, ...; І не один танець, а стільки, що здається, що назв не вистачає, а непристойних дій безліч: такими були сарабанда...» [Caro, 1626]. Хуан де Маріана стверджує приблизно в 1609 році: «Я лише хочу сказати, що серед інших винаходів в останні роки з'явився танець і пісня, які настільки розпусні в його слова, настільки потворні у своїх рухах, що цього достатньо, щоб підпалити навіть найчесніших людей. Його зазвичай називають сарабандою» [Mariana, 1609].

вають сарабандою, і оскільки існують різні причини та походження цієї назви, жодне з них не вважається певним та доведеним; відомо лише те, що його було винайдено в Іспанії, що я вважаю однією з тяжких образ, які можна було б завдати нашій нації» [Mariana, 1609].

У своїй праці «Tesoro de la lengua castellana» (1609) Себастьян де Коваррубіас висвітлює походження та розвиток сарабанди [Covarrubias, 1611]. Ранні її зразки часто відображали романтичне спілкування закоханих, але причина заборон передусім була у фривольності тексту. Розповідь про народні іспанські танці не може вважатися повною без згадки про відому сарабанду, що здобула репутацію танцю настільки хтивого, що її детальні описи в численних проповідях духовенства та моралістів дійшли до нашого часу, викриваючи і осуджуючи цей танець. Коваррубіас характеризує сарабанду як «танець чуттєвий і веселий, оскільки він виконується з хитанням всього тіла, а руки, що грають на кастаньєтах, виконують різні жести». [Covarrubias, 1611, р. 394 b]. Сарабанда містила типові і для інших іспанських танців «серії ударних кроків — *quadropedos, encaxes, cruzados, campanelas*... Іспанці стали ініціаторами моди на екзотичні костюмовані танці “дикунів” та “індіанців” з їхніх завойованих територій як в самій Іспанії, так і за її межами» [там само].

Не дивно, що в 1583 році іспанський король Філіп II заборонив співати сарабанду. Попри тиск Церкви та Корони, сарабанда була настільки популярною серед народу — особливо на її батьківщині в Андалузії, — що в кінці XVI століття стала частиною севільських процесій Тіла Христового. У процесі переходу народних танців до придворного ужитку Сарабанда зберігала свою самобутність, зокрема на театральних сценах. Після кількох невдалих спроб католицької церкви запобігти її виконанню почалося свідоме переосмислення танцю, покликане знизити його провокативціуність. Цікаво, що сарабанда спиралася не тільки на танцювальну, а й пісенну основу; пізніше у французькій культурі це виявилось в такому явищі, як *danse chantee*. Наприклад, сарабанда з гітарної збірки італійського композитора Ф. Корбетти підтекстована французькою та італійською мовами.

Перший друкований зразок Сарабанди міститься в *Nuova inventione d'intavolatura* Дж. Монтесардо (Флоренція, 1606). У 1612 році М. Преторіус опублікував багато Сарабанд в збірці інструментальних п'єс «Терпсихора».

У XVII столітті сарабанда виходить за межі Іспанії і переживає суттєві трансформації. Саме тоді з пристрасного танцю вона перетворюється на поважну та урочисту ходу; тепер їй властивий повільний темп та сумна зосередженість. В Англії побував швидкий тип танцю; в Німеччині в той самий період присутні обидва варіанти, проте поширення рухливої сарабанди належить до більш раннього часу.

У Франції сарабанду танцювали з 1625 року. Танцмейстер, теоретик танцю Карло Блазис (Carlo Blasis) описує хореографію так: «У цьому танці кожен обирає собі даму, до якої він не байдужий. Музика подає сигнал, і двоє закоханих виконують танець — благородний, плавний, однак важливість цього танцю анітрохи не заважає насолоді, а скромність надає йому ще більшої граційності. Погляди всіх з радістю слідкують за танцюючими, які виконують різні фігури, виражаючи своїми рухами всі стадії кохання» [Blasis, 1846, р. 48]. Дюма в романі «Три мушкетери» згадує «історію з сарабандою»: Анна Австрійська, іспанка за походженням, попросила кардинала Рішельє, що був у неї закоханий, станцювати для неї сарабанду — танець її батьківщини. Він виконав прохання та був висміяний королевою та її почтом, хоча просив зберегти це в таємниці.

У Франції XVII століття народна та аристократична версії сарабанди співіснують; рухлива сарабанда зберігалася як номер в опері та балеті, а повільна домінувала в інструментальній музиці, зокрема — у танцювальній сюїті. Близький до раннього, швидкий та провокаційний варіант жанру ще міститься, зокрема, у музиці Ж.-Б. Люллі до мольєрівського «Міщанина-шляхтича», але вже у Ж. Шамбоньєра та його наступників з'являються велична та поважна «серйозна сарабанда» (*sarabande grave*) та лірична «ніжна сарабанда» (*sarabande tendre*).

У другій половині XVII століття сарабанда впевнено посідає місце у інструментальній сюїті. Тепер вона передбачає досить сталий набір ознак: помірний темп, характерний ритм з синкопою на другу долю та багате орнаментування зі значною часткою імпровізації в репризних побудовах. За допомогою авторських дублів, які могли слідувати за сарабандою та розкривати потенціал мелізматичної обробки твору, композитори намагалися структурувати фантазію потенційного інтерпретатора в певному ключі. У французькій клавесинній музиці того часу зустрічаються два типи викладу в сарабанді; наприклад, композитори Л. Куперен і Ж.-А. д'Англебер — втілюють принципово різні стилі фіксації нотного тексту музичного твору. Ноти п'єс Л. Куперена демонструють лаконізм та мінімалізм викладу, доступний або для знавця виконавських традицій, або для учнів чи послідовників автора, наближених до нього безпосередньо. Його колега Ж.-А. д'Англебер натомість ретельно записує мелізми, деталізуючи їх за допомогою таблиці орнаментів.

Дуже багато сарабанд містить і доробок Ф. Куперена. Добре відомо, що танець у Франції грав надзвичайно важливу роль як у соціальному житті, так і у театрі, і чимало досліджень підкреслюють взаємозв'язок цих сфер, наголошуючи на театральності придворного життя [Ballet de cour, 2025]. Звідси походять метафори у творчості Ф. Куперена: зокрема, навіть сарабанди мають додатково програмні назви — або, інакше кажучи, програмні твори написані у жанрі сарабанди. І оскільки танець часто втілював дуже різні життєві події, церемонії та ритуали, назви куперенівських творів можна інтерпретувати саме через балет. Танець завжди мав зміст, і не випадково всі танці клавесинних сюїт цього композитора — театральні, сценічні; танці опер та опер-балетів. Серед таких жанрів, які вже не виконувалися на балу і залишилися лише на сцені, була сарабанда, нещодавно надзвичайно популярна як танцювальний і пісенний жанр. Часто це, за французькою традицією, танець співаний, і сам Ф. Куперена згадує в передмові до Третьої збірки, що багато клавесинних п'єс мають підтекст. Отже, музика поряд з хореографією, певними театральними амплуа, сюжетними ситуаціями та оркестровими тембрами, може мати асоціації і з віршами, римами, строфами, характерними для Сарабанди.

Сарабанда часто розмежовує «старі» та «нові» танці у сюїтах, нагадуючи перші за вигадливістю фактурної обробки та другі за складністю синтаксису. Типове для сюїтного циклу протиставлення танців набуває у Ф. Куперена фабульного значення. Композитор завжди трактує жанр суб'єктивно, і сарабанда постає у нього як жанр «неприкладний», що належить до «чистої» інструментальної музики. З двох варіантів танцю (швидкого і повільного) він надає перевагу повільному. Інколи він уточнює характер твору у назві: *Sarabande grave* (що означає скоріше «серйозно», ніж повільно, про що свідчить вказівка темпу в чаконі «Улюблена»: *Gravement sans lenteur*). Сарабанди з перших сюїт Куперена («Велична», «Почуття», «Неприступна», «Єдина», «Похмура», «Небезпечна») завжди серйозні, а їх фактура відрізняється багатою орнаментальною обробкою всіх голосів з басом включно бас, як у камерно-ін-

струментальній музиці. Такими ж є дві витончені, поетичні пізні сарабанди, як сарабанди «Королева сердець» і «Старі пани», що відкривають цикл у XXI і XXIV сюїтах.

Стаття не має на меті охопити розвиток жанру у всіх його деталях, та й обсяг статті не дає такої можливості. Але декілька слів варто сказати і про сарабанди з інструментальних сюїт Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха. Зауважимо, що бахівські сарабанди відтворюють повільний і рясно орнаментований її тип. Навіть у межах цієї повільної версії композитор проявляє надзвичайну вигадливість і трактує жанр сарабанди дуже суб'єктивно. Нотний текст цих творів демонструє традиції орнаментування фактури; прикраси часто записані не графемами, а повноцінними нотами, що є похідним від більш раннього типу димінущій та подекуди ще зберігалось у деяких клавірних жанрах. Наприклад, Сарабанда з Партити *ре мажор* нехтує традицією підкреслювати другу долю такту. Синкопа відчувається лише в першому двотакті, після чого розгортання триває безперервно.

Й. С. Бах дуже вигадливий у царині орнаментики: зокрема, Сарабанда з Французької сюїти *соль мажор* демонструє прозору фактуру, лаконічні трелі й морденти, натомість у Партиті *сі-бемоль мажор* Сарабанда рясно оздоблена орнаментально. В Англійських сюїтах інколи представлені п'єси супроводі дублів, які представляють собою орнаментовані версії своїх опусів – зокрема, такі приклади можна побачити у Сарабанді Й. С. Баха з Англійської сюїти *ре мінор* BWV 811. Наявність тільки «декорованої» версії може свідчити про те, що композитор не передбачав наявність спрощеного варіанту, хоча дослідники, зокрема К. Бут [Booth, 2010], висувують гіпотезу виконання про виконання спочатку без мелізмів. І хоча орнаментацию репризи передбачає як виконавська, так і документально обґрунтована традиція, є також інший спосіб використання виражальних можливостей орнаментики: зростання кількості мелізмів також може динамізувати фразу від початку до завершення (див.: Й. С. Бах. Сарабанда з Французької сюїти *соль мажор*, BWV 816).

Музична ідея сарабанди з її впізнаваними образними та стильовими конотаціями, так само як фолії, чакони та пассакалії, справила вплив на загальноєвропейську композиторську практику. У цьому новому амплуа сарабанда продовжила життя у творчості композиторів ХХ–ХХІ століть. Сарабанди зустрічаються в інструментальних творах композиторів, які виявляли прихильність до неокласичних та необарокових тенденцій — наприклад, у циклах К. Дебюссі «Pour le piano» та «Образи» чи «Сарабанди» Е. Саті, у «Йові» В. Вільямса та у «Простій симфонії» Бенджаміна Бріттена.

Значне місце сарабанда посідає також у кінематографі, зокрема, вона грає важливу роль у доробку Інгмара Бергмана. Він використав її у ряді творів: у фільмі «Крізь тьмяне скло» (1961) звучить сарабанда з Другої віолончельної сюїти Й. С. Баха; сарабанда з П'ятої віолончельної сюїти Й. С. Баха звучить в останньому фільмі Бергмана 2003 року, який власне і називається «Сарабанда». В одному з інтерв'ю режисер звертає увагу на емоційну напругу цього танцю: «Сарабанда — це танець, який виконують двоє. За описами, він дуже еротичний» [Ingmar Bergman's "Saraband", 2020]. Драматургія фільму слідує хореографічній ідеї сарабанди: у всіх десяти сценах і в епілозі завжди є двоє персонажів. Інший знаменитий режисер Стенлі Кубрик у фільмі 1975 року «Баррі Ліндон» використав Третю частину з сюїти *ре мінор* для клавесина (HWV 437) Г. Ф. Генделя в оркестровій версії. Ця тема, слідує за персонажем, слугує тлом для сцен дуелей, нагадуючи про невідворотність долі. Вона ж ставить крапку в музичній структурі кінокартини. Таку саму назву має знаменита постановка чеського балетмейстера Іржи Кілліана, надзвичайно новатор-

ська і модерна. Як і інші роботи митця, вона за допомогою надсучасної хореографічної мови розкриває смисловий та асоціативний потенціал жанру.

Висновки і перспективи дослідження. Встановлено, що еволюція сарабанди відбувалася за принципом поступової «внутрішньої сублімації» — від експресивної тілесності до духовного самозаглиблення. В іспанській культурі XVI століття вона постає як енергійний народний танець із фривольними елементами, у французькому бароко — як вишукана алегорія пристрасті, в музиці Й. С. Баха — як згусток внутрішньої драматургії, символ духовної скорботи та піднесення. Таке бачення дозволяє розглядати сарабанду не лише як жанрову форму, але як культурний архетип, що відображає складну діалектику барокової свідомості.

Відомості, викладені у цій статті, вкотре підтверджують, що сучасна система освіти сповнена кліше та упереджень, які чекають на своє розвінчання. Саме це, як можна побачити, занурюючись у спеціальну літературу, відбувається і з нібито хрестоматійною сарабандою, яка має набагато більше граней та різновидів, ніж показує поверхневий розгляд. Знання барвистої і провокативної історії жанру озброює та збагачує як виконавця, так і музикознавця, окреслюючи перспективи для подальших наукових розвідок з міждисциплінарним потенціалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Blasis C. Notes upon Dancing, Historical and Practical. M. Delaporte, 1847. 190 p.
2. Booth C. Did Bach really mean that? : deceptive notation in Baroque keyboard music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p.
3. Brooks L. M. The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age. Edition Reichenberger, 1988. P. 42. URL.: <https://lexiquemusical.atilf.fr/term-snippet/104122>
4. Canfranc P. R. La danza y el baile en el siglo XVII: una cuestión de matiz. URL: <https://soledadtengodeti.blogspot.com/2018/03/la-danza-y-el-baile-en-el-siglo-xvii.html> (дата звернення: 4.11.2025).
5. Caro R. Días geniales o lúdricos. España 1626. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. URL: <http://www.rae.es> (accessed: 11.12.10).
6. Couto C. R. Ballet in writing: precepts and rules of composition for court ballets in France under the Ancien Régime (1581-1682) URL: <https://journals.openedition.org/rbep/770> (дата звернення: 4.11.2025).
7. Covarrubias S. Tesoro de la lengua castellana o espanola. Madrid, 1611. 394 p.
8. Ballet de cour, 2025. URL: <https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/ballet-de-cour> (дата звернення: 4.11.2025).
9. Esquivel Navarro J. de. Discursos sobre el arte del danzado. Sevilla, 1642. 50 p.
10. Ingmar Bergman's 'Saraband' "I've never thought along these lines...", 2020. URL/: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2020/11/11/ingmar-bergmans-saraband-ive-never-thought-along-these-lines/> (дата звернення: 4.11.2025).
11. Mariana J. Tratado contra los juegos públicos. España, ca. 1609. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. URL: <http://www.rae.es> (accessed 11.12.10).
12. Minsheu J. Spanish-English dictionary. London, 1599. 402 p.
13. Vaghi K. Dancing in the Baroque Times. URL: <https://bachtrack.com/article-baroque-dance-octobre-2015> (дата звернення: 4.11.2025).
14. Zapata de Chaves L. Miscelánea. Madrid, 1589. 496 p.

REFERENCES

1. Blasis, C. (1847). Notes upon Dancing, Historical and Practical. M. Delaporte, 190 p. [in English].
2. Booth C. Did Bach really mean that? : deceptive notation in Baroque keyboard music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p. [in English].
3. Brooks, L. M. (1988). The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age. Edition Reichenberger, p. 42. Available at: <https://lexiquemusical.atilf.fr/term-snippet/104122> [in English].
4. Canfranc, P. R. (2018) La danza y el baile en el siglo XVII: una cuestión de matiz. Available at: <https://soledadtengodeti.blogspot.com/2018/03/la-danza-y-el-baile-en-el-siglo-xvii.html> (accessed: 4.11.2025). [in Spanish].
5. Caro, R. (1626). Días geniales o lúdricos. España 1626. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. Available at: <http://www.rae.es> (accessed 11.12.10). [in Spanish].
6. Couto, C. R. (2005) Ballet in writing: precepts and rules of composition for court ballets in France under the Ancien Régime (1581-1682). Available at: <https://journals.openedition.org/rbep/770> (accessed 4.11.2025). [in English].
7. Covarrubias, S. (1611). Tesoro de la lengua castellana o espanola. Madrid, 394 p. [in Spanish].
8. Ballet de cour, 2025. Available at: <https://cmbv.fr/en/introducing-baroque/ballet-de-cour> (accessed 4.11.2025). [in English].
9. Esquivel, Navarro J. de (1642). Discursos sobre el arte del danzado, Sevilla, 50 p. [in Spanish].
10. Ingmar Bergman's 'Saraband' "I've never thought along these lines...", 2020. Available at: <https://wondersinthedark.wordpress.com/2020/11/11/ingmar-bergmans-saraband-ive-never-thought-along-these-lines/> (accessed: 4.11.2025). [in English].
11. Mariana, J. (1609). Tratado contra los juegos públicos. España, ca. Real academia espanola: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. Available at: <http://www.rae.es> (accessed 11.11.2025) [in Spanish].
12. Minsheu, J. (1599). Spanish-English dictionary. London, 402 p. [in English].
13. Vaghi, K. (2015). "Dancing in the Baroque Times". Available at: <https://bachtrack.com/article-baroque-dance-octobre-2015> (accessed: 4.11.2025). [in English].
14. Zapata, de Chaves L. (1589). Miscelánea. Madrid, 496 p. [in Spanish].

OLENA ZHUKOVA

Zhukova, Olena — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor of the Chamber music department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651elenaarcole@ukr.net>

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347615

SARABANDE: "TWO-FACED JANUS" OF THE BAROQUE REPERTOIRE

Relevance of the study. The study examines the evolution of the sarabande as a phenomenon that reflects the cultural dynamics of Early Modern Europe, focusing on its transformation from a popular Iberian dance, marked by rhythmic vitality and expressive corporeality, into a refined musical form associated with court etiquette and intellectual introspection. The relevance of the re-

search lies in the need to reassess the sarabande not merely as a component of the Baroque suite, but as a genre shaped by social, theatrical, and ritual practices.

The main objective of the study is to reveal the semantic and expressive duality of the sarabande and to trace the mechanisms of its stylistic transformation in instrumental music.

The scientific novelty consists in identifying manifestations of medieval modal theory in the polyphony of Ukrainian partes, which affected the specificity and main features of partes art.

Methodology integrates comparative historical analysis of literary and theoretical sources, examination of choreographic and musical treatises, and stylistic analysis of musical scores. This approach allows the research to correlate socio-cultural contexts with specific musical and performance practices. By comparing Spanish, French, and German traditions, the study demonstrates how the sarabande's expressivity shifted from external gesture to internal emotional expression.

Scientific novelty lies in highlighting the sarabande as a genre that simultaneously preserves and transforms its origins. The article shows how the sarabande maintained its inherent theatricality even when integrated into abstract instrumental forms, particularly in the works of French clavecinists (Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert, François Couperin) and later in the sarabandes of Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel, where ornamentation becomes a means of meditative expression.

The main findings reveal the sarabande as a "double-faced" genre, oscillating between sensuality and solemnity, corporeality and reflection. **The conclusion** emphasizes the significance of the sarabande for art and education: it functions as a key interpretive model for historically informed performance, encourages reconsideration of ornamentation as a structural and expressive tool, and continues to inspire modern artistic practices, including cinema and neoclassical composition.

Keywords: sarabande, dance, Baroque, Spanish culture, French harpsichordists, music by J. S. Bach.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 15.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 78.071.1Пуленк:7.035.93(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347617

РІЗАЄВА Г. Є.

Різаєва Ганна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2025

ФРАНСІС ПУЛЕНК *AVANT LA LETTRE*: РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ В ОПТИЦІ МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Розглянуто творчість Франсіса Пуленка в оптиці метамодернізму. Дослідження спрямовано на подолання панівного у музикознавчому дискурсі стереотипу про його творчість як низку дихотомічних протилежностей, сформованого ще при житті композитора критиком Клодом Ростаном. Обґрунтовано, що парадоксальна природа творчості Пуленка резонує з ключовими характеристиками нового естетичного модуля — метамодерної чуттєво-чутливості (*sensibility*). Доведено, що Пуленк виступив провісником метамодерного світовідчуття, інтуїтивно втіливши його принципи у своїй музиці *avant la lettre*. Доведено, що його творчий метод демонструє не драматичну роздвоєність, а багатополосне коливання, що поєднує протилежності (світське та сакральне, іронічне та щире, ліричне та бешкетне) в єдину оновлену цілісність. Сформульовано «естетичний код» творчості Пуленка як метод трансценденції: перетворення переживання особистісних трагедій на енергію любові, співчуття й краси. Виявлено, що цей код відповідає метафорі «променистого тепла», здатного «зігрівати серце» (Е. Лякомб) та гуманістичному началу метамодернізму, що трансформує трагічне. Доведено, що емоційність Пуленка свідомо, рефлексивна, але позбавлена іронічної дистанції, що робить його ключовою фігурою для осмислення метамодерної автентичності. Розкрито, що творчість Пуленка постає своєрідним художнім світом, який резонує з ідеєю ретроактивної сучасності (*contemporary retrospection*), коли музика «заперечує хронологічний час» (Е. Лякомб), коливаючись між минулим і майбутнім. Акцентовано, що у цій здатності поєднувати розірвані досвіди та жити в напрузі між полюсами полягає неперехідна цінність його спадщини. Проаналізовано перспективи подальших досліджень, що полягають у застосуванні концепту «чуттєво-чутливість» як методологічної рамки для аналізу творчості інших композиторів модернізму та постмодернізму, чий естетичні принципи також були сформовані через інтенсивне коливання між традицією та експериментом.

Ключові слова: творчість Франсіса Пуленка, музика XX століття, французька музична культура, метамодернізм, автентичність, нова щирість, нова релігійність.

Вступ. Шістдесяті роковини смерті Франсіса Пуленка¹ позначилися непересічною подією: світ побачив роман («художня біографія», як зазначено в рецензії) французького новеліста Ксав'є-Марі Гарсетта «Чорна Діва та хуліган — Коротка істо-

¹ Відзначалися у січні 2023 року.

рія Франсіса Пуленка» (*La vierge noire et le voyou — Une brève histoire de Francis Poulenc* [Garcette, 2023]). Поява композитора ХХ століття у ролі головного літературного героя — явище майже виняткове¹; а те, що ним став Франсіс Пуленк в усталеному «дихотомічному» вимірі та у контексті незгасного інтересу музикознавців «від Іспанії до Японії, через Німеччину та Італію»² — промовисто свідчить, що прагнення досягнути феномен Пуленка не слабне. Навпаки, вихід його постаті за межі академічного простору — у сферу художнього нарративу — ще виразніше окреслює притаманну митцеві парадоксальність.

Музикознавчий дискурс упродовж десятиліть прагнув пояснити феномен Пуленка через дихотомічні опозиції. Вперше вони з'явилися ще за життя композитора завдяки критику Клоду Ростану, який, по суті, створив стереотипну пуленківську «фукуруму»³ з вкладених антиномій, де зовнішня дуальність «ченця і бешкетника» відкривала нові рівні подвійності («поганий хлопчик, чуттєвий і ласкавий, грубий і ніжний, витончений і різкий, аристократ і простолюдин, безмежно вишуканий з передміським акцентом» [Poulenc, 1994, p. 693]). Ця ситуативно створена модель виявилася надзвичайно зручним інструментом не тільки для пояснення провокаційного характеру Концерту для фортепіано⁴, але й для формування стереотипу сприйняття парадоксальної природи творчості Пуленка, який згодом став панівним і майже догматичним у пуленкознавчих студіях.

Від часу виходу монографії Анрі Еля, присвяченої композитору і опублікованої ще за його життя⁵ [Hell, 1978], феномен Пуленка залишався у фокусі уваги дослідників, та справжній «пуленківський бум» розгорнувся після публікації листування митця у 1994 році [Poulenc, 1994]. Навіть поява ґрунтовної праці Ерве Лякомба (понад тисячу сторінок!) [Lacombe, 2013]⁶, що стала віхою для пуленкознавства, не лише не зменшила наукового інтересу до постаті композитора, а радше стимулювала хвилю нових публікацій. Ключові західні⁷ та українські дослідження останніх років ([Bérard, 2016], [Fortune de Francis Poulenc, 2016], [Du langage au style, 2016], [Werck, 2018], [Johnson, 2020], [Nichols, 2020], [Schmidt, 2024], [Жукова, 2009], [Михайлова, 2009], [Менделенко, 2017], [Когут, 2017], [Різаєва, 2018]), наочно засвідчують відкритість і поліфоніч-

¹ Найбільш резонансні художні біографії присвячені Клоду Дебюссі [Mure Pierre La. Clair de Lune. Random House. New York, 1962. 490 p.] та Дмитру Шостаковичу [Barnes Julian. The Noise of Time. Jonathan Cape. London, 2016. 184 p.].

² Саме у такому географічному масштабі визначено коло дослідників творчості Пуленка редакторами збірки статей 2016 року Ерве Лякомбом та Ніколя Сутоном [Fortune de Francis Poulenc, 2016].

³ Фукурума — традиційна японська дерев'яна фігурка, що містить вкладені одна в одну фігурки семи божеств удачі (Сітіфукудзін), кожне з яких уособлює окрему чесноту, але разом вони становлять єдність благословення.

⁴ Прем'єра Концерту для фортепіано з оркестром на фестивалі в Екс-ан-Провансі (Aix-en-Provence) у 1950 році викликала справжній скандал у пресі. Клод Ростан тоді пояснював, що твір своєю провокаційністю завдячує саме «бешкетній стороні» його автора.

⁵ Перше видання було опубліковано у 1958 році.

⁶ У монографії автор спирається практично на весь корпус опублікованих до нього пуленкознавчих праць, включно з монографіями, статтями, численними листами та інтерв'ю композитора, а також вперше вводить до наукового обігу низку архівних джерел, серед яких неопубліковані документи з приватних колекцій та матеріали державних архівів.

⁷ Тут наведено лише монографії та великі збірки статей французькою та англійською мовами; цей перелік не відображає всього різноманіття публікацій з пуленкознавства останніх років.

ність теми, яка продовжує породжувати нові інтерпретаційні ракурси та дозволяє поглянути на творчість Пуленка з позиції сучасних методологічних підходів.

Те, що донедавна вважалося своєрідним «ключем» до розуміння творчості Пуленка — констатація «дуальності», «дихотомії», «дволикості», — сьогодні потребує переосмислення в межах нової культурної парадигми, яка, за висловом А. Артеменко, «перебуває на стадії “дзеркала” Жака Лакана — коли модерн постає як “Інший”, у співвіднесенні з яким ідентичність нової епохи віднаходить себе» [Артеменко, 2024, с. 17]. З огляду на це, Пуленк уявляється не лише «втіленням суперечностей, що сьогодні живлять його міф, водночас дозволяючи нам краще зрозуміти його творчість» [Deags, 2023], він усвідомлюється як постать, через яку проявилось передчуття нової щирості, автентичності та нової чуттєвості. Цю метамодерністську оптику можна окреслити як підхід, що приймає амбівалентність як природний стан культури, в якій іронія та щирість, традиція й експеримент, віра і гра не протиставляються, а співіснують як комплементарні складники єдиного художнього світовідчуття. Саме така методологічна перспектива дозволяє по-новому розкрити парадоксальну природу творчості Пуленка, що доводить **актуальність цієї роботи**.

Мета дослідження полягає у переосмисленні феномена Франсіса Пуленка у світлі метамодерної естетичної парадигми, обґрунтуванні його творчості як передвісника нової чуттєво-чутливості (*sensibility*) та визначенні «естетичного коду» композитора, що реалізується через багатополосне коливання протилежностей.

Методологічне підґрунтя. Дослідження ґрунтується на парадигмальному підході, що передбачає аналіз творчості Пуленка крізь призму зміни культурних домінант (від модернізму до метамодернізму). Застосовано естетико-культурологічний метод для інтерпретації понять метамодерністської *sensibility* (чуттєво-чутливості), коливання та ретроактивної сучасності (*contemporary retrospection*). Використано структурно-функціональний аналіз для виявлення принципів організації музичного матеріалу (принцип співіснування протилежностей) та біографічний метод для встановлення зв'язку між «темною сировиною» особистого життя та автентичністю творчого висловлювання.

Наукова новизна полягає в тому, що: 1. Вперше обґрунтовано релевантність метамодерної оптики для аналізу творчості Франсіса Пуленка, що дозволяє подолати догматизм традиційної дихотомічної моделі («чернець і бешкетник»). 2. Визначено парадоксальність творчого методу Пуленка як передвісника метамодерного світовідчуття, яке, на відміну від постмодерної іронії, реалізується як багатополосне коливання (за Вермюленом і Аккером) оксюморонної *sensibility* («інтимно-іронічне», «лірично-бешкетне», «сакрально-світське»). 3. Введено до наукового обігу поняття «чуттєво-чутливість» як дефініцію, що найповніше відображає сутність метамодерної *sensibility* у контексті творчості Пуленка (єдність художньої емоційності та екзистенційної вразливості). 4. Встановлено, що ставлення композитора до музичного минулого відповідає концепції ретроактивної сучасності (*contemporary retrospection*), яка пояснює його цитування як акт емоційної пам'яті та автентичності. 5. Сформульовано «естетичний код» творчості Пуленка (що впливає з його *engagement esthétique*) як метод трансценденції (перетворення) фрагментів досвіду на цілісність і «променисте тепло», здатне «зігрівати серце» (за Г. Лякомбом).

Результати дослідження. Для осмислення значення творчості митця, усвідомлення цінності його доробку вирішальну роль відіграє темпоральність культурних парадигм: трансформація домінантних ціннісних орієнтирів дає можливість по-новому побачити явища, які свого часу були недооцінені або сприйняті крізь призму

обмежень власної епохи. У випадку Пуленка було б некоректно стверджувати про не-суголосність митця своєму часу, навпаки, його життя та творчість радше постають як своєрідний щоденник¹, що фіксує коливання естетичних, духовних і моральних орієнтирів доби модернізму² — від радикальних експериментів буреломних 1920-х до глибоких духовних рефлексій середини ХХ століття. В той самий час Пуленк, як і будь-який справжній митець, зберігає унікальний внутрішній світ — простір особистісних переживань, індивідуальних рефлексій і духовних пошуків, що надають його музиці неповторного «власного голосу», який звучить поза часом.

Попри те, що Пуленк упродовж свого життя був оточений любов'ю друзів і численних шанувальників, увагою критики та підтримкою меценатів, він панічно боявся забуття після смерті й певною мірою намагався впливати на формування власного «портрета» для нащадків. Про це, зокрема, свідчить його «свідоме листування»: композитор неодноразово згадував, що рано чи пізно його *correspondances* будуть опубліковані; він знищував листи, які не хотів би залишати по собі, але жодного разу не редагував переписку. Очевидно, це свідчить про прагнення Пуленка, щоб пам'ять про нього, зафіксована в листуванні та в інших авторських джерелах, відображала складність його натури без прикрас і спрощення. У цьому ж ключі важливим було подолання кліше «легковажного» та «одноденного» *petit maître*, яким його постійно таврували деякі критики. Саме тому у 1950-х роках Пуленк звернувся до Анрі Еля³ з пропозицією написати біографію «французького композитора Франсіса Пуленка». У листуванні з майбутнім біографом він наполягав на «правильних» орієнтирах у сприйнятті своєї постаті: «знищити легенду мініатюриста», підкреслити «інтелектуальність», показати, що «його музика — не лише вокальна» [Roulenc, 1994, p. 677–678], і, головне, «розкрити питання <...> франта <...> і придворного абата» [там само, p. 866].

Його побоювання забуття чи викривлення пам'яті про нього були небезпідставні. Парадигма музичного мислення, що утвердилася в середині ХХ століття, не передбачала місця для такого типу творчості, який уособлював Пуленк. Один із найвпливовіших представників цієї нової естетики П'єр Булез не лише визначав напрями розвитку післявоєнної європейської музики, а й формував її ціннісну ієрархію. Саме з його подачі Пуленка тривалий час сприймали як «легковажний пережиток довоєнної епохи» чи «постачальника розважальної музики для супермаркетів». Булез відкрито порівнював його музику з «продуктами, які через вісім днів гниють» і яку «доведеться викинути»⁴ [Henahan, 1987]. У відомому інтерв'ю Каролу Беффа у 2000 році Булез порівнював музику Пуленка з «дуже добре зробленою кондитерською випічкою — але все ж таки випічкою» [цит. за: Lacombe, 2013, p. 659], натякаючи на її декоративний, «солодкий» характер. Навіть за кілька років до своєї смерті, Булез

¹ Тут алюзія має як прямий, так і переносний характер, відсилаючи до збірки есеїв «Journal de mes mélodies» («Щоденник моїх *mélodies*») композитора.

² У цьому дослідженні поняття модернізм уживається в широкому культурно-філософському контексті — як складова парадигмальної тріади: модернізм — постмодернізм — метамодернізм, що визначає зміну типів мислення та естетичних моделей у гуманітарному дискурсі ХХ–ХХІ століть.

³ Обрання Анрі Еля (*Henri Hell*, 1916–1991) — впливового критика й директора відомого видавництва *Fayard* — своїм біографом свідчить про свідомий і виважений вибір Пуленка.

⁴ Повний текст висловлювання Булеза: «Якщо ви хочете певної естетики супермаркету, добре, майте це, ніхто не буде проти, але всі зрештою забудуть це, бо кожне покоління створюватиме свою власну музику супермаркету — як продукти, які через вісім днів гниють, і ви більше не можете їх їсти, і вам доведеться їх викинути» [Henahan, 1987].

продовжував свою нищівну критику: «Завжди знайдуться люди, які обирають легкий інтелектуальний шлях. Пуленк після “Весни священної”? Це не був прогрес. Я не можу полемізувати з цими людьми — їх просто не існує» [Clark, 2015], уособлюючи Пуленка як символ усіх ретроградних і легковажних форм музичної практики.

Такі висловлювання засвідчують не лише особисту оцінку Булеза. У контексті післявоєнного європейського авангарду, зорієнтованого на пріоритет інтелектуальної організації звуку, раціональне мислення та конструктивність, апеляція Пуленка до традиції, тональної музики, до «людяності» музичного вислову й природної мелодики сприймалися як анахронізм. Парадоксально, але саме ці риси пізніше стануть одним із головних аргументів на користь неперехідної цінності його творчості.

Попри відверте несприйняття з боку представників авангардної ортодоксії, музика Франсіса Пуленка, за спостереженням Ерве Лакомба та Ніколя Соусона, «не зазнала випробувань часу і стала однією з найпопулярніших у XX столітті» [Fortune de Francis Poulenc, 2016, p. 304]. Цей факт вкотре свідчить про те, що парадоксальність і «подвійність», проявлена навіть у рецепції його музики, є невід’ємною складовою пуленківського феномену.

Сьогодні музика Пуленка набуває нового звучання не лише в концертній практиці, а й у теоретичному дискурсі. Зміна естетичної парадигми на початку XXI століття, з її модусом «осмислення сучасності в різні історичні моменти» [Артеменко, 2024, с. 17], відкриває можливість по-новому поглянути на ті феномени, які у модерністській та постмодерністській свідомості здавалися анахронізмом, але насправді випередили свій час. Новітня, метамодерна оптика, чутлива до парадоксів і до «коливань» [Vermeulen, Akker, 2010], дозволяє побачити у творчості Пуленка прояв оновленої цілісності, яку сучасна епоха знову вчиться відчувати і осмислювати. У фокусі метамодернізму, який «повертає культурі та мистецтву чутливість та чуттєвість, втрачені у постмодернізмі»¹ композитор постає своєрідним *avant la lettre* метамодерної чуттєво-чутливості (*sensibility*).

Подвійність ключового для метамодернізму поняття ***sensibility*** у випадку Пуленка виявляється особливо промовисто — його музика й особистість одночасно виявляють ***чуттєвість*** як художню, емоційну здатність до глибокого переживання та передачі емоцій, та ***чутливість*** в ширшому екзистенційному сенсі: уміння сприймати складність світу і досвід життя. Як зауважує Е. Лякомб: «*Переживати і мати пережитий досвід — це принцип його музики*» [Lacombe, 2013, p. 820].

Пуленк, на відміну від сучасників-модерністів, не прагне звільнитися від емоції, не соромиться її, навпаки — приймає її як свідчення живої духовної присутності митця у мистецтві: саме тому вона набуває нової, парадоксальної широти. Йдеться, звичайно, не про поверхову емоційність (пуленківська чуттєвість ніколи не редукується до сентиментальності), а про особливу форму внутрішнього відгуку, де пережите набуває естетичної форми.

За Е. Лякомбом, особистий досвід для Пуленка був не лише передумовою, а й невід’ємним джерелом творчості: «Жити — означає відчувати, щоб творити. А творити — це остаточний акт, яким здійснюється доля: “Це було необхідно”» [Lacombe, 2013, p. 821]. Мова йде не про вишукані або піднесені переживання, а про будь-який

¹ Самойленко О. І. «Ціннісний світ» музики та музикознавча «гра в класики» : доповідь / VII Міжнар. музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності». Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової (Одеса, 30.06.2024 р). 1’43. URL : <https://surl.li/jythir> (дата звернення: 05.10.2025).

досвід — навіть найболючіший чи найприземленіший. Композитор усвідомлював, що життя в усіх його проявах живить його музику, і тому приймав навіть руйнівні «темні сторони» свого існування — відчай, заборонене кохання, психічні розлади, божевілля — як необхідну сировину для створення естетичної енергії. Після глибокої особистої кризи 1929 року він зізнається: «Я знову став тим Пуленком, якого ви знали, з прихованою в глибині душі чуттєвістю, на яку, як мені здається, моя музика не може скаржитися» [Roulenc, 1994, p. 316]. Через двадцять п'ять років, переосмислюючи стан депресії, що супроводжував написання «Діалогів кармеліток», Пуленк дійшов висновку: «Я думаю, що це було необхідно, щоб потім “спалити” музично» [там само, p. 832]. Саме ця алхімічна трансформація пережитого в музику надає його творам — «Діалоги кармеліток» чи «Голос людський» — особливої апостеріорної цінності, що й пояснює їхню глибоку психоемоційну силу.

Життєва матерія, перетворена на естетичне паливо, формує унікальне кредо композитора — своєрідне «*engagement esthétique*» [Lacombe, 2013, p. 818]. Цей принцип полягає у злитті всіх аспектів життя та мистецтва: особистого і художнього, релігійного і соціального, інтелектуального й емоційного та реалізується у всіх жанрах (камерна, релігійна, оркестрова, хорова музика, оперний театр, балет, *mélodies*, музика для театральної сцени та до фільмів). Саме ця «естетична спрямованість» ставить його чуттєво-чутливе «я» в центр музичного твору [там само]. Ця позиція Пуленка, де життя є першоджерелом, безпосередньо призводить до автентичності, що глибоко резонує з метамодерним закликком до «нової щирості». Адже, як зазначає Наталія Загурська, «постпостмодерн значною мірою є пошуком втраченої щирості та автентичності» [Загурська, 2022, с. 19]. Композитор свідомо відстоює ідею музики як самовираження, проголошуючи: «Моя музика — це мій портрет» [Roulenc, J'écris, p. 455]. Для нього процес творення тотожний акту саморозкриття: «Писати музику, а потім давати себе почути — це як піднести слухачам дзеркало свого внутрішнього життя». Пуленк наголошував на емоційній, а не раціональній основі своєї творчості. Він пише «не розумом, а серцем — “нашим найкрасивішим органом”», прямо пов'язуючи сприйняття своїх творів з прийняттям його особистості: «Я справді вклав у цей твір усю свою найкращу кров. Якщо його не любити, то не можна любити й мене» [Roulenc, 1994, p. 292].

У метамодерній оптиці ця тотожність мистецтва і особистості реалізується через «чутливий договір» зі слухачем. За Е. Лякомбом, твір стає одночасно «створенням емоційного автопортрета і спробою створити розповідь», де форма сприймається як «простір пам'яті, комбінація і послідовність фактів або емоцій, ланцюжок послідовностей і розповідь, пронизана спогадами» [Lacombe, 2013, p. 823]. При цьому композитор свідомо відходить від модерністської лінійності, організовуючи твір як «нелінійну розповідь, що найчастіше складається зі стрибків, колажів, повернень» [там само]. Таким чином, автентичність Пуленка полягає у щирому, емоційно вразливому, але структурно амбівалентному (коливному) наративі, що є головною ознакою метамодерної естетики, яка приймає цілісність суперечностей.

Очевидно, саме автентичне висловлювання Пуленка, «його лібідний стиль та релігійне вираження, швидкі зміни настрою, що замінюють німецьку структурну логіку динамікою асоціацій ідей та живою емоційністю» [Lacombe, 2013, p. 600] визначають його справжню оригінальність. «Тіньова сторона» композитора, його «альтернативна» особистість та вібруюча психічна енергія, що «черпає з найглибших глибин його буття, від цього найгіршого, що насправді підносить його до істини самого себе» [там само], є живильним джерелом його унікальності. Пуленк не відмовляється

ся від свого «найгіршого» навіть після духовного навернення у 1936 році¹ — радше «додає у різнобарвну світську палітру <...> обертони глибокої релігійності» [Різаєва, 2020, с. 331], доповнюючи її новою, християнською образністю та молитовністю, розширюючи жанрове поле творами духовного спрямування.² Його приголомшливе зізнання у «такій же самій щирості своєї віри без месіанських вигуків, як і своїй паризькій сексуальності», адже для нього «проблема особистості ніколи не постає» [Poulenc, 1994, р. 832], вражає резонує з типово метамодерним коливанням, яке виникає «не як суперечність, а як принцип буття і мислення, естетики і культури» [Артеменко, 2024, с. 15].

В цьому світлі по-новому сприймається пристрасне і щире поклоніння композитора Рокамадурській Чорній Діві Марії, яке можна трактувати як прояв «нової релігійності» метамодерного типу: це повернення до сакрального, здійснене без догми та зовнішньої декларативності, через особистий досвід і довіру до власного, внутрішнього почуття. Віра Пуленка глибоко інтимна, що радикально відрізняє її від духовності модерністів, для яких вона часто ставала експериментом чи провокацією. Вона нагадує певну амбівалентність моралі та релігійності середньовічного трувера і монаха-бенедиктинця Гот'є де Куенсі (1177–1236), який поетизував специфічні відношення між неортодоксальною віруючою людиною та Дівою Марією, де гріх (розпуста) слугував фоном для її милосердя: «Чим розпусніший благач Діви Марії, тим більше він їй подобається... Через неї вся весела компанія розпусного, люблячого, слабого людства знаходить свій шлях до раю» [цит. за: Warner, 2013, р. 332]. Ця історична паралель наочно ілюструє ідею метамодерної «нової релігійності» як явища, що циклічно відроджує догматично заборонені чи суперечливі форми духовності, де протилежності (гріх і святість, світське і сакральне) не взаємовиключаються, а співіснують. Така своєрідність релігійності, вільна від пуританської суворості та похмурості, найбільш концентровано відображена в епіграфі, який Пуленк обрав для партитури своєї нескінченно трагічної опери «Діалоги кармеліток»: «Нехай Бог відверне мене від похмурих святих» (Тереза Авільська).

Емоційна потреба Пуленка в автентичності та глибинній інтимності визначала його ставлення до музичного *Минулого*, яке ніколи не було для нього предметом інтелектуальної гри чи дистанційованої іронії, радше живильним джерелом, до якого він звертався із щирою, емоційною ностальгією. Його погляд на традицію, позначений активним використанням цитат, стилізацій та алюзій, може бути помилково віднесений до прото-постмодерних практик. Однак його гра з минулим не має характеру постмодерної іронії. У Пуленка цитування не руйнує, а продовжує почуття; алюзія стає способом емоційної пам'яті, а не інтелектуальної гри. Навіть автоцитування власних тем слугує для нього актом внутрішньої єдності та самоідентифікації. Формально композитор користується прийомами, що згодом стануть *постмодерними*, але наповнює їх *метамодерним* змістом — щирим, людським, співпереживаль-

¹ Про духовний злам Пуленка і особливості його релігійності детальніше у «The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre» [Rizaieva, 2020].

² За двадцять сім років, що минули від написання «Літанії до Чорної Богоматері», Пуленк створює своєрідний маріанський музичний Rosarium, у якому відображено ключові євангельські події — таїнство Благовіщення, світлу радість Різдва, трагедію Розп'яття Христа та піднесено-втішні богородичні молитви. Перелік цих творів подано, зокрема, в роботі «The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre» [Rizaieva, 2020]. До них, безперечно, належить і опера «Діалоги кармеліток» [там само].

ним. За Е. Лякомбом, «вся музика Пуленка спирається на музику інших, безсумнівно тому, що йому потрібно встановити спадкоємність, існувати завдяки тому, що було, бути пов'язаним з іншими композиторами, окрилений звуковими уявленнями, що виходять за межі його власної творчості, безсумнівно, тому що йому потрібно зробити своїм те, що він любить, виразити його вічну присутність, але також тому, що таким чином він може оперувати музичними ідеями, що несуть емоції та значення, хоча б для себе самого і за допомогою асоціацій ідей (такий мотив твору, почутий за таких обставин, викликає особливі емоції)» [Lacombe, 2013, p. 820]. Таким чином, музика Пуленка стає емоційною біографічною розповіддю, безпосередньо пов'язаною з його потребою у спорідненості та емоційній відвертості.

Саме вона зумовила і творчу «всеїдність» Пуленка. Для нього щирість висловлювання була важливішою за дотримання будь-яких стилевих чи жанрових ієрархій, що дозволяло композитору свідомо включати у свою музичну палітру найрізноманітніші елементи. Цей принцип цілісності на засадах співіснування, а не синтезу протилежностей, найяскравіше сформульований у знаменитому естетичному маніфесті пуленківської «музичної кухні»: «Я давно вирішив покласти в один мішок рідкісну гармонію і вульгарну каденцію. Не можна вічно харчуватися акулячими плавниками, ластівчиними гніздами, ікрою коропа і варенням із троянд <....> Я також ненавиджу синтетичну кухню, синтетичні аромати, синтетичне мистецтво — я хочу часник у моїй баранині, справжній аромат троянд, музику, яка чітко висловлює те, що хоче, навіть якщо вона має бути грубою» [Poulenc, 2011, p. 82]. За Е. Лякомбом, це дозволило музиці Пуленка «наважитися на різноманітність інгредієнтів, на тонке і грубе, на витончену чутливість і бурхливі спалахи, на рух уперед і погляд у минуле» [Lacombe, 2013, p. 819]. Коливання «вперед і в минуле», зафіксоване Лякомбом, є феноменальним проявом ідеї метамодерної ретроактивної сучасності (contemporary retrospection): здатності одночасно бути в минулому, в теперішньому і в майбутньому.

Така багатополюсна пульсація між протилежностями є ключем до метамодерної автентичності, оскільки дозволяє побачити у парадоксальності Пуленка не драматичну роздвоєність, а форму нового відчуття світу, що реалізується у типовому для метамодернізму коливанні. Важливо підкреслити, що така динаміка ніколи не зводиться до лінійної «діахронічної» пари або простої двоїстості. Як зазначають теоретики метамодернізму, «не слід вважати це коливання рівновагою; скоріше, це маятник, що коливається між 2, 3, 5, 10, незліченними полюсами» [Vermeulen, Akker, 2010]. Це багатополюсне коливання надає творчості Пуленка можливість поєднувати протилежності, втілюючи низку метамодерних оксюморонів (інтимно-щире, серйозно-грайливе, духовно-тілесне, лірично-бешкетне, сакральне-світське). Їх поєднання є прямою ознакою нового естетичного модуля — метамодерністської чуттєво-чутливості, яка, за визначенням, «надає можливість поєднувати на перший погляд неможливі зв'язки протилежностей...»¹.

Блискуче сформульована Е. Лякомбом своєрідна «формула» Пуленка, де «творчість — це магніт, за допомогою якого можна притягувати, об'єднувати, а потім перетворювати на променисте тепло (як кажуть про слова, що зігрівають серце) розкидані в собі і в часі фрагменти, чи то в безодні психічних мук, чи то в моменти істо-

¹ Северинова М. Ю. Трансформації сучасних мистецьких практик у контексті метамодерної чуттєвості : доповідь / VII Міжнар. музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності». Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової (Одеса, 30.06.2024 р). 1'55. URL : <https://surl.li/gwnvea> (дата звернення: 05.10.2025).

ричних катастроф або втраченого щастя» [Lacombe, 2013, p. 518], викриває ключовий процес трансформації композитором первинної, «темної» сировини особистого життя та зовнішнього світу на емоційну енергію та зв'язок. Цей процес метаморфози фрагментів досвіду на «променисте тепло» є, мабуть, найбільш глибоким визначенням метамодерної автентичності Пуленка. Життєва енергія (навіть руйнівна, груба і хаотична) є єдиним справжнім джерелом мистецтва, здатного «зігрівати серце». Саме у цій здатності перетворювати суперечності на цілісність, а біль — на тепло, і полягає неперехідна метамодерна цінність його творчої спадщини.

Висновки. Дослідження феномена Франсіса Пуленка крізь призму метамодернізму дозволяє подолати панівний у музикознавчому дискурсі стереотип про його творчість як низку дихотомічних протилежностей, сформований ще за життя композитора критиком Клодом Ростаном («чернець і бешкетник») та підхоплений самим Пуленком («дволикий Янус»). Натомість було обґрунтовано, що парадоксальна природа його творчості є вираженням нового естетичного модуля — метамодерної чуттєво-чутливості (*sensibility*), яку Пуленк інтуїтивно втілює *avant la lettre*. Його творчий метод демонструє не драматичну роздвоєність, а багатополосне коливання, яке поєднує протилежності (світське та сакральне, іронічне та щире та ін.) у єдину, оновлену цілісність. Цей естетичний і навіть етичний пуленківський принцип, де життя й мистецтво не протиставляються, а взаємно живлять одне одного, робить композитора важливою фігурою для осмислення культурного ландшафту сьогодення.

Визначений «естетичний код» творчості Пуленка реалізується як метод трансценденції: перетворення «фрагментів у собі і в часі» — страждання, хаосу чи втрати — на енергію любові, співчуття й краси. Це відповідає метафорі «променистого тепла», здатного «зігрівати серце» (Е. Лякомб) та гуманістичному началу метамодернізму, який не заперечує трагізму, проте шукає його творчої трансмутації. Емоційність Пуленка — свідомо, рефлексивна, водночас позбавлена іронічної дистанції, формує метамодерний простір емоційної щирості та духовного пошуку. Саме у цьому контрапункті між полюсами народжується особлива естетика, яка дає змогу поєднати емоційне, інтелектуальне і духовне, доводячи, що справжня автентичність народжується з вміння жити в напрузі між протилежностями.

Творчість Пуленка в оптиці метамодернізму постає своєрідним художнім універсумом, де всі шари пережитого досвіду сприймаються як єдине, пульсуюче ціле. Це резонує з висновками Е. Лякомба: «Послідовність образів і афектів, що сліднують один за одним згідно із законом спогадів та роздумів, робить твір [Пуленка — Г. Р.] світом, що заперечує хронологічний час» [Lacombe, 2013, p. 815]. Саме тому його творчість так глибоко резонує з ідеєю ретроактивної сучасності (*contemporary retrospection*): здатності одночасно переживати минуле і втілювати цілісну чуттєву перспективу. У цьому полягає неперехідна цінність його спадщини: Пуленк — це митець, який зберіг людяність у добу, коли її почали втрачати. Сучасний музикознавчий дискурс дозволяє не лише переосмислити його образ, а й побачити в ньому симптом доби, що втомила від розривів і шукає нових способів єднання. Перспективи подальших досліджень полягають у застосуванні концепту «чуттєво-чутливість» як методологічної рамки для аналізу творчості інших композиторів метамодернізму та постмодернізму, чий естетичні принципи також були сформовані через інтенсивне коливання між традицією та експериментом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Артеменко А. П. Нова логіка культури в метамодерністській естетиці. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*, 2024, випуск 70. С. 14–24. DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-70-02>
2. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 218 с.
3. Загурська Н. В. Нова щирість у постмодерному мистецтві. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. Випуск 66. 2022. С. 19–26. DOI: 10.26565/2226-0994-2022-66-2
4. Когут Т. В. Духовні твори Франсіса Пуленка: особливості прочитання сакральних текстів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
5. Менделенко Д. В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 219 с.
6. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Харьк. гос. ун-т ис-тв им. И. П. Котляревского. Харків, 2009. 257 с.
7. Різаєва Г. Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
8. Barnes Julian. *The Noise of Time*. Jonathan Cape. London, 2016. 184 p.
9. Bérard Sabine. *Fiançailles pour rire : une œuvre emblématique de Francis Poulenc*. Ed. Robert Martin, 2016. 176 p.
10. Clark P. Face-to-face with Pierre Boulez: «Acquire and destroy, acquire and destroy, then go further». *Gramophone*. 2015. March, 26. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/face-to-face-with-pierre-boulez-acquire-and-destroy-acquire-and-destroy-then-go-further> (accessed: 25.09.2025).
11. Deags Alban. Livre événement, annonce. Francis Poulenc : « La Vierge noire et le voyou » par Xavier-Marie Garcette (Éditions Des auteurs des livres). *Classique news*. 2023. 13 janvier. <https://www.classiquenews.com/livre-evenement-annonce-francis-poulenc-la-vierge-noire-et-le-voyou-par-xavier-marie-garcette-editions-des-auteurs-des-livres/> (accessed: 20.10.2025)
12. Du langage au style : singularités de Francis Poulenc. Actes du colloque de janvier 2013, Société Française de Musicologie, 2016. 400 p.
13. Fortune de Francis Poulenc : diffusion, interprétation, réception. Actes du colloque de novembre 2013 sous la direction de Hervé Lacombe et Nicolas Southon, Presses Univ. de Rennes, 2016. 301 p.
14. Garcette Xavier-Marie. *La vierge noire et le voyou – Une brève histoire de Francis Poulenc*. Des auteurs, des livres. 2023. 166 p.
15. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
16. Henahan D. Boulez Forgets To Forget. *The New York Times, Music view*. 1987. 15 November. URL: <http://www.nytimes.com/1987/11/15/arts/music-view-boulez-forgets-to-forget.html> (accessed: 25.09.2025).
17. Johnson Graham. *Poulenc: The life in the Songs*, Liveright Publishing Corporation. 2020. 576 p.
18. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1104 p.

19. Mure Pierre La. Clair de Lune. Random House. New York, 1962. 490 p.
20. Nichols Roger. Poulenc: A Biography. Yale University Press. 2020. 352 p.
21. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
22. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris, Fayard, 2011. 979 p.
23. Poulenc F. Journal de mes mélodies, complete edition and notes compiled by Renaud Machart. Paris: Cicero, 1993.
24. Rizaieva G. The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre. Proceedings of the 4th International, ICASSEE 2020. Pp. 330–335. DOI 10.2991/assehr.k.200907.057
25. Schmidt Carl B. *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc*. London : Pendragon Pr., 2001. 621 p.
26. Vermeulen T., Akker van den. R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, № 1. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.
27. Warner M. Alone of All Her Sex: The myth and the cult of the Virgin Mary. Oxford University Press, 2013. 430 p.
28. Werck Isabelle. Francis Poulenc. Editions Bleu Nuit, 2018. 176 p.

REFERENCES

1. Artemenko, A. P. (2024). Nova lohika kultury v metamodernistskii estetytsi [New logic of culture in the metamodernist aesthetics]. In: *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Teoriia kultury i filosofiia nauky»*, vyp. 70. P. 14–24. DOI: <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-70-02> [in Ukrainian].
2. Zhukova, O. A. (2009). Fortepianna tvorchist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [Francis Poulenc's Piano Works in the Context of French Clavier Traditions] : dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 218 p. [in Ukrainian].
3. Zahurska, N. V. (2022). Nova shchyrist u postmodernomu mystetstvi [New Sincerity in Postmodern Art]. In: *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filosofiia. Filosofski perypetii»*. Vypusk 66. P. 19–26. DOI: 10.26565/2226-0994-2022-66-2 [in Ukrainian].
4. Kohut, T. V. (2017). Dukhovni tvory Fransisa Pulenka: osoblyvosti prochyttannia sakralnykh tekstiv [Francis Poulenc's Sacred Works: Peculiarities of Reading Sacred Texts] : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 219 p. [in Ukrainian].
5. Mendelenko, D. V. (2017). Kamerno-instrumentalna muzyka Fransisa Pulenka: osoblyvosti chasovoi orhanizatsii [Francis Poulenc's Chamber Instrumental Music: Peculiarities of Time Organization] : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 219 p. [in Ukrainian].
6. Mykhailova, O. V. (2009). Poetyka kamerno-vokalnoi liryky Fransisa Pulenka [Poetics of Francis Poulenc's Chamber-vocal Lyrics] : dys. ... kand. yskusstvovedenyia : 17.00.03 Khark. hos. un-t yskusstv ym. Y. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 257 p. [in Russian].
7. Rizaieva, H. (2018). Opery Fransisa Pulenka: khudozhnii svit ta problema yoho tsilistnosti [Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Study of Art 17.00.03 Musical Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 251 p. [in Ukrainian].
8. Barnes, J. (2016). The Noise of Time. London : Jonathan Cape. 184 p. [in English].
9. Bérard, S. (2016). Fiançailles pour rire : une œuvre emblématique de Francis Poulenc. Ed. Robert Martin. 176 p. [in French].

10. Clark, P. (2015). Face to face with Pierre Boulez: «Acquire and destroy, acquire and destroy, then go further». Gramophone. [online] (26 March 2015). Available at: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/face-to-face-with-pierre-boulez-acquire-and-destroy-acquire-and-destroy-then-go-further> (accessed: 25.09.2025). [in English].
11. Deags, A. (2023). Livre événement, annonce. Francis Poulenc : «La Vierge noire et le voyou» par Xavier-Marie Garcette (Éditions Des auteurs des livres). Classique news. [online] (13 January 2023). Available at: <https://www.classiquenews.com/livre-evenement-annonce-francis-poulenc-la-vierge-noire-et-le-voyou-par-xavier-marie-garcette-editions-des-auteurs-des-livres/> (accessed: 20.10.2025). [in French].
12. Du langage au style : singularités de Francis Poulenc. (2016). Actes du colloque de janvier 2013. Paris: Société Française de Musicologie. 400 p. [in French].
13. Fortune de Francis Poulenc : diffusion, interprétation, réception. (2016). Actes du colloque de novembre 2013. Ed. by H. Lacombe and N. Southon. Presses Univ. de Rennes. 301 p. [in French].
14. Garcette, X.-M. (2023). La vierge noire et le voyou – Une brève histoire de Francis Poulenc. Des auteurs, des livres. 166 p. [in French].
15. Hell, H. (1978). Francis Poulenc, musicien français. Paris: Fayard. 391 p. [in French].
16. Henahan, D. (1987). Boulez Forgets To Forget. In: *The New York Times, Music view*. [online] (15 November 1987). Available at: <http://www.nytimes.com/1987/11/15/arts/music-view-boulez-forgets-to-forget.html> (accessed: 25.09.2025). [in English].
17. Johnson, G. (2020). Poulenc: The life in the Songs. Liveright Publishing Corporation. 576 p. [in English].
18. Lacombe, H. (2013). Francis Poulenc. Paris: Fayard. 1104 p. [in French].
19. Mure, P. La. (1962). Clair de Lune. New York: Random House. 490 p. [in English].
20. Nichols, R. (2020). Poulenc: A Biography. Yale University Press. 352 p. [in English].
21. Poulenc, F. (1994). Correspondance, 1910-1963. Ed. by M. Chimènes. Paris: Fayard. 1128 p. [in French].
22. Poulenc, F. (2011). J'écris ce qui me chante. Ed. by N. Southon. Paris: Fayard. 979 p. [in French].
23. Poulenc, F. (1993). Journal de mes mélodies. Comp. by R. Machart. Paris: Cicero. [in French].
24. Rizaieva G. (2020). The Last Trouveur of France: Genesis of Francis Poulenc's Oeuvre. Proceedings of the 4th International, ICASSEE 2020. pp. 330-335. DOI 10.2991/assehr.k.200907.057 [in English].
25. Schmidt, Carl B. (2001). *Entrancing Muse : A Documented Biography of Francis Poulenc*. London, Pendragon Pr. 621 p. [in English].
26. Vermeulen, T. and Akker van den, R. (2010). Notes on metamodernism. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1). DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677. [in English].
27. Warner, M. (2013). Alone of All Her Sex: The myth and the cult of the Virgin Mary. Oxford University Press. 430 p. [in English].
28. Werck, I. (2018). Francis Poulenc. Editions Bleu Nuit. 176 p. [in French].

Ganna Rizaieva

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>
rizaievanmau@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347617

**FRANCIS POULENC AVANT LA LETTRE:
RECEPTION OF CREATIVE WORK IN THE OPTICS OF METAMODERNISM**

Relevance of the study. The research addresses the urgent need to revise the entrenched biographical and aesthetic clichés surrounding the work of Francis Poulenc, such as the dichotomy of “monk and hooligan,” which overshadows the profound conceptual unity of his creative method. Given the transition of contemporary culture to the metamodern paradigm, the music of Poulenc is highly relevant as an intuitive precursor to the post-postmodern search for sincerity, authenticity, and the integration of fragmented experiences. **Main Objective.** The main objective is to overcome the stereotyping of Poulenc’s art through the prism of metamodernism and to substantiate his unique aesthetic as an *avant la lettre* expression of metamodern sensibility (*chuttievo-chutlyvist*’).

Methodology. The study adopts a multidimensional approach. The phenomenological method is applied to analyze Poulenc’s aesthetics, which is essentially rooted in the principle of sincerity and the synthesis of life and art. The metamodern optics of oscillation (T. Vermeulen, R. van den Akker) is used as a new methodological framework, enabling the reinterpretation of Poulenc’s contradictions not as artistic fragmentation, but as a multipolar pulsation inherent to the integrity of the modern consciousness. The discourse analysis of musicological sources (H. Lacombe) was implemented to trace how the “aesthetic code” of Poulenc’s creativity – the transformation of suffering into spiritual energy – forms the foundation of his distinctive artistic world.

Results and Conclusions It is substantiated that the paradoxical nature of Poulenc’s work represents a new aesthetic module—metamodern sensibility (*chuttievo-chutlyvist*’). His creative method is not one of dramatic duality, but a multipolar oscillation that successfully merges opposites (secular and sacred, ironic and sincere) into a single, renewed unity. The “aesthetic code” is formulated as a method of transcendence: transforming chaos and loss into energy of love and beauty, which corresponds to the metaphor of “radiant warmth”. It is concluded that Poulenc’s art resonates with the idea of contemporary retrospection (the ability to exist simultaneously in the past, present, and future), creating an artistic world that, as noted by Lacombe, “denies chronological time”. His legacy provides a key to understanding metamodern authenticity. **Significance and Perspectives.** The research offers a fundamentally new conceptual approach to the reception of Poulenc’s oeuvre, defining him as a symptom of an era seeking new ways of unity amidst fragmentation. Perspectives for further research lie in applying the concept of “sensibility” as a methodological framework for analyzing the works of other composers of Modernism and Postmodernism whose aesthetic principles were also shaped by the intense oscillation between tradition and experiment.

Keywords: Francis Poulenc’s work, 20th-century music, French music, metamodernism, authenticity, new sincerity, new religiosity.

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025
Отримано після доопрацювання 19.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 782.1:7.035.93.071(Кокто+Онеггер)(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347620

АНТОНОВА М. С.

Антонова Марина Станіславівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

© Антонова М. С., 2025

«АНТІГОНА» ЖАНА КОКТО І АРТЮРА ОНЕГГЕРА: НОВАТОРСЬКА ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРУ

Розглянуто новаторську художню концепцію опери «Антигона» яскравих представників французької культури Жана Кокто та Артюра Онеггера як унікальний приклад співпраці двох митців, що прагнули оновлення музичного театру ХХ століття. Показано еволюцію тексту Жана Кокто від драматичної п'єси до оперного лібрето. Визначено намір драматурга подати оновлену версію трагедії, обумовлений потребою осучаснити античний міф і водночас уникнути небажаних політичних паралелей. Виявлено зв'язок художнього мислення лібретиста з філософією сприйняття часу Анрі Бергсона. Досліджено прагнення Жана Кокто створити «живий театр», у якому глядач стає співучасником дії, а сама вистава перетворюється на акт спільного переживання. Окреслено взаємовплив драматургічного мислення Жана Кокто і композиторського світогляду Артюра Онеггера. Простежено, як композитор, створюючи музику до лібрето, розробляє власну концепцію вокальної декламації, яка базується на природній мелодії французької мови. Його експерименти з просодією, зокрема акцентування приголосних і синтез мелодійного та розмовного ритму, стали одним із ключових досягнень у пошуках нової вокальної виразності. Досліджено конструктивне рішення форми твору Артюра Онеггера, яке надає опері архітектонічної єдності через використання наскрізного музичного розвитку та розгалуженої лейтмотивної системи. Проаналізовано критичну рецепцію «Антигони» у пресі Франції, Бельгії та Німеччини, яка засвідчила визнання опери як непересічного, новаторського твору. Доведено значимість цієї опери Артюра Онеггера для розвитку музичного театру ХХ століття та підкреслено потребу її сучасного сценічного відродження.

Ключові слова: постать Жана Кокто, творчість Артюра Онеггера, опера «Антигона», музичний театр, модернізм.

Вступ. У бурхливому ХХ столітті, що стало горнилом творчих революцій, Жан Кокто залишався візіонером, який балансував на межі традиції та авангарду. Його життя уявляється gobеленом парадоксів, а творчість — відображенням постійно мінливих меж людського самовираження. Кокто — ерудит, чий геній виходив за межі одного виду мистецтва: поет, драматург, режисер, художник, справжній генератор ідей та передвісник мистецьких шедеврів. Симбіоз різноманітних талантів і вплив, який він залишив у кожній із сфер, до яких доторкнувся, часто проявлявся у творах багатьох провідних митців свого часу. Кокто був справжнім майстром співпраці, тісно

взаємодіючи з такими винятковими особистостями, як Пабло Пікассо, Ігор Стравінський, Ерік Саті, Коко Шанель та ін.

Показово, що шляхи перетину з видатними митцями майже завжди відбувалися у межах музичного театру, адже внесок Кокто у світ музики — один з найбільших та найвагоміших у XX столітті. Попри те, що творчі зусилля митця були переважно сконцентровані у новаторських лібрето, його участь часто виходила за рамки написання текстів і включала створення декорацій та дизайн костюмів. У цьому контексті взаємини Жана Кокто з Артюром Онеггером — композитором, який поділяв пристрасть до пошуку новацій у музично-драматичній сфері, — стали одним із найцікавіших прикладів мистецького тандему у французькій культурі XX століття міжвоєнного періоду.

Артюр Онеггер — митець, у творчому світогляді якого духовна глибина переплелася з архітектонічною чіткістю мислення. Композитор був зосереджений на пошуках нових підходів до єднання слова, сценічної дії та музики, створенні нових мистецьких цілісностей, які мали безпосередньо впливати на свідомість слухача, викликати глибокий емоційно-психологічний відгук і бути засобом духовного піднесення.

Симptomатично, що саме в опері «Антигона» (1927) співпраця Кокто та Онеггера досягла найвищого ступеня єдності. Всеосяжне залучення обох митців до роботи над твором дозволило реалізувати їх спільне прагнення до оновлення музичного театру та розробки нових принципів конвергенції різних видів мистецтва. Завдяки новаторській художній концепції Жана Кокто і її музичній реалізації Артюром Онеггером митцям вдалося створити непересічний твір, вагомість і вплив якого на світову музичну культуру відображені у десятках музично-критичних відгуків тогочасної преси. Усе це зумовлює **актуальність** і важливість його детального осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Жана Кокто широко досліджується науковцями. Серед найвагоміших монографій, які подають комплексне дослідження біографічного і творчого портрету митця, — праці Френсіса Стігмюллера (Francis Steegmuller) «Кокто. Біографія» («Cocteau, a Biography») [Steegmuller, 1970] та Клода Арно (Claude Arnaud) «Жан Кокто: Життя» («Jean Cocteau: A Life») [Arnaud, 2016].

Водночас значущими є вузьконаправлені статті, присвячені осмисленню античної філософії у творчості Кокто, зокрема, роботи Воллеса Фоулі (Wallace Fowlie) «Трагедія у п'єсах Кокто» (Tragedy in the Plays of Cocteau) [Fowlie, 1942], Елізабет Круз (Elisabeth Kruse) «Доля чи свобода волі? Рецепція грецької релігії в “Пекельній машині” Жана Кокто» («Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's La Machine Infernale») [Kruse, 2025] та дисертація Розани Зетті (Rossana Zetti) «Політизація “Антигони” в Європі XX століття: Від Гегеля до Хоххута» («Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth») [Zetti, 2019].

Для вивчення творчості Артюра Онеггера знаковими є дві найбільші монографії — Джоффри Спратта (Geoffrey Spratt) «Музика Артюра Онеггера» («The Music of Arthur Honegger») [Spratt, 1987] та Гаррі Галбрейха (Harry Halbreich) «Артюр Онеггер» [Halbreich, 1999], яким вдалося охопити увесь мистецький доробок композитора. Втім, не менш важливими для дослідження естетичних установок та філософських ідей Артюра Онеггера є велика праця Югетт Кальмель (Huguette Calmel) «Твори Артюра Онеггера» («Écrits d'Arthur Honegger») [Calmel, 1992], яка об'єднує критичні статті композитора, передмови до творів та інтерв'ю.

Особисті взаємини і співпраця Жана Кокто та Артюра Онеггера зазвичай висвітлюються дуже побіжно, зокрема у загальних, збірних статтях, присвячених твор-

чості «Шістки» [Shapiro, 2011]. У зв'язку з цим дослідження їх спільних проєктів є важливим для додаткового розкриття творчих портретів обох митців. Сама ж опера «Антигона» також досі не отримала самостійного розгляду, втім їй присвячено збірку музично-критичних статей Поля Коляра [Collaer, 1928], водночас опера часто згадується в окремих випусках наукового журналу «Асоціації А. Онеггера», присвячених музично-театральній творчості композитора [Calmel, 1997], [Lieber, 1997], [Drake, 1997], аналітичних нарисах творчості Кокто [Sprigge, Kihm, 1986] та листуванні між митцями [Haine, 2006].

Мета статті — розкрити новаторську художню концепцію опери «Антигона», особливості її втілення та сприйняття публікою.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання таких **методів**: історичний (для вивчення контексту створення опери «Антигона») компаративний (для визначення новацій лібрето Ж. Кокто у порівнянні з трагедією Софокла), структурно-аналітичний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для аналізу музичної структури твору), джерелознавчий (для дослідження архівних критичних статей, присвячених постановці опери).

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні опери «Антигона» Жана Кокто та Артюра Онеггера, що вперше поєднує аналіз новаторської художньої концепції твору, особливостей її музично-драматичного втілення та критичної рецензії, дозволяючи всебічно оцінити значення цього твору для розвитку світового музичного театру ХХ століття.

Результати дослідження. Початком творчої історії «Антигони» Жана Кокто і Артюра Онеггера стала однойменна театральна п'єса Кокто, в якій він звернувся до міфу зі спробою його осучаснити, зберігаючи водночас морально-філософські смисли. Робота над текстом п'єси стала результатом довготривалого дослідження автором античної літератури, адже твори Давньої Греції, за словами митця, відкривали для нього нові символічні виміри, додаючи глибини та складності поетичним текстам [Zetti, 2019, p. 110]. Примітно також, що саме «Антигона» стала відправною точкою до створення низки шедеврів Жана Кокто на міфологічні сюжети, серед них: п'єса та лібрето для опери-ораторії Ігоря Стравінського «Цар Едіп» (1925), п'єса «Орфей» (1925), цикл творів «Пекельна машина» (1932), лібрето до хореографічної поеми «Федра» (1950), сценарії для кінофільмів.

Грецька міфологія завжди посідала провідне місце в європейському мистецтві, і ХХ століття лише продовжило цю традицію. Водночас епоха новітньої історії внесла суттєві корективи в усі сфери соціокультурного життя. Прагнення до різних творчих експериментів стало панівним серед митців і сприяло пошукам нових втілень вже відомих ідей та сюжетів.

Одним з найпоказовіших прикладів ставлення Жана Кокто до Античності та його новаторських методів опрацювання відомих сюжетів є передмова до п'єси «Антигона»: «Фотографувати Грецію з літака — спокусливо. Можна відкрити для себе абсолютно нові аспекти. <...> З висоти пташиного польоту зникають одні красоти, з'являються інші, постають форми, блоки, тіні, кути, несподівані рельєфи.

Можливо, мій досвід сам по собі є способом повернення старих шедеврів до життя. Звикнувши до них, ми споглядаємо їх відсторонено, але оскільки я пролітаю над добре відомим текстом, кожен може подумати, що чує його вперше» [Honegger, 1927].

У короткій передмові до п'єси Кокто дає зрозуміти, що він осучаснив трагедію Софокла, щоб глядачі змогли пережити добре знайомий текст заново. На початку ХХ століття політ літаком був новим способом бачення світу «згори» — ракурсом, що

відкривав незвичні візуальні перспективи. Саме цю зміну точки зору Кокто намагався підкреслити у своїй версії Софоклової трагедії, прагнучи відкрити глядачеві її приховані сенси та нові смислові рельєфи. Тож метафора польоту фактично стала втіленням різкого відриву від звичного, оновленого способу бачення, зокрема й класики.

Водночас образ літака виразно перегукується з кінематографічним способом мислення Кокто. Його «проліт» над текстом нагадує рух камери, що дозволяє вільно змінювати масштаб і точку спостереження. Подібні прийоми зйомки, як-от: перехід від загального плану до крупного та їх монтажне поєднання для створення багатошарового зображення — особливо приваблювали митця, який уважно стежив за актуальними можливостями кіно й захоплювався новими візуальними експериментами.

Не менш важливою є зацікавленість драматурга загальною картиною, а не фокусація на деталях, що означає відхід від буквального, точного перекладу відомого шедевра Софокла. Зазначимо, що цей підхід до роботи з античними текстами зберігатиметься й у наступних творах Кокто.

«Антігона», за словами Жана Кокто, — це «сценарій “згущення” і “стиснення”, що характеризується компактністю, лаконічністю, економністю» [Cocteau, 2003, р. 29]. Вибір саме таких установок автором тексту також не випадковий, на це вплинув перегляд «Антігони» в театрі «Комеді Франсез» з музикою К. Сен-Санса і текстом П. Моріса та О. Ваккері, яку він проголосив «неймовірно нудною» [Steegmuller, 1970, р. 292] через дослівне використання тексту Софокла, яке затягувало драматургічний рух постановки.

У створенні власної, оновленої версії Кокто уважно слідував за Софоклом, звертався до оригінального грецького тексту, і в той же час лаконічно відсікав зайві репліки, щоб надати твору сучасної перспективи. Найпоказовішим елементом скорочення стало глобальне стиснення хорів трагедії і передача їх слів читцю, який знаходиться за сценою. Водночас, митець залишив усіх дійових персонажів та головний перебіг подій, повністю відтворюючи оригінальний сюжет¹.

Вперше «Антігона» Жана Кокто була поставлена в паризькому театрі «Ательє» 20 грудня 1922 року з костюмами від Коко Шанель, декораціями від Пабло Пікассо та музикою Артюра Онеґґера. До акторського складу вистави увійшли такі відомі актори, як Шарль Дюллін (Charles Dullin), який зіграв Креона, Антонін Арто (Antonin Artaud) в ролі Тіресія та Геніца Атанасіу (Genica Atanasiou), яка втілила Антігону.

Музична складова була більш ніж обмежена, Кокто попросив Онеґґера написати короткі музичні фрази, використовуючи мінімум інструментарію: «Один інструмент, ніби грає пастух, хіба це не було б ефектніше, неординарніше?» [Haine, 2006, р. 50]. У відповідь на це побажання композитор створив невеликі музичні фрагменти (3–4 такти) з використанням гобоя та арфи за аналогією до авлоса та ліри. До того ж,

¹ Креон, цар Фів, наказує не ховати тіло зрадника Полініка в могилі, а залишити його просто неба на поталу тваринам. Антігона, сестра Полініка, сповнена рішучості не підкоритися його наказу. Вона забирає тіло і ховає його. Креон наказує Охоронцю заточити Антігону, адже за непослух вона має померти. Усі намагаються переконати царя у надмірності його рішення, віщун Тіресій пророчить царю, що його спіткають жакливі речі, якщо він не відпустить Антігону. Під цим враженням Креон вирішує прислухатися до застережень і відправляє звільнити дівчину, але надто пізно, бо Антігона вже мертва. Розлючений Гемон, син Креона і наречений Антігони, підіймає меч проти батька, але його спроба зазнає невдачі. У відчаї він накладає на себе руки й помирає над тілом Антігони. Коли королева Еввідіка, мати Гемона, чує про цю трагедію від Посильного, вона також вмирає від горя. У відчаї Креон, остаточно позбавлений усього, гине.

за проханням Ж. Кокто, вони не ілюстрували дію, а виконували роль своєрідних слухових декорацій, які, за поетичним визначенням Моріса Брійяна (Maurice Brillant), були як «крапля концентрованої есенції, <...> якої достатньо, щоб ароматизувати атмосферу» [Lieber, 1997, p. 7].

Сам Кокто промовляв рядки хорів, за спогадами сучасників, «дуже швидко і голосно», ніби читав «газетну статтю» [Sprigge, Kihm, 1986, p. 86], що справило не найкраще враження на публіку. Однак таке сценічне прочитання митцем було здійснене не через виконавську недосконалість, як зазначали деякі критики, а заради прискорення драматургічного руху п'єси.

Кокто не влаштувала швидкість розгортання сценічної дії у постановках тогочасного театру: «кінематограф прищепив нам смак до швидкої зміни кадрів, і публіка вже не має терпіння» [Shapiro, 2011, p. 183]. Саме такі роздуми спонукали його до максимальних текстових скорочень хорів, які сповільнювали динаміку подій у виставі. Втім, така текстова редукція п'єси виявилася недостатньою та незрозумілою публіці, що спонукало драматурга до продовження мистецьких пошуків.

Розв'язанням творчої проблеми Кокто стала єдина складова, яка знаходилась на периферії його уваги при створенні п'єси — музика. Так, митець вирішує написати лібрето до опери «Антигона» і перенести дію з драматичного театру до музичного, продовживши свою співпрацю з Артюром Онеггером. Саме це лібрето в результаті стане фундаментом для створення одного з найвидатніших оперних шедеврів ХХ століття, перлини творчого доробку композитора, яку він завжди виділяв у своєму мистецькому спадку та у розмовах з колегами: «Якщо щось може жити після моєї смерті, то це має бути “Антигона”» [Shapiro, 2011, p. 182].

Подальша переробка трагедії Софокла Жаном Кокто тривала п'ять років, до 1927 року. За цей час митець провів колосальну роботу над осмисленням та видозміненням тексту «Антигони» задля відкриття глибоких сенсів античного сюжету та їх актуалізації у новій епосі. Передовсім, видозміни стосувались реплік головних персонажів. Кокто «олюднив» формальні образи, перетворюючи їх на героїв, яким власноручно співпереживати. До прикладу: Антигона як завжди віддана обов'язку, але не безстрашна, Креон — не втілення владного зла, а персонаж, що знаходиться на роздоріжжі між законом та мораллю.

Автор лібрето переслідував ідею створення духу єднання між глядачем та виконавцем, формуючи спільну реальність для них обох. Цьому сприяла і робота над широким залученням колоквиалізмів¹ у репліки персонажів — задля того, щоб слухач відчував себе органічно стосовно своєї епохи. Хор та персонажі у версії Кокто починають говорити зрозумілою для публіки мовою, усі діалоги гострі, прямі, швидкі, позбавлені будь-яких поетичних прикрас. Зазначимо, що введення розмовних слів та фраз є характерним і для трагедії Софокла, тож Кокто використав прийом античного драматурга, вміло адаптуючи його під сучасні реалії і стираючи історичні межі між античністю та ХХ століттям.

Не менш актуальним для Кокто було позбавлення лібрето політичних паралелей, які постійно виникали у публіки при прочитанні трагедії. Зокрема, до цього призвело активне використання поданого сюжету в трьох, сучасних п'єсі Кокто, популярних патріотично-політичних «Антигонах»: Альфреда Пуаза (1920), Жана Ребуля (1921) та Луї Перро (1922) [Zetti, 2019, p. 114].

¹ Тобто слів, висловів або фраз, які використовуються виключно у неформальному, розмовному мовленні.

Незважаючи на політичну актуальність п'єси в цей період, Кокто хотів уникнути «легкого привласнення його твору як заклику до влади та патріотизму» [Fulcher, 2006, с. 659]. Про це свідчать і численні листи Кокто до Жака Марітена, в яких митець відкрито визнавав відсутність інтересу до політики: «Я ... не займаюся політикою і ... не читаю газет» [Zetti, 2019, р. 114].

Радше за політичні аспекти, Кокто цікавила творча оригінальність, яку він виражав через мову, декорації, костюми та сценографію. «Антігона» Кокто мала стати своєрідним **бунтом митця проти встановлених законів і традиційних способів театральної роботи**. У постійному пошуку нових естетичних форм Кокто прагнув віднайти новий спосіб поводження з класикою, оживити і перетворити «Антігону» на модерний твір, актуальний для сучасного йому суспільства.

Симптоматично, у своєму інтерв'ю, драматург розповів, що поставив «Антігону» «заради декорацій, заради подолання рамок... заради акторів... Театр має бути більш реальним, ніж реальність... бути реальнішим за життя» [Zetti, 2019, р. 114]. Цей вислів митця є ключовим для дослідження внутрішніх сенсів лібрето. Для створення нової дійсності Кокто глибше занурився у текст самої трагедії Софокла і в античні контексти у яких зародився та існував міф про Антігону. Окреслені пошуки митця ХХ століття рельєфно виявили сутність містерії як феномену давнього світу, що обумовила засадничі концепційні настанови античної трагедії.

Насамперед, Кокто звернувся до містерії як **духовного акту**, в основі якого — ідея трансформації внутрішнього світу людини. Митець прагнув створити цілісний витвір мистецтва, який відкриє слухачу нову реальність в рамках музичного театру, що представляє собою непересічний симбіоз усіх мистецтв.

За допомогою яскравої обрядової частини Кокто намагався перетворити театральне дійство на єдиний містеріальний простір, загальне **мистецьке служіння**, яке поєднало б виконавців та слухачів за прикладом античної трагедії. Так, проведенню театального обряду сприяло використання митцем релігійних ритуалів, закладених міфом про Антігону (прихований ритуал поховання Полініка та пророцтво Тіресія). Окрім цього, Кокто залишає фабулу «Антігони» Софокла, з її основними акцентами на невідворотності долі, справедливості і моралі, боротьбі з етичними дилемами.

У пошуках нових сценічних рішень Жан Кокто приділяє особливу увагу часовій організації дії. Він розглядає час як активний драматургічний інструмент, здатний створювати відчуття безперервного розвитку та утримувати глядацьку увагу. Через ритм, темп і внутрішню логіку подій автор прагне сформувати цілісний художній потік, у якому різні рівні змісту поєднуються в динамічне ціле: «Наша швидкість — це не швидкість його [Софокла — М. А.] часу. Те, що здавалося коротким для уважної і спокійної епохи, здається нескінченним для нашої» [Cocteau, 1923 р. 9].

Бажаючи **прискорити хід часу** і надати більшої напруженості твору, Кокто свідомо продовжує зменшувати обсяг тексту трагедії, насамперед у хорових епізодах. Хор перестає виконувати функцію розлогого, узагальненого морального судження, натомість його висловлювання стають коротшими, точнішими, а сам хор набуває рис самостійного персонажа — носія власного світогляду, який бере безпосередню участь у розвитку драматичної дії. Водночас відсутність розмежування розділів лібрето підсумовуючими фрагментами спрямована на забезпечення цілісності безперервного драматургічного розвитку твору.

До того ж, Кокто продовжує працювати з категорією часу, використовуючи жанрові риси містерії, зокрема **вільний монтаж** сюжетних подій у лібрето та ефекти **симультанної дії**. До прикладу: самогубство Антігони й отримання Креоном проро-

цтва про втрату сина відбуваються одночасно. Тобто Кокто прагне абстрагувати слухача від хронологічної часової прив'язки. Події «Антігони», за його версією, розгортаються у «метафізичній» реальності, подібній філософському баченню А. Бергсона.

Як відомо, головним для метафізичної системи часу, на думку А. Бергсона, є «теперішнє, яке розташовується поза світом мінливих речей і постає самим буттям» [Шамша, 2012, с. 251]. Така система була притаманна і Кокто, адже він прагнув зберегти для слухача постійне відчуття процесу, в якому мала знаходитись публіка. Саме для утримання слухача в цьому стані потрібна була і та швидкість викладу, яка стала поштовхом для створення опери. За власним визначенням митця, «Антігона» як «експрес, що мчить до свого остаточного сходження з рейок» [Davis, 2006, p. 196].

Безперервність — один з головних критеріїв містеріальних обрядів — була фундаментом для внутрішнього ядра «Антігони». Кокто прагнув створити **мистецький ритуал**, акт розуміння, який би міг породжувати у слухачів нові стани та якості, на кшталт античної трагедії, що склала не лише сюжетну основу «Антігони» Кокто, але й її ідейно-філософську базу.

Як окреслені філософські ідеї, закладені в лібрето, так і технічні скорочення, зроблені Жаном Кокто, помітно вплинули на вибір форми опери Артюром Онеггером. Незважаючи на те, що композитор приймає поділ лібретистом на три акти, на кордонах яких знаходяться хори, всі частини твору виконуються *attacca*, розмиваючи формальні межі і створюючи єдність розгортання подій. Додаткову цілісність опері надає і введений великий лейтмотивний комплекс з чотирнадцяти тем. Окрім цього, новаторський літературний підхід Жана Кокто глибоко резонував з пошуками Артюра Онеггера у сфері композиторського дослідження різних типів вокального висловлювання. «Антігона» стала для митця твором, у якому він зміг втілити більшість своїх пошуків, які стосувалися методів тлумачення французької просодії.

Джерелом натхнення для Артюра Онеггера послужила «Саломея» Ріхарда Штрауса, в якій німецький композитор намагався передати розмовні інтонації та градації мови від шепоту до крику. Втім, Онеггер у своїх інтерв'ю [Honegger, 1966, p. 77] зазначає, що експеримент з французьким виконанням «Саломеї» виявився невдалим, адже французи співають зовсім не так, як говорять, і зневажливо ставляться до декламації. Тоді, на шляху своїх пошуків, Артур Онеггер звернувся до «Пеллеаса та Мелізанди» Клода Дебюссі — експерименту більш вдалого, на думку композитора, проте менш відповідного до емоційного тону «Антігони», над якою працював митець. За словами Онеггера, «поема Метерлінка, суцільно витримана в одному бляклому кольорі, зобов'язувала до монотонної речитації з абсолютно непохитним поділом на склади», подібної до псалмодіювання [Honegger, 1966, p. 77], тоді як «літературний текст [Антігони] вирізнявся мужньою енергією і навіть брутальністю» [Honegger, 1966, p. 77]. Отож, для митця було важливим віднайти свій шлях оновлення просодії, яка здатна втілити імпульсивну енергію лібрето Жана Кокто і, головне, на чому неодноразово наголошував композитор, просодія мала залишитись повністю зрозумілою слухачу.

Унікальні рішення Онеггера чітко сформульовані у передмові до партитури опери. У своїх настановах композитор зазначає:

« — необхідно замінити речитатив мелодичним вокальним письмом, яке не складається виключно з високих нот (що завжди робить текст незрозумілим) <...> та шукати мелодійну лінію, створену самим словом, його власною пластикою, покликану підкреслити його контури і збільшити його рельєфність;

— шукайте правильний наголос переважно в ударних приголосних на противагу звичайній просодії, яка розглядає їх як анакрузу» [Honegger, 1927].

З першої тези стає зрозумілим прагнення композитора створити мелодійну лінію, яка буде знаходитись у золотій середині між речитативом та класичним вокальним стилем *bel canto*. Артюр Онеггер понад усе жадав надати слухачу можливість зрозуміти кожне слово, яке виголошує співак, задля того, щоб аудиторія знаходилась виключно у полі тих сенсів, які закладені композитором та лібретистом в оперний твір.

Примітною особливістю є відмова Артюра Онеггера від домінування голосних у вокальній мелодиці і, натомість, повне розкриття потенціалу приголосних звуків. Показовою у цьому контексті є така теза композитора: «Приголосні надають вимові ударної сили. Адже слово вже приховує в собі свій мелодійний малюнок, але варто тільки накласти на слово якусь іншу лінію, що суперечить його власній, і воно негайно зупиниться у своєму польоті й, тяжко звалившись униз, на сцену, розпластється по ній, наче мертво. Я взяв собі за правило ставитися дбайливо до пластичного рельєфу слова, щоб підкреслювати всю властиву йому силу висловлювання» [Honegger, 1966, p. 78].

Друга настанова композитора розкриває глибину дослідження ним як практичних, так і теоретичних особливостей французької просодії. Згадування митцем поняття «анакрузи» не випадкове, експерименти з видозміною ритму та наголосу становлять фундамент для роботи композитора з просодією.

Так, Артюр Онеггер зберігає традицію окситонічного наголосу на останній склад, характерного для французької мови. Однією з головних його особливостей є тривалість, тобто наголошений склад завжди буде довшим, ніж ненаголошений. Втім, як зазначає французька дослідниця просодії Онеггера Югетт Калмель (Huguette Calmel): «кожне слово може бути наголошене на останньому складі, але у випадку речення, де кілька слів слідує одне за одним, деякі з них можуть втратити свій наголос, коли акцентна одиниця охоплює фрагмент, більший за слово. Тому ми скажемо «кіт» («*un chat*») з окситональним наголосом на «кіт» («*un chat*»), але ми також скажемо «чорна кішка» («*un chat noir*») з окситональним наголосом на «чорний» («*noir*»). У цьому випадку в слові «кішка» («*chat*») не буде здійснюватися акцентуація. <...> Іноді це змушує нас думати, що французька мова не має «акценту». Цю передбачувану слабкість французького акценту і підкреслив Онеггер» [Calmel, 1997, p. 11].

Попри збереження традиційного наголосу, композитор активно модифікує його особливість, зазначену дослідницею, переставляючи акценти лише на ті слова, які він вважає найбільш змістовно важливими. Водночас поданий прийом органічно вплетений митцем у формування вокальної лінії, адже її мелодика та ритм починають повністю підкорятися особливостям просодії.

Втім дослідження Ю. Калмель розкриває ще одну категорію наголосів, які отримали назву «наполегливі» («*d'insistance*») наголоси. Вони відрізняються від окситональних тим, що не є обов'язковими і додаються лише для підкреслення інтонацією певного важливого слова або виразу. Окрім цього, вони розміщені на першому складі слова і не подовжують склад, а підсилюють його інтенсивність.

Прикладом застосування синтезу обох варіантів наголосу Артюром Онеггером є репліка Креона «Досить цих дурниць, старий!», зі сцени № 3 першого акту опери (приклад 1).

Приклад 1.

Онеґгер А. Опера «Антигона». I Акт, сцена № 3 (ц. 28, т. 9 – ц. 29, т. 1).



Формальна логіка наголосів вимагає таке наголошення складів: «Assez de *sotties*, *vieillesse*!». Проте завдяки акцентам, зазначеним композитором, слово «до-силь» зберігає окситонічний наголос, тоді як «дурниці» та «старий» переходять у другу категорію наголосів. Подана фраза набуває необхідного, природнього інтонаційного відтінку роздратованості: «Assez de *sotties*, *vieillesse*!»

Таким чином, врахувавши особливості французької просодії, Артур Онеґгер отримав повну свободу переміщення наголосу на слова та склади, які у баченні композитора є носіями основних сенсів. Вокальна мелодика, втілена митцем в опері «Антигона», сповнена емоційності, притаманної вільній розмовній мові, і енергетичної напруги, що є рушійною силою для швидкого темпу розгортання конфлікту — ядра всього твору.

Прем'єрне виконання опери «Антигона» відбулось 28 грудня 1927 р. у Королівському театрі де ла Монне в Брюсселі (за участі симфонічного оркестру та хору театру під керівництвом головного диригента Моріса Корней де Торана). Вибір саме цієї сцени був зумовлений відмовою у постановці Паризькою оперою, яка вбачала надмірну «просунутість» твору і очікувала його несприйняття французькою публікою [Fulcher, 2006, р. 261]. Попри успішну прем'єру «Антигони», Паризька опера зберігала свою позицію протягом наступних сімнадцяти років. Своїм успіхом «Антигона» на брюссельській сцені завдячує повній свободі композитора в реалізації його задуму і виконавському складу з найкращих оперних співаків театру:

Антигона	контральто	Симона Баллард (<i>Simone Ballard</i>)
Ісмена	сопрано	Еглантін Делян (<i>Eglantine Deulin</i>)
Еврідика	меццо-сопрано	Мелле Гердей (<i>Melle Gerday</i>)
Креон	баритон	Еміль Колон (<i>Émile Colonne</i>)
Гемон	баритон	Поль Жільсон (<i>Paul Gilson</i>)
Тіресій	бас	Мілорад Йованович (<i>Milorad Jovanovitch</i>)

Костюми та декорації, створені видатними Коко Шанель та Пабло Пікассо та надані паризьким театром «Ательє», були повністю збережені після постановки п'єси у 1922 р.

Важливість опери «Антигона» як для творчого доробку Артура Онеґгера, так і для всього музичного світу втілилась у десятках музично-критичних відгуків та статей найбільш вагомих видань Європи. Навіть більше, майже кожен тогочасний впливовий французький критик був присутній на прем'єрі, незважаючи на зміну сценічної локації з Парижу на Брюссель.

Однією з перших публікацій став розгорнутий допис «*La Revue Musicale*» авторства Анрі Прюньєра (Henry Prunières) від 1 лютого 1928 р.: «Французька драматична музика нарешті породила шедевр, можливо, перший після Пеллеаса і Аріани та Синьої Бороди. «Антигона» — це не «цікава спроба» чи «оригінальне есе», це заверше-

не, остаточне досягнення. <...> Я не знаю жодної театральної музики з такою швидкістю. Дійство настільки напружене, наскільки це можна собі уявити. Воно просувається через серію вибухів до остаточної катастрофи. <...> Немоżliво переоцінити новизну музичної концепції. <...> Онеґґер акцентує ударні приголосні. Ефект при читанні досить дивовижний, але, почувши, ми розуміємо, що в цій просодії немає нічого шокуючого, що вона дозволяє чітко почути всі слова і що вона відтворює нюанси декламації. Дебюссі та Равель взяли за взірць розмовну мову. Онеґґер, як Люллі чи Глюк, покладається на трагічну декламацію. <...> Вистава в Театрі де ла Монне була чудовою. <...> Прикро, що твір такого масштабу, перше виконання якого знаменує пам'ятну дату в історії драматичної музики, було виконано не в Парижі...» [Collaer, 1928, p. 19].

Не менш захопливим і ґрунтовним є відгук Еміля Вюйєрмоза (Émile Vuillermoz) для паризької газети «*Exelcior*» від 16 січня 1928 р. Він також акцентує увагу на роботі композитора з вокальними мелодичними лініями, втім його увага не обходить й оркестрову складову: «Він [Онеґґер — М. А.] створює оркестрову обстановку, плани, лінії, кольори та об'єми якої мають архітектурну простоту та шляхетність, що досягає найзворушливішої величі. Його інструментальна конструкція є виразно фіванською будівлею, і ніколи ще трагічні моменти Долі не були вловлені так майстерно. Від царя Давида до Антігони — величезний стрибок уперед. Артур Онеґґер сміливо оновлюється і щойно створив театральну техніку вражаючої оригінальності...» [Vuillermoz, 1928, p. 3]. Відгук Еміля Вюйєрмоза цінний ще й тому, що критику вдалося побувати відразу на двох виставах: прем'єрі в Брюсселі та, згодом, 11 січня 1928 р. в Ессені. Театр Гріло став другим європейським майданчиком для «Антігони». Тут опера була виконана у німецькому перекладі відомого німецько-швейцарського театального режисера та музичного критика Лео Меліца (Leo Melitz) під керівництвом Рудольфа Шульц-Дорнбурґа (Rudolf Schulz-Dornburg).

Так, пишучи про Ессен, Еміль Вюйєрмоз зазначає про видозміну декорацій і появу великих фігур корифеїв, намальованих на бічних полотнах. Замість ротів у них були розташовані труби-фонографи, і загалом їх вигляд надав зайвої еклектичності та складності для сприйняття публікою. Примітно, що ця видозміна збережеться для наступних постановок «Антігони», зокрема у довгоочікуваній виставі Паризької опери у 1943 р. Фото, зроблені під час виконання, дають можливість провести ретроспективні паралелі до декорацій та оздоблення в Ессені.

Загалом «Антігона» була менш успішною в Німеччині і саме там опера отримала найбільш критичні відгуки. 12 січня журнал «*Volksrecht*» зазначає: «Музика, подібна до “Антігони” Онеґґера, має такий новий характер, що надзвичайно важко судити про неї неупереджено й позитивно... Є щось у цій музиці, що, попри все, змушує нас думати, що цей талант на хибному шляху» [Drake, 1997, p. 34].

Відверто негативним також є відгук газет «*Der Mittag-Düsseldorf*»: «Музика Онеґґера постає як атональна божевільня, сповнена звуків, які жорстоко скрегоцуть вуха своїх жертв» [Drake, 1997, p. 36] та «*Kölnert Tageblatt*»: «Це божевільня, патологічний випадок слуху, є приватною справою автора і жодним чином не зачіпає нікого іншого, окрім хіба що кліки корибантів¹, яку неминуче збирає навколо себе кожен “аутсайдер” у мистецтві» [Drake, 1997, p. 36].

¹ Корибанти — міфологічні служителі богині Кібели, відомі своїми екстатичними танцями та гучними процесіями; у переносному значенні — група галасливих, надмірно запальних прихильників, які бездумно захищають певного митця.

Втім, зовсім інакшими є неанонімні статті німецьких критиків. Лео Меліц зазначає в «*La Revue Musicale*»: «В “Антигоні” у найкоротший проміжок часу зібрані воедино характерні музичні прояви нашого часу: глибина почуттів, сила волі, правдивість вираження, поєднання поезії та музики для створення твору з унікальними рисами. Це позитивні досягнення мистецтва, які поєднуються з негативними характеристиками нашого часу: надчутливою нервовістю, хронічною лихоманкою, високою температурою з вибуховими емоціями. Велич Онеґґера полягає в тому, що, досконало володіючи своїм ремеслом, він насичує мистецтво, живлене класичними зразками, якостями і вадами сучасного духу, аж до того, що робить Антигону уособленням сучасного людства. Тому цей твір слід вважати одним з найвидатніших мистецьких досягнень, що з'явилися між 1920 і 1930 роками» [Collaer, 1928, p. 37].

Однак якщо Лео Меліц певним чином зацікавлений в успіху «Антигони» як творець її німецькомовного перекладу, то А. Рольфінг (A. Rohlfing) у статті для Берлінського журналу «*Melos*» пропонує більш ніж неупереджений погляд на виставу. Окрім загального аналізу музики та сценічного оздоблення критик висуває думку про замовний характер негативної реакції німецької публіки. На третій виставі: «Публіка галасувала аж до того моменту, як опустилася завіса, можливо, це була навіть навмисно влаштована демонстрація протесту проти іноземця, а не свідоме неприйняття музичного твору, який дограли до кінця того вечора після того, як знову відкрили завісу, і грали ще кілька разів перед натовпом, що безперервно прибував і прибував до зали» [Rohlfing, 1928, p. 82].

Цей факт підтверджується тим, що більшість відверто позитивних статей та дописів належать французьким та бельгійським критикам. Усі вони складаються у дивовижну палітру захопливих відгуків на кожне наступне виконання опери. «Він [Онеґґер — М. А.] не притягує нас, як Вагнер, не зачаровує, як Дебюссі, не потрясає, як Стравінський: він віддано бореться з нами і змушує нас торкнутися землі обома плечима в кінці “Гімну до Бахуса”, однієї з найсильніших сторінок сучасної музики», — пише Ролан Манюель (Roland Manuel) для «*Le Menestrel*» [Manuel, 1928, p. 7].

Свої черги, Поль ле Флем (Paul le Flem) у газеті «*Comoedia*» зазначає: «Музика [Антигони — М. А.] активна, напружена, як дія, яку вона не коментує, але з якою вона прагне, перш за все, злитися, так, ніби вона повинна відмовити собі в існуванні, не залежному від драми» [Le Flem, 1930, p. 1].

Цінність «Антигони» та творчості Артюра Онеґґера підкреслює і Андре Жорж (Andre George) у «*Les Nouvelles littéraires*»: «Шлях Онеґґера — це велична алея Європи, яка веде за межі територій, анексованих коаліцією Вагнера–Штрауса, до тієї країни, де так мало митців панує в наш час: до величі» [George, 1928, p. 11].

«Антигона» успішно виконувалась на більшості найкращих сцен Європи і світу. Зокрема, 24 квітня 1930 року опера феєрично дебютувала у Нью Йорку в англійському перекладі Ф. Фергюсона (F. Ferguson), сама ж вистава була втілена силами Американського театру-лабораторії.

Переламним моментом стала Друга світова війна, коли усі сфери соціокультурного життя в окупованих країнах, зокрема й у Франції, стали жорстко регламентованими та регульованими нацистським режимом. Проте саме в цих умовах виконання «Антигони» несподівано відбулося на сцені Паризької опери у 1943 р.

Онеґґер зберіг швейцарське громадянство, а з ним і більшу свободу дій при німецькій окупації. Він постійно сприяв виконанням французької музики у Парижі, часто наражаючи себе на небезпеку. Втім через свої політичні зв'язки — передусім контакти з урядом Віші та окремими представниками німецької окупаційної адміністрації

трації, без яких неможливою була організація концертів та інша діяльність — митець поступово отримував все більшу недовіру від композиторів-сучасників. Частина колег трактувала це як надмірну «лояльність» або небажання відкрито протистояти режиму. Згодом це призвело до того, що музика Онеггера у вільній Франції 1944–1950 рр. майже перестала виконуватись, а його авторитет тимчасово виявився за-тьмареним політичною репутацією воєнного періоду.

Наступні постановки «Антигони» відбувалися все рідше. Вона двічі була поставлена Паризькою оперою — у 1952 та 1953 роках. Ще двічі транслювалася на радіо у концертному виконанні: Національним симфонічним оркестром Італійського радіо в Турині (прямий ефір на італійському радіо) у 1958 р. та Національним оркестром Франції в Парижі (трансляція на французькому радіо) у 1960 р. Нині останнє виконання є еталоном та єдиним доступним для прослуховування у публічному доступі.

Висновки. «Антигона» Жана Кокто і Артюра Онеггера презентувала оригінальні погляди драматурга та композитора на відому античну трагедію, що сформували новаторську художню концепцію твору. Характерні для доробку митців пошуки розширення горизонтів драматичного та музичного театрів, ідеальний баланс глибинних філософських сенсів і актуальних художніх орієнтирів обумовили історичну значимість опери. Експерименти зі словом та часом і, водночас, збереження глибинних містеріальних ідей, закладених у давньогрецьких трагедіях, втілилися в унікальному творчому феномені музичного театру ХХ століття, який став поштовхом до подальших мистецьких пошуків. Фактично, художня концепція Кокто–Онеггера стала непересічним творчим прецедентом, який згодом привів до осмислення феномену метатеатральності та ефектів відчуження, а з ними — до створення наступних культурних інтерпретацій «Антигони» Жаном Ануєм (1944), Бертольдом Брехтом (1948), Карлом Орфом (1949) та Рольфом Хоххутом (1969).

Критична рецепція «Антигони» у Франції, Бельгії та Німеччині засвідчила її новаторський характер і виняткове місце у музичній культурі першої половини ХХ століття. Попри розбіжності оцінок, більшість сучасників відзначали силу емоційного впливу твору, який, за словами Рене Моракса, «створює магнетичний потік, що усуває час і простір, і змушує нас дихати тим самим життям, що й вічні постаті, які рухаються і страждають перед нами» [Моракс, 1928, р. 1].

Незважаючи на значимість опери «Антигона» для мистецького світу, яка так яскраво фіксується у відгуках критиків, твір досі не отримав сучасних прочитань, що суттєво звужує сприйняття музично-театрального доробку Артюра Онеггера, насиченого складними, багатогарбовими філософськими ідеями. Отож, «Антигона» потребує новітніх постановок, виходу з переліку творів та партитур на сцену задля практичної реалізації свого потенціалу як мистецької сили, здатної впливати на свідомість слухачів, сприяючи переосмисленню дійсності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Шамша І. Розуміння часу в філософії життя А. Бергсона. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. Донецьк : ДонНУЕТ, 2012. Вип. 10. С. 249–256.
2. Arnaud C. Jean Cocteau: A Life. Yale : Yale University Press, 2016. 1024 p.
3. Calmel H. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 10–15.
4. Calmel H. *Écrits d'Arthur Honegger*. Paris: Honoré Champion, 1992. 805 p.

5. Cocteau J. A propos d'Antigone. *Gazette des Sept Arts*. Paris, 1923. URL : <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#> (accessed: 24.01.2024).
6. Cocteau J. Le Cordon ombilical. Paris, 2003. 80 p.
7. Collaer P. Antigone, tragédie lyrique en 3 actes, d'Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau, adaptation libre d'après Sophocle: Étude suivie des principaux extraits de la presse française et étrangère concernant la création au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen. Paris : M. Senart, 1928. 55 p. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57417843/f21.item.zoom> (accessed: 15.02.2025).
8. Davis M. Classic chic : music, fashion, and modernism. Berkeley : University of California Press, 2006. 364 p.
9. Drake J. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 23–37.
10. Fowlie W. Tragedy in the Plays of Cocteau. *The French Review*. Illinois, 1942. Vol. 15, No. 6. P. 463–467.
11. Fulcher J. French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's 'Antigone. *The Journal of Interdisciplinary History*. Massachusetts Institute of Technology, 2006. Vol. 36, no. 4. P. 649–674.
12. George A. Arthur Honegger: Antigone. *Les Nouvelles littéraires*. 21 janvier 1928, № 275. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450457q/f11.item> (accessed: 12.03.2025).
13. Haine M. Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger. *Les Cahiers Jean Cocteau*, 2020. № 4. P. 43–59.
14. Halbreich H. Arthur Honegger. Portland : Amadeus Press, 1999. 676 p.
15. Honegger A. Antigone. Paris : Salabert, 1927. 161 p.
16. Honegger A. I am a composer. London :Faber, 1966. 154 p.
17. Kruse E. Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's La Machine Infernale (1934). *Religions*. 2025. Vol. 16, No 7. 892. DOI : <https://doi.org/10.3390/rel16070892>
18. Le Flem P. Le Théâtre Municipal de Strasbourg vient de créer en France l'«Antigone» de Cocteau et Honegger. *Comoedia*. 29 novembre 1930, № 24. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76485947/f1.item> (accessed: 12.03.2025).
19. Lieber G. Antigone de Cocteau, un concentré de tragédie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 3–9.
20. Manuel R. Belgique. *Le Menestrel*. 6 février 1928, № 1. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614970q/f16.item> (accessed: 12.03.2025).
21. Morax R. La première d'«Antigone». *Gazette de Lausanne*. 5 février 1928, № 4. URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1928_01_05/1/article/1676240/Antigone%20d'Honegger (accessed: 12.03.2025).
22. Rohlfing A. Arthur Honegger: Antigone. *Melos*. Février 1928. № 7. URL : <https://archive.org/details/Melos07.jg.1928/page/n87/mode/2up?q=Honegger> (accessed: 12.03.2025).
23. Shapiro R. Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie. London : Peter Owen Publishers, 2011. 472 p.
24. Spratt G. The Music of Arthur Honegger. Cork : Cork University Press, 1987. 651 p.
25. Sprigge E., Kihm J.-J. Jean Cocteau, the Man and the Mirror. New York : Coward, 1986. 286 p.
26. Steegmuller F. Cocteau, a Biography. London, 1970. 583 p.

27. Vuillermoz É. De Bruxelles a Essen. *Exelcior*. 16 janvier 1928, № 9 URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4607785x/f3.item> (accessed: 12.03.2025).

28. Zetti R. Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth. Edinburgh : University of Edinburgh, 2019. 330 p.

REFERENCES

1. Shamsa, I. (2012). Rozuminnia chasu v filosofii zhyttia A. Berhsona [Understanding of time in the philosophy of life by A. Bergson]. In: *Intelekt. Osobystist. Tsyvilizatsiia [Intellect. Personality. Civilization]*. Donetsk: DonNUET. Issue 10, pp. 249–256 [in Ukrainian].
2. Arnaud, C. (2016). Jean Cocteau: A Life. Yale: Yale University Press, 1024 p. [in English].
3. Calmel, H. (1997). Antigone et la musique du verbe. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 10–15 [in French].
4. Calmel, H. (1992). Écrits d'Arthur Honegger. Paris: Honoré Champion, 805 p. [in French].
5. Cocteau, J. (1923). A propos d'Antigone. In: *Gazette des Sept Arts*. Paris. Available at: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#> (accessed: 24.01.2024) [in French].
6. Cocteau, J. (2003). Le Cordon ombilical. Paris, 80 p. [in French].
7. Collaer, P. (1928). Antigone, tragédie lyrique en 3 actes, d'Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau, adaptation libre d'après Sophocle: Étude suivie des principaux extraits de la presse française et étrangère concernant la création au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen. Paris: M. Senart, 55 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57417843/f21.item.zoom> (accessed: 15.02.2025) [in French].
8. Davis, M. (2006). Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism. Berkeley: University of California Press, 364 p. [in English].
9. Drake, J. (1997). La réception critique d'Antigone. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 23–37 [in French].
10. Fowlie, W. (1942). Tragedy in the Plays of Cocteau. In: *The French Review*. Illinois, Vol. 15, No. 6, pp. 463–467 [in English].
11. Fulcher, J. (2006). French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's 'Antigone'. In: *The Journal of Interdisciplinary History. Massachusetts Institute of Technology*, Vol. 36, No. 4, pp. 649–674 [in English].
12. George, A. (1928). Arthur Honegger: Antigone. In: *Les Nouvelles littéraires*. 21 janvier, No. 275. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450457q/f11.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].
13. Haine, M. (2020). Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger. *Les Cahiers Jean Cocteau*. No. 4, pp. 43–59 [in French].
14. Halbreich, H. (1999). Arthur Honegger. Portland: Amadeus Press, 676 p. [in English].
15. Honegger, A. (1927). Antigone. Paris: Salabert, 161 p. [in French].
16. Honegger, A. (1966). I am a Composer. London: Faber, 154 p. [in English].
17. Kruse, E. (2025). Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's *La Machine Infernale* (1934). In: *Religions*. Vol. 16, No. 7, 892. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel16070892> [in English].
18. Le Flem, P. (1930). Le Théâtre Municipal de Strasbourg vient de créer en France l'«Antigone» de Cocteau et Honegger. *Comoedia*. 29 novembre, No. 24.

Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76485947/f1.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

19. Lieber, G. (1997). Antigone de Cocteau, un concentré de tragédie. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 3–9 [in French].

20. Manuel, R. (1928). Belgique. In: *Le Ménestrel*. 6 février, No. 1. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614970q/f16.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

21. Morax, R. (1928). La première d'«Antigone». In: *Gazette de Lausanne*. 5 février, No. 4. Available at: https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1928_01_05/1/article/1676240/Antigone%20d'Honegger (accessed: 12.03.2025) [in French].

22. Rohlfing, A. (1928). Arthur Honegger: Antigone. In: *Melos*. Février, No. 7. Available at: <https://archive.org/details/Melos07.jg.1928/page/n87/mode/2up?q=Honegger> (accessed: 12.03.2025) [in French].

23. Shapiro, R. (2011). *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p. [in English].

24. Spratt, G. (1987). *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p. [in English].

25. Sprigge, E., Kihm, J.-J. (1986). *Jean Cocteau, the Man and the Mirror*. New York: Coward, 286 p. [in English].

26. Steegmuller, F. (1970). *Cocteau, a Biography*. London, 583 p. [in English].

27. Vuillermoz, É. (1928). De Bruxelles à Essen. In: *Excelsior*. 16 janvier, No. 9. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4607785x/f3.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

28. Zetti, R. (2019). *Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth*. Edinburgh: University of Edinburgh, 330 p. [in English].

MARYNA ANTONOVA

Antonova, Maryna — postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347620

«ANTIGONE» BY JEAN COCTEAU AND ARTHUR HONEGGER: INNOVATIVE ARTISTIC CONCEPT AND CRITICAL RECEPTION OF THE ARTWORK

Relevance of the study. The 20th century was a time of creative revolution, and Jean Cocteau emerged as a visionary balancing between tradition and the avant-garde. A true polymath—poet, playwright, director, painter—he became a generator of ideas and a catalyst for artistic innovation. His collaborations with figures such as Picasso, Stravinsky, Satie, and Chanel reveal his exceptional talent for uniting different arts, especially within the realm of musical theatre, where his contribution proved one of the most significant of the century.

Among these collaborations, his partnership with Arthur Honegger stands out as a remarkable example of artistic synthesis in interwar French culture. Honegger's spiritual depth and structural clarity complemented Cocteau's poetic imagination, resulting in a shared pursuit of new forms of

artwork that fused word, music, and stage action. Their joint creation, *Antigone* (1927), represents the culmination of this unity — an innovative reimagining of musical theatre whose influence and critical reception underscore the enduring relevance of its study.

The main objective of the study is to explore the innovative artistic concept of the opera *Antigone*, the peculiarities of its implementation and perception by the audience.

The research methodology: the study involves the use of the following methods: historical (to examine the context in which the opera *Antigone* was created), comparative (to identify innovations in Jean Cocteau's libretto in comparison with Sophocles' tragedy), structural-analytical, genre-style and intonational-dramaturgical (to analyse the musical structure of the work), and source-based (to study archival critical articles devoted to the staging of the opera).

Results and conclusions. Opera «*Antigone*» by Jean Cocteau and Arthur Honegger is an exceptional fusion of the playwright and composer's original creative views on the famous ancient tragedy, which led to the creation of a unique innovative artistic concept. The search for expanding the horizons of drama and musical theatre, characteristic of the artists' work, and the perfect balance of immersion in the space of philosophical meanings and contemporary meanings underline the historical significance of the opera. Experiments with words and time, while preserving the deep mysterious ideas embedded in Greek theatrical masterpieces, created a unique example of a musical and theatrical work that gave rise to new artistic pursuits of the twentieth century.

In fact, the embodiment of the artists' artistic concept became an outstanding creative precedent, which later led to the understanding of the phenomenon of metatheatricality and the effects of alienation, and with them to the creation of the following iconic interpretations of *Antigone* by Jean Anouilh (1944), Bertolt Brecht (1948), Carl Orff (1949) and Rolf Hochhuth (1969).

However, despite the significance of «*Antigone*» for the art world, which is also clearly reflected in critics' reviews, the work has not yet received a modern performance, which significantly narrows the perception of Arthur Honegger's musical and theatrical work, with its saturation of complex, multi-layered philosophical ideas. «*Antigone*» needs new productions, to be brought to the stage, and to fulfil its potential as an artistic force capable of influencing the minds of listeners and contributing to a rethinking of reality.

Keywords: the personality of Jean Cocteau, the oeuvre of Arthur Honegger, the opera «*Antigone*», musical theatre, modernism.

Стаття надійшла до редакції 01.11.2025
Отримано після доопрацювання 15.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

УДК 781.631+781.22+781.5

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347621

ЩЕТИНСЬКИЙ О. С.

Щетинський Олександр Степанович — доктор філософії, старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

© Щетинський О. С., 2025

ПРОЯВИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У ТРАНСКРИПЦІЯХ

Проаналізовано діалектику співвідношення індивідуального (нетипового, оригінального) і запозиченого на рівні засобів музичної виразності. На прикладах оркестрових транскрипцій творів Йогана Себастьяна Баха, здійснених Антоном Веберном і Арнольдом Шенбергом, а також інструментальних транскрипцій хорів Миколи Леонтовича, зроблених Леонідом Грабовським, показано, в який спосіб проявляються ознаки мистецької індивідуальності сучасного автора навіть за умови використання виключно запозиченого матеріалу. Зазначено, що попри значне кількісне переважання в музичній структурі «чужих» елементів, композиторська індивідуальність оркеструвальників у цих транскрипціях проявилася дуже чітко. Саме вона, а не запозичений матеріал, визначила мистецьку цінність й унікальність транскрипції. Вказано на подібність проявів композиторської індивідуальності у транскрипції (незалежно від інструментального складу виконавців) і у власній творчості оркеструвальника: у А. Веберна, згідно з його принципом охопності (*Fasslichkeit*), це максимально чіткий показ мотивно-тематичної структури твору; у А. Шенберга — пізньоромантична барвистість і фактурна насиченість оркестрового звучання; у Л. Грабовського — темброва різноманітність, що постає внаслідок застосування особливих, в тому числі сучасних і рідко вживаних прийомів звуковидобування. Виявлено, що концептуальний підхід до оркестрування чужого твору, якщо воно здійснюється композитором з яскраво вираженим індивідуальним стилем, на пряму залежить від цього стилю і фактично є продовженням власної творчості. Зазначено, що в усіх розглянутих випадках автори транскрипцій не вдавалися до стилізації, а виходили з власних принципів інструментування, пов'язуючи в такий спосіб музику минулого із сучасною стилістикою.

Ключові слова: композиторська індивідуальність, транскрипція, оригінальне і запозичене, охопність (*Fasslichkeit*), мотивно-тематичний аналіз, аналітичне інструментування, нове інструментальне письмо.

Вступ. Композиторська індивідуальність — одне з ключових понять у сучасному музичному дискурсі, що свідчить про винятково важливу роль цієї категорії у музикознавчих дослідженнях і в комунікації автора музичного твору з різними соціальними середовищами — професійними спільнотами музикантів, публікою, критиками тощо. Вивчення композиторської індивідуальності потребує різноманітних позамузичних підходів — філософського, естетичного, історичного, психологічного, соціологічного, культурологічного, біографічного тощо. Однак сутність композиторської індивідуальності неможливо досягнути без фахового аналізу музичної структури твору, без дослідження тих процесів, що відбуваються на рівні засобів музичної виразності. Будь-які узагальнення стають вагомими і більш переконливими, якщо їм передують детальний аналіз саме музики — особливостей музичної мови і форми. При цьому важливо враховувати, які з цих складників були безпосередньо створені митцем, що нового було ним запроваджено, а що і в який спосіб було переосмислено, адаптовано чи запозичено з мистецького досвіду попередників. Таким чином можна отримати більш об'ємний аналіз твору в історичній перспективі, а обґрунтованість висновків підвищиться.

Аналіз публікацій. Композиторська індивідуальність постійно знаходиться в полі зору сучасних дослідників. Аби переконатися в тому, наскільки різними є аспекти розгляду цього феномена, вкажемо лише на декілька показових публікацій українських авторів останніх років.

Ірина Драч [Драч, 2020] досліджує композиторську індивідуальність з позицій наратології; Вікторія Даценко [Даценко, 2021] показує роль особистісних рис, що домінують у творчій індивідуальності і визначають її суттєві риси; Ольга Коменда [Коменда, 2020] зосереджується на проявах універсальності творчої особистості в українській музичній культурі; Ірина Коновалова [Коновалова, 2019] доводить, що композитор за допомогою свого мистецтва передає свій індивідуальний життєвий досвід і внутрішній світ; Наталя Савицька [Савицька, 2008] у своїй теорії вікових аспектів композиторської роботи аналізує роль психофізіологічних чинників та їхній вплив на митця і його творчість; Людмила Шаповалова [Шаповалова, 2007] пропонує концепцію рефлексійної свідомості, розподіленої на декілька рівнів, на кожному з яких, у взаємодії інтровертного й екстравертного начал, відбувається прояв композиторської індивідуальності; Віктор Степурко [Степурко, 2019], вивчаючи творчість сучасних українських композиторів, також залучає фактор мистецької інтроверсії як провідний чинник у визначенні природи композиторської індивідуальності.

Мета статті — дослідити композиторську індивідуальність у творчості митця ХХ століття крізь діалектику взаємодії типового (відомого) і нетипового (індивідуального, невідомого) на рівні засобів виразності, зокрема інструментування. **Наукова новизна** публікації полягає у виявленні суттєвих проявів композиторської індивідуальності в оркестрових транскрипціях, де повністю збережено текст оригіналу. **Методологічним підґрунтям дослідження** став технологічний і компаративний аналіз, застосований у різних площинах: оскільки предметом розгляду обрані транскрипції, вони порівнюються між собою, але також зіставляються зі своїми прототипами (оригіналами). Також застосовуються структурно-функціональний та музично-історичний методи аналізу. Епізодично використані біографічний і психологічний підходи.

Результати дослідження. Мистецька індивідуальність, пропонуючи у своєму творчому акті дещо нове, завжди вступає у взаємодію з типовим — тим, що притаманне багатьом іншим особистостям і є набутком попереднього колективного досвіду. Зіставлення і взаємодію типового і нетипового можна спостерігати як на рівні окремих особистостей, так і мистецьких груп, напрямів, течій, шкіл тощо. Діалектика індивідуа-

льного і колективного досвіду притаманна будь-якому мистецькому мисленню, причому у зрілого митця колективне інтегрується із суто особистісним і нерідко набуває нових ознак, тобто зазнає переосмислення і перетворення. Саме тому нібито не зовсім індивідуальні риси творчої особистості, — а часом і такі, що притаманні мало не всім мистцям певної доби чи регіону, — органічно приєднуються до ансамблю її провідних рис, стають його невід'ємною частиною, формуючи неповторний обрис митця. А це означає, що композиторська індивідуальність складається у взаємодії як унікальних ознак, так і тих, що притаманні багатьом мистцям. До таких «повторюваних» ознак належать елементи композиторської техніки, принципи побудови твору, типові образні характеристики, вибір текстів та сюжетів, загальні естетичні засади творчості тощо.

Звісно, для професійного митця було би нераціонально щоразу самотужки відкривати для себе подібні речі. На практиці роль композиторського навчання й самоосвіти якраз і полягає в опануванні цими загальновідомими творчими чинниками, апробованими у практиці попередників. Цілком очевидним є їхнє кількісне переважання у композиторському мисленні порівняно з тими елементами, що є суто індивідуальними (це доводить перегляд практично будь-якої музичної партитури). Навіть видатний новатор більше повторює, ніж відкриває або винаходить. Без загальновідомого масиву технік, прийомів, навичок та інших складників композиторського ремесла практично будь-які новаторські задуми не матимуть ґрунту для втілення, залишаться на рівні ідей, які не матеріалізувалися у реальних музичних творах. З іншого боку, якщо загальноновживані й апробовані практикою прийоми не поєднуються зі свіжим поглядом, з креативними ідеями, не зазнають оновлення, вони швидко перетворюються на мертву догму, яка лише заважає розвитку мистецької особистості.

Важливо зрозуміти, в який спосіб і за рахунок чого загальновідомі, повторювальні складники у повноцінному мистецькому творі не лише не заважають проявам композиторської індивідуальності, а й сприяють її розвитку. У подальшому розгляді ключовим є співвідношення «свого» і «чужого», запропоноване нами як окремий аналітичний аспект у статті «Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі» [Щетинський, 2018]. Під «своїми» будемо розуміти ті нові явища й ознаки або неочікувані поєднання відомих явищ чи ознак, що їх митець запроваджує або актуалізує вперше у своїй творчості. Натомість до категорії «чужих» або «запозичених» можна віднести будь-які творчі продукти, відомі раніше, ніж була створена музика, що розглядається. Задля чіткішого відокремлення «свого» і «чужого» предметом розгляду обрані композиторські транскрипції, де першоджерелом виступав текст повністю «чужого» твору, а «втручання» зводилося здебільшого до інструментування.

Відома транскрипція шестиголосної фуґи (ричеркару) із «Музичного приношення» Йогана Себастьяна Баха, зроблена Антоном Веберном у 1935 році, розрахована на дещо нетиповий склад симфонічного оркестру. Кожен із духових, у тому числі різновиди основних інструментів (англійський ріжок, бас-кларнет), представлені лише одним виконавцем-солістом. У струнній групі, поряд із традиційною унісонною грою кожної підгрупи, доволі часто ті чи ті фрази доручені інструментам соло, а їхнє чергування з тутійною грою нагадує співвідношення *concertino* і *ripieno* в бароковому *concerto grosso*. Дублювання окремих оркестрових ліній різними інструментами використані Веберном доволі ощадливо, переважає принцип «один голос — один інструмент». Усе це сприяє тембровій і фактурній прозорості, коли кожна мелодична лінія чітко прокреслена.

Основний метод роботи Веберна над оригіналом Баха — наскрізний детальний мотивно-тематичний аналіз першоджерела і показ його результатів засобами оркес-

трування. Карл Дальгауз (Carl Dahlhaus) називає такий метод «аналітичним інструментуванням» [Dahlhaus, 1978, S. 181]. Як відомо, у Баха тематична насиченість усіх голосів фуги не буває однаковою впродовж усього твору. Тема найчастіше позначена концентрацією характерних мотивів, це найбільш індивідуальний і репрезентативний елемент звучання. Протисклад і решта голосів можуть бути більш нейтральними, але дуже часто, поряд із загальноновживаними мелодичними ходами, містять тематично важливі елементи — спільні з темою або інші. У цьому випадку всі голоси, де немає цілісної теми, беруть активну участь у мотивно-тематичному розвитку за допомогою гармонічного переосмислення, точних і неточних секвенцій та інших прийомів. Саме так побудований Ричеркар Баха.

Можна було би сподіватися, що оркеструвальник доручить проведення цілісної теми яскравішим тембрам, які мають вирізнятися на тлі темброво і мотивно м'якіших ліній. Деякі проведення теми Веберн оркеструє саме так, але не завжди: в інших випадках він підкреслює яскравішими тембрами, здавалося б, супровідні голоси. У такий спосіб композитор показує, які лінії в даному моменті розгортання форми він вважає важливішими, вартими того, щоб вийти на передній план звучання.

Однак цим оркеструвальник не обмежився. Оскільки тема фуги складається з декількох контрастних мотивів, Веберн розподіляє їх між різними інструментами, не побоюючись розпаду єдиної мелодичної лінії. Так само він оркеструє й інші голоси: ділить їх на мотиви, які доручає різним інструментам — іноді далеким, а іноді дуже близьким, хоча й не однаковим. Тембровий розподіл підкреслює не лише елементи теми, а й інші важливі мотиви. Отже, використання інструментів у транскрипції відбиває тематично-функціональну мінливість усіх голосів. Передане засобами інструментування індивідуальне бачення Веберном фуги Баха дуже своєрідне: для нього вона розгортається не лише у проведеннях теми у супроводі інших голосів, але і як розгалужене багатоголосне мереживо сплєтених між собою мотивів — більше або менше тематично важливих.

Ідея розподілу цілісної мелодичної лінії, зокрема, теми фуги між різними інструментами, враховуючи багатовікову попередню практику інструментування, навіть сьогодні сприймається як відхід від норми. Раніше вважалося, що поліфонічна фактура передбачає темброву однорідність. Ось яку пораду з цього приводу дає Габор Дарваш (Gábor Darvas): «...різноманітність розхитує єдність звучання, цілісність поліфонічної побудови. В оркестрі Баха центр тяжіння знаходився у струнній групі з її однорідним тембром. <...> Виконання фугато зазвичай доручається спорідненим інструментам» [Darvas, 1960, p. 87]. І хоча в музиці після Баха є чимало прикладів різнотембрового інструментування поліфонії (особливо різнотемної), горизонтальний розподіл цілісного голосу між різними інструментами — велика рідкість. Такий розподіл міг бути обумовлений суто технічними причинами, наприклад, виходом мелодичної лінії за межі діапазону інструмента, але в цьому випадку оркеструвальник намагався всіляко приховати вимушену передачу голосу до іншого інструмента.

Веберн же вчиняє у протилежний спосіб: підкреслює темброві передачі. Логіка і невинновидність такого рішення впливає із загальних принципів музичної композиції, яких дотримувалися нововіденці. Зокрема, найвищу цінність для них становила мотивно-тематична структура як головний формотвірний формотворчий чинник. Очевидно, Веберн вважав, що лінійна цілісність теми і всього твору збережеться за рахунок інших факторів — наприклад, ладотональних тяжінь або численних повторів теми фуги та її фрагментів у різних голосах і регістрах. Мотивне різноманіття як всередині теми, так і в сумарному звучанні усіх голосів потребувало додаткового підкреслення засобами оркестрування, оскільки саме чітке усвідомлення мотивної

будови, на думку нововіденців, могло забезпечити адекватне сприйняття форми твору в її цілісності. Втім, справа не лише у підкресленні різноманіття як такого, а й у показі функціональної різниці мотивів, де провідну формотворчу роль відіграють тематичні елементи, а інші «нетематичні» мотиви утворюють фактурно-гармонічне тло. Про роль тематизму Веберн захопливо говорить у своїй лекції: «Ось тут починається мистецтво! Але називатися воно завжди має так: тематизм, тематизм, тематизм!» [Webern, 1960, S. 36]. Таке загальне ставлення до музичного твору було наріжним каменем нововіденської естетики і теорії музики, тож саме воно й визначило принципи оркестрування, застосовані Веберном у транскрипції Баха.

Ужиті Веберном прийоми інструментування в Ричеркарі подібні до тих, які він використовував у власних творах. Причина його нестандартного оркестрування — в особливостях індивідуального мислення композитора в аспекті побудови музичної форми. Його ставлення до процесу формотворення склалося в річищі класико-романтичної музичної традиції, точніше, відповідно до його розуміння цієї традиції. Як і інші нововіденці, Веберн був переконаний, що тематизм завдяки його розподілу по вертикалі й горизонталі створює каркас форми, а отже, слугує її основним фактором. Так нововіденці розуміли форму своїх попередників і на таких же засадах вибудовували її у своїх творах. Максимально прояснене і зрозуміле виявлення цього каркасу й усіх супровідних ліній, темброве підкреслення мотивно-тематичних процесів — такою вочевидь була мета оркеструвальника. Це цілком збігалося із провідним для Веберна творчим принципом *охопності* (*Fasslichkeit*). Таким чином, постійне темброве перезабарвлення мелодичних ліній у транскрипції Ричеркара застосоване Веберном не заради краси звучання як такої (хоча звучить транскрипція напрочуд красиво і шляхетно), а для увиразнення форми твору, що розгортається як пульсація тематичної насиченості й розпруження¹.

Поняття *охопності* (*Fasslichkeit*) потрапило до музичного дискурсу з лекції А. Веберна «Шлях до музики у дванадцяти тонах» [Webern, 1960, S. 46]. Втім, Веберн зазначає, що почув це поняття від А. Шенберга, а також зустрічав його у Й. В. Гете. Примітно, що Шенберг, як і Веберн, також звертався до оркестрування творів Баха — зокрема, він є автором оркестрової транскрипції органної прелюдії і фуги *мі-бемоль мажор*, створеної лише на сім років раніше від Вебернової транскрипції (1928). У цей час в середовищі нововіденців вже панувала додекафонна техніка та інші пов'язані з нею новаторські ідеї. Однак в оркеструванні Баха Шенберг, порівняно з Веберном, вдається до принципово іншого, значно традиційнішого оркестрового стилю. Урочисте, барвисте, насичене звучання великого симфонічного оркестру імітує звучання органа і водночас є типовим для пізньоромантичної доби. Майже нічого не вказує на час створення — кінець 1920-х років. Втім, Шенберг і у власній творчості неодноразово нібито робив крок назад — вдавався до тієї пізньоромантичної стилістики, якій віддав данину в молодості і яка, здавалося б, відійшла для нього в далеке минуле. Такі «повернення до старого» навряд чи можна розглядати як стилізації, оскільки Шенберг і в тональних опусах пізнього періоду залишався собою, спираючись на ті

¹ Певна зовнішня схожість прийому на Шенбергову темброву мелодію (*Klangfarbenmelodie*) не пояснює сутності двох функціонально відмінних технічних прийомів, які з'явилися за різних обставин і застосовувалися з принципово різною метою. Так само не варто розглядати і пуантилізм Веберна як самостійний чинник у його оркеструванні, оскільки у власних творах композитора та у його оркеструванні Баха пуантилізм постав із дещо різних причин (хоча й мав спільне джерело) — бажання досягти максимальної охопності, зрозумілості та ясності у розгортанні музичної форми.

самі загальні принципи, що й в усіх інших своїх творах, незалежно від ужитої техніки. Звертатись до тональності у пізніх творах його спонукали певні обмеження, що впливали із замовлень або поставали внаслідок орієнтації композитора на конкретних виконавців. Якби таких обмежень не було, можливо, ніколи б не побачили світ такі тональні опуси композитора, як «Сюїта у старовинному стилі» соль мажор для струнного оркестру (1934), «Тема та варіації» для духового оркестру, ор. 43А (1943) або Віолончельний концерт (1932–33) *ре мажор*¹. «Змушений» силою обставин писати тональну музику, Шенберґ ніколи не зраджував власних композиторських принципів, тому й не відчував суперечності між своїми тональними і додекафонними творами. Серед цих принципів одним із найголовніших було встановлення розгалужених зв'язків між усіма складниками музичного цілого. Реалізовувати ці зв'язки йому вдавалося як в умовах тонального письма, так і атонального — принципової різниці між ними в цьому сенсі композитор не бачив.

Порівнюючи транскрипції Шенберґа і Веберна, слід визнати, що обидві роботи не суперечать музиці Баха і вдало її доповнюють. Однак способи взаємодії оркеструвальника з «чужими» ідеями суттєво відрізняються. На кожній із транскрипцій відчувається відбиток потужних творчих індивідуальностей їхніх авторів і тих мистецьких пріоритетів — «своїх» ідей, — які двоє нововіденців реалізовували у власній творчості. На відміну від Шенберґа, Веберн у пізніх творах ніколи не повертався до стилістики часів своєї молодості, тому його транскрипція Баха містить значно більше індивідуальних рис, ніж Шенберґова, і значно тісніше пов'язана з його тогочасною стилістикою. Слухаючи ефектну концертну транскрипцію Шенберґа й віддаючи належне майстерності оркестрування, ми відчуваємо прохідний, навіть ужитковий характер цієї роботи. Веберн працював інакше: його композиторська індивідуальність виключала повернення до «старого стилю». Завдяки цьому транскрипція сприймається майже як самостійний твір, який варто слухати не так «заради Баха», як «заради Веберна».

Індивідуальні риси і Шенберґа, і Веберна рельєфно вирізняються на тлі використаного ними «чужого матеріалу». Подібна ситуація складається і в інших авторів, які мають сильну індивідуальність. Гарним прикладом цього є «Шість п'єс» для струнного квартету (1991), створених Леонідом Грабовським як транскрипції хорових мініатюр Миколи Леонтовича. Твір став одним із перших, написаних композитором після переїзду до США. Ось що розповідає Л. Грабовський про обставини його появи: «Вже після мене до Америки переїхав київський Квартет імені Леонтовича — дуже добрий, динамічний колектив. Невдовзі після переїзду вони розпалися, але спочатку активно виступали. Пам'ятаю, на біс вони зіграли якусь абсолютно нікчемну, слабеньку п'єску, яка нібито належить Леонтовичу. Я подумав: “Як же так? Квартет має ім'я Леонтовича, а нема чого грати самого Леонтовича”. І тоді я зробив для них шість транскрипцій хорів...» [Лінії. Перехрестя. Акценти, 2018, с. 279].

Для транскрипцій Грабовський обрав найвідоміші хорові твори Леонтовича: «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть», «Гей-йа сьогодні», «Женчичок-бренчичок», «Над річкою бережком». Мелодична і гармонічна будова кожної п'єси в цілому відтворює структуру оригіналу (іноді скорочено кількість повторів фраз або куплетів, що зумовлено, очевидно, відсутністю словесного тексту). Оригінальні тона-

¹ Віолончельний концерт, формально зазначений як вільне перекладення концерту для клавічембало австрійського композитора Маттіаса Георга Монна (1717–1750), фактично є самостійним твором Шенберґа — блискучою розробкою «чужого» матеріалу, що проводиться крізь різні стилі: від XVIII сторіччя до сучасності.

льності Леонтовича скрізь збережені. Ясна річ, незмінними залишаються образність і характер кожної пісні. Однак фактура оригіналу зазнає істотної переробки відповідно до технічних і виразових можливостей струнного квартету: змінюються октавні розташування мелодичних ліній, широко уживаються двозвуччя і навіть елементи поліфонії в партії одного інструмента, застосовуються підкреслення окремих нот мелодичної лінії іншим інструментом тощо. Точні куплетні повтори, не виписані у Леонтовича окремо, а позначені знаком репризи, у Грабовського завжди викладені по-іншому і перетворюються на своєрідні «строгі варіації» — доволі вигадливі, виконані з фантазією і гарним смаком. Постійно застосовуються спеціальні прийоми гри на струнних, в тому числі запозичені з арсеналу «розширених інструментальних технік»: *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, флажолети, піцикато лівою рукою, піцикато нігтями, затискання струни нігтями лівої руки, тремоло і трелі, смичковий рикошет, перкусійні ефекти, скордатура тощо. Використані перехрещення партій двох інструментів при русі мелодії паралельними інтервалами, а також темброва своєрідність нижніх струн. Вертикальне розташування інструментів часто непряме: верхній мелодичний голос доручається високій віолончелі та ін.

Все це створює темброве різноманіття і загострює виразність музики. Інструментування Грабовського видає руку сучасного автора, чутливого до тембру як до самостійного виразового засобу і небайдужого до новітніх прийомів інструментальної гри. Інструментування цілком нестандартне, іноді дещо ризиковане, але завжди демонструє свіжий неупереджений погляд на загальновідомі хорові твори. Транскрипції Грабовського перекидають місток між українською класикою і новітнім інструментальним письмом, а це збагачує нашу сучасну культуру, робить її більш цілісною й відкритою до оновлення. Грабовський віддавна цікавиться новими або рідко вживаними прийомами інструментального письма і широко їх застосовує. Мінливість барв, ретельна темброва «проробленість» кожної лінії присутні в усіх творах і стали помітною рисою композиторського мислення митця. Це не могло не проявитися навіть тоді, коли він працював з «чужим» матеріалом. Квартетні транскрипції хорів Леонтовича можуть стати важливою часткою українського камерного репертуару, оскільки в них вдало сполучається українська класика і модерне інструментальне письмо, а мистецький силует Леонтовича відтінений індивідуальним стилем Грабовського.

Висновки та перспективи дослідження. Оркестрова або камерна транскрипція чужого твору, якщо вона виконана композитором-майстром з яскравою індивідуальністю, завжди містить у собі відбиток його особистості. Ба більше, не лише відображує особливості його творчої манери, але може нести на собі сліди біографії, перипетій життя чи навколишніх подій, а сама поява транскрипції нерідко буває зумовлена випадковим збігом обставин (очевидно, частіше, ніж поява власних творів). При аналізі транскрипції є можливість легко відділити «своє» від «чужого», тому вони особливо наочно показують, наскільки по-різному видатні митці можуть працювати з «чужим» матеріалом, залишаючись при цьому вірними духу оригіналу й істотно не переробляючи текст.

За межами цього дослідження залишаються випадки більш глибокого втручання у «чужий» продукт, коли на основі запозиченого матеріалу в процесі його трансформації постає геть інший твір, нові смисли якого перекривають смисли першоджерела. У розглянутих транскрипціях А. Веберна, А. Шенберга і Л. Грабовського додані елементи не суперечать першоджерелам, оскільки не скасовують головних творчих принципів, за якими працювали Й. С. Бах і М. Леонтович. Однак цього не можна сказати про вільні варіаційні цикли на «чужу» (а часом і на «свою») тему

Л. Бетховена, Й. Брамса або інших композиторів XIX століття, а в XX сторіччі прикладів суттєвого переосмислення «чужої» теми в жанрі варіацій стало ще більше. Особливу групу «сміслових трансформерів» складають полістилістичні твори постмодерного напрямку, де автор свідомо працює з «чужими» стилевими моделями, вирошуючи з них власні концепції. Показові приклади такого підходу — Симфонія Л. Беріо, опера А. Пуссера «Ваш Фауст» («Votre Faust») або вже згадуваний Віолончельний концерт А. Шенберга — явний провісник пізнішого постмодернізму. Дослідження взаємодії та співвідношення у подібних творах «свого» і «запозиченого» має значну перспективу, оскільки така взаємодія відбувається на різних рівнях музичної мови і форми, часом істотно змінюючи основні музичні компоненти — такі, приміром, як тематизм або композиторська техніка. Ця зміна далеко не завжди відбувається у «позитивний» бік, адже відомі випадки, коли «чужий» матеріал зазнає збіднення, змістовного спрощення, профанації, вульгаризації, тобто втрачає свої важливі ознаки, не набуваючи адекватних нових рис. Балансування між «своїм» і «чужим» також відіграє важливу роль як комунікаційний засіб, значною мірою визначає характер та дієвість комунікації митця з різними соціальними середовищами. Майбутнє дослідження цих аспектів поглибить наше розуміння сутності музики як мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Даценко В. П. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 173–179.
2. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16, ч. 2. С. 50–54.
3. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2019. 519 с.
4. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 — Теорія та історія культури. Харків, 2019. 630 с.
5. Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали. Ідея, загальне редагування, коментарі Олександра Щетинського. Харків : Акта, 2018. 780 с.
6. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
7. Степурко В. І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів : монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 160 с.
8. Шаповалова Л. В. Рефлексивний художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монографія. Харків : Скорпион, 2007. 286 с.
9. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIV. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 122–131.
10. Dahlhaus C. Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns. In: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz [u.a.]: Schott 1978. S. 210–217.
11. Darvas G. A zenekari muzsika műhelytitkai. Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1960. 126 p.

12. Webern A. Der Weg zur Neuen Musik, zwei Vortragszyklen 1932–33. Hg. von Willi Reich, Wien : Universal Edition, 1960, 73 s.

REFERENCES

1. Datsenko, V. (2021). Tvorchy individualnist' kompozytora v ukrayinskomu naukovomu dyskursi [Creative Individuality of the Composer within the Ukrainian Scientific Discourse]. In: *National Academy of Culture and Arts Management Herald* : Science journal, 1, pp. 173–179. [in Ukrainian].
2. Drach, I. (2020). Kompozytorska individualnist' yak ob'ekt naukovoho doslidzhennia (naratyvni stratehii mystetstvoznavchoho dyskursu) [Composer's Individuality as a Research Subject: Narrative Strategies of Art Historical Discourse]. In: *Artistic Culture. Topical issues*. Kyiv, Vol. 16, No. 2, pp. 50–54. [in Ukrainian].
3. Komenda, O. I. (2020). Universalna tvorchy osobystist v ukraïnskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]. Doctor's thesis. Kyiv, 519 p. [in Ukrainian].
4. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi 20 stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The Phenomenon of the Composer in the European Musical Culture of the Twentieth Century: Personal and Activity Aspects]. Doctor's thesis. Kharkiv, 630 p. [in Ukrainian].
5. Linii. Perekhrestya. Aktcenty: kompozytor Leonid Hrabovsky. Besidy, staty, materialy [Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Dialogues, articles, papers]. (2018). Ideya, zahalne redaguvannya, komentari Oleksandra Shchetynskoho [Idea, general editing, commentaries by Oleksandr Shchetynsky]. Kharkiv, Akta, 780 p. [in Ukrainian].
6. Savytska, N. V. (2008). Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchosti [Chronos of the composer's creativity] : monohrafiia. Lviv, Spolom, 320 p. [in Ukrainian].
7. Stepurko, V. I. (2019). Mystetska introversia u tvorchosti suchasnykh ukraïnskykh kompozytoriv [Artistic introversion in the work of modern Ukrainian composers] : monography. Kyiv, NAKKKiM, 160 p. [in Ukrainian].
8. Shapovalova, L. V. (2007). Reflexing Artist. Problems of the Reflexion in Musical Creative Work [Refleksivnyi khudozhnik. Problemy refleksyy v muzykalnom tvorchestve] : monography. Kharkiv, Scorpion, 286 p. [in Russian].
9. Shchetynsky, O. (2019). Svoie i chuzhe: spivisnuvannya avtorskoho i zapozychenoho v suchasomu muzychnomu tvori [Original and borrowed: correlation of the author's and referred elements in modern musical work]. In: *Aspects of Historical Musicology*. Issue XIV. Kharkiv, pp. 122–131 [in Ukrainian].
10. Dahlhaus, C. (1978). Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz [u.a.]: Schott. S. 210–217 [in German].
11. Darvas, G. (1960). A zenekari muzsika műhelytitkai. Zeneműkiadó Vállalat Budapest. 126 p. [in Hungarian].
12. Webern, A. (1960). Der Weg zur Neuen Musik, zwei Vortragszyklen 1932–33. Hg. von Willi Reich, Wien : Universal Edition [in German].

OLEKSANDR SHCHETYNSKY

Shchetynsky, Oleksandr — PhD in Art Studies, a senior lecturer of the Chair of Composition and Instrumentation at the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347621

MANIFESTATIONS OF COMPOSER'S INDIVIDUALITY IN TRANSCRIPTIONS

Relevance of the study. Composer's individuality is one of the key concepts in contemporary musical discourse. Its study requires a variety of approaches — philosophical, aesthetic, historical, psychological, sociological, cultural, biographical, etc. However, the essence of a composer's individuality cannot be understood without a professional analysis of the musical structure of a work.

The Main objective of the study is to specify the dialectic of interaction between the typical (collective, well-known) and the atypical (individual) at the level of instrumentation in the work of artists of the 20th and 21st centuries. **The methodology** of the study is technological and comparative analysis applied in various dimensions: since the subject of consideration is transcriptions, they are compared with each other, but also with their prototypes.

Results and conclusions. Webern's main method of working with the original in his orchestral transcription of Bach's 6-voice Ricercar from 'The Musical Offering' is a motivic and thematic analysis of the source material and the presentation of the results of this analysis through orchestration. Karl Dahlhaus calls this method 'analytical instrumentation' (Dahlhaus C., 1978, p. 181). Its essence is to assign different motifs to different instruments and thus, with the help of timbral differences, emphasise the motivic and thematic structure of the fugue and the functional difference between the motifs. The constant timbral recolouring of the melodic lines in Ricercar's transcription is used by Webern to clearly define the form of the work, which unfolds as a pulsation of thematic saturation and relaxation. In his transcription of Bach's organ prelude and fugue in E flat major, Schoenberg, compared to Webern, resorts to a fundamentally different, much more traditional orchestral style characteristic of the late Romantic period. Both works — by Schoenberg and Webern — are directly related to Bach's musical ideas and complement them well. However, the ways in which two orchestrators interact with 'borrowed' material in them differ significantly, in accordance with the priorities that the two artists realised in their own work. The individual traits of the composers' personalities are vividly manifested in Leonid Hrabovsky's Six Pieces for String Quartet (1991), created as transcriptions of M. Leontovich's choral miniatures. The melodic and harmonic structure of each piece generally reproduces the structure of the original. Leontovich's tonality and the musical character are preserved, as well. However, the texture of the original undergoes significant reworking in accordance with the performance capabilities of the string quartet. Various techniques of playing the strings are used, including those borrowed from extended performance techniques which appear in the original works by Hrabovsky. Instead of precise repetition of the original couplets Hrabovsky always presents a sort of 'strict variations'. When analysing the transcription, it is especially easy to separate the 'original' from the "borrowed", so they particularly clearly show how differently outstanding artists can work with "borrowed" material, while remaining faithful to the spirit of the original and without significantly altering its text.

Keywords: composer's individuality, collective experience, transcription, original and borrowed, comprehensibility, motivic and thematic analysis, analytical instrumentation, new instrumental techniques..

Стаття надійшла до редакції 11.11.2025
Отримано після доопрацювання 21.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 785:78.82-2:78071Лютославський(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347638

Пікуш Ю. Ю.

Пікуш Юрій Юрійович — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-5548-3162>

yurii.pikush@gmail.com

© Пікуш Ю. Ю., 2025

«ВЕНЕЦІЙСЬКІ ІГРИ» ДЛЯ ОРКЕСТРУ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В АЛЕАТОРИЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Проаналізовано твір Вітольда Лютославського «Венеційські ігри» для оркестру в контексті застосування принципів музичної (зокрема, ігрової) драматургії, що реалізуються засобами тембрової організації та контрольованої алеаторики. Детально розглянуто специфіку композиторської техніки, що полягає у поєднанні фіксованого звуковисотного матеріалу з часовою варіативністю, яку реалізують виконавці. Виявлено ключові принципи формування музичної тканини, зокрема чергування та взаємодію статичних і динамічних звукових мас, що змінюються відповідно до логіки драматургічного розгортання. У контексті контрольованої алеаторики Лютославського показано, як композитор зберігає структурну цілісність твору, водночас залишаючи виконавцям певну свободу в межах чітко визначених рамок. Аналіз звучання інструментальних груп дозволив виявити своєрідну «гру тембрів», що постає як формотворчий чинник. Доведено, що у своєму першому творі з використанням алеаторичної техніки композитор створив своєрідний «інструментальний театр», вивівши на перший план тембр у не властивій йому якості — як засіб формотворення. Проаналізовано способи взаємодії тембрових шарів, поступового драматургічного нарощення, введення сольного інструмента, а також кульмінаційного застосування повного оркестрового арсеналу у фіналі композиції. Композитор прагне створити матеріал, що природно відповідає можливостям кожного інструмента та не ускладнює процес виконання. Застосування алеаторики у цьому контексті відкриває нові можливості ритмічного збагачення та досягання звукових ефектів, які раніше існували лише в уяві митця. «Венеційські ігри» розглянуто як зразок індивідуального авторського стилю масштабної симфонічної композиції, у якій поєднуються продуманість форми та гнучкість виконавського втілення.

Ключові слова: музична драматургія, алеаторична композиція, творчість Вітольда Лютославського, «Венеційські ігри».

Вступ. У 1960-х роках під впливом Джона Кейджа провідні американські та європейські композитори-експериментатори починають активно використовувати алеаторну техніку композиції. Цей підхід передбачав формування звукових мас як результату взаємодії численних, тонко прописаних ліній, які зливалися між собою, утворюючи динамічні або, навпаки, статичні структури. У цьому контексті слід згадати «Атмосфери» Дьордя Лігеті (1961), де звукові маси постійно змінюються, та

«Трен» Кшиштофа Пендерецького (1960), де основою є своєрідна «рухома статика» хроматичних кластерів. У таких творах традиційні параметри — ритм, метр, гармонія — поступаються місцем фактурі, щільності, регістру, динаміці й тембру.

Беручи за відправну точку принципи тотального алеаторизму Джона Кейджа, Вітольд Лютославський розробив власний підхід, який отримав назву «контрольована алеаторика»¹. Ця система допускає елемент випадковості, проте суворо обмежує його сферу — здебільшого в ритмічній організації музики, тоді як висотний матеріал залишається фіксованим. Завдяки цьому композитор зберігає контроль над горизонтальним розвитком музичної тканини. У творах Лютославського, окрім чітко структурованих епізодів, також зустрічаються алеаторичні вставки *ad libitum*, які залишають виконавцеві певну свободу в межах заданих композитором рамок. Цей підхід ґрунтується на переконанні, що художня цілісність твору повинна бути результатом усвідомленої творчої діяльності автора, а отже, композитор або фіксує процеси повністю, або задає їхні межі, залишаючи виконавцю можливість для інтерпретації без порушення загальної структури. Зрештою внесок В. Лютославського у сферу формотворення, драматургії та часової організації музичного процесу мав вплив на творчість сучасників і наступних поколінь композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблем ритму, форми, інших особливостей музичної мови В. Лютославського звертались численні музикознавці. В Україні це, зокрема, М. Ковалінас [Ковалінас, 2001], О. Корчев [Корчев, 2022], О. Мироненко-Міхейшина [Мироненко-Міхейшина, 2020]. Серед зарубіжних авторів відзначимо Н. Рейленда [Reyland, 2007], Б. Ґерачинського [Gieraczynski, 1989], М. Кляйна [Klein, 1995]. Однак проблематика музичної драматургії композицій зрілого періоду В. Лютославського ще потребує прицільного погляду. Твір, обраний для дослідження — не тільки важлива віха творчого становлення композитора, він є репрезентативним та художньо цілісним взірцем у контексті загальної історії світової музики.

Мета статті — виявити та обґрунтувати зв'язки принципів музичної драматургії та алеаторної композиції у творі «Венеційські ігри» Вітольда Лютославського.

Завдання дослідження: на основі наукової літератури та висловлювань композитора охарактеризувати інтерпретацію В. Лютославським принципів музичної драматургії; з'ясувати особливості музичної драматургії твору «Венеційські ігри»; визначити особливості композиторського підходу В. Лютославського до втілення принципів ігрової драматургії.

Результати дослідження. У 1960 році Вітольд Лютославський починає свої експерименти з алеаторикою у «Венеційських іграх» (1960–1961). Цей твір отримав першу премію на Міжнародному конкурсі композиторів у травні 1962 року та ознаменував вихід Лютославського на міжнародну арену як одного з провідних митців сучасності. Автор вважав, що саме «Венеційські ігри» засвідчили його зрілість як композитора. Попередньо перед «Венеційськими іграми» був написаний симфонічний цикл «Три постлюдії» (1960), в якому «Ігри» замислювалися як завершальний розділ. Однак цей задум залишився нереалізованим через певні події. У 1960 році Лютославський почув по радіо трансляцію Концерту для фортепіано з оркестром (1957–1958) Джона Кейджа. У цей же час Анджей Марковський² запропонував ком-

¹ Як відомо, до контрольованої алеаторики також звертався П'єр Булез, який у 1957 році першим дав визначення цій композиторській техніці у своїй статті «Алеа» (Див.: Boulez P. Alea. *Nouvelle revue Française*. Paris, 1957. № 59).

² Марковський Анджей (Markowski Andrzej) (1924–1986) – польський композитор і диригент.

позитору написати твір для Камерного оркестру Краківської філармонії, який планував узяти участь у Венеційській бієнале 1961 року. Концерт Д. Кейджа, зокрема, ідеї американського митця про алеаторику, що В. Лютославський сам визнавав, справили на нього значний вплив. І хоча твір польського композитора формувався на принципово інших засадах, отриманий досвід прослуховування та приваблива пропозиція А. Марковського спричинили створення «Венеційських ігор».

Попри притаманну Лютославському скрупульозність у роботі, до світової прем'єри, що відбулася 24 квітня 1961 року у венеціанському театрі «Ла Феніче», він завершив лише попередні версії першої, другої та четвертої частин «Венеційських ігор». Повна версія з чотирьох частин прозвучала згодом, 16 вересня 1961 року, у Варшаві у виконанні Варшавського національного філармонічного оркестру під керівництвом Вітольда Ровицького. Тим часом концептуальні схеми та фрагменти попередніх версій частин, що були представлені у Венеції, зберігалися у видавництві Германа Моека (Hermann Moesk) у місті Целле (Німеччина). У 1962 році Моек видав остаточну версію «Венеційських ігор».

Значну роль у формуванні концепції контрольованої алеаторики відіграли дослідження композитора в галузі ритміки. О. Мироненко-Міхейшина зазначає: «В музиці В. Лютославського повторюваність як одна із закономірностей часової організації є доволі важливою. А саме: в його творах функціонує відносна регулярність, а також періодичність у чергуванні дрібних та більш тривалих метричних структур» [Мироненко-Міхейшина, 2020, с. 31]. Ця своєрідна метрична організація виникає завдяки принципам контрасту й подібності на різних рівнях структури. Дослідниця також звертає увагу на відсутність традиційної тактової регулярності у творах Лютославського, через що цілісність метричних одиниць досягається завдяки гармонічній, ритмічній та фактурній єдності. Важливо й те, що часові межі таких метричних структур значною мірою залежать від темпу виконання — аспекту, що раніше майже не враховувався в теорії ритму. Ще одним характерним нововведенням у творчості композитора стала форма з двома контрастними частинами: вступною (*hésitant*), яка будується на частих змінюваннях інтонаційного матеріалу та динамічних контрастах, і основною (*direct*)¹, що чітко і цілеспрямовано веде до кульмінації. Алеаторна техніка в розумінні Лютославського є засобом, що надає виконавцю часткову свободу і, відповідно, сприяє більш виразному, природному музичному висловлюванню. Композитор підкреслював значення алеаторики, що відкривала для нього нові перспективи, а саме нові ритмічні можливості, недосяжні іншими засобами. Новаторським є й драматургічний підхід композитора, зокрема в «абсолютній» музиці, де вводяться елементи сценічного розвитку. Як неодноразово зауважував Лютославський, музичний твір — це не лише послідовність звуків, але й вплив цих звуків на слухача, викликання відповідних реакцій та асоціацій. Композитор наголошує на важливості створення моментів, які спрямовують увагу слухача до недавнього минулого, формуючи цілісну музичну пам'ять. Саме це дозволяє активізувати психічні реакції, пов'язані з традиційними музичними формами — наприклад, функцією каденції, яка може бути реалізована як пауза або через різкі зміни темпу, динаміки чи фактури.

Митець відстоює ідею метафоричного, а не буквального наслідкового зв'язку в музиці, підкреслюючи її відмінність від точних наук. У 1960–1970-х роках композитор активно використовує драматургію контрастного чергування: сегменти з різною

¹ Ці назви походять з назв розділів Другої симфонії автора, а також співвідносяться із назвами частин його Струнного квартету (Вступна, Головна).

динамікою, фактурою та оркестровкою змінюють один одного, причому їхня тривалість варіюється. Лютославський визначає ці контрасти як протиставлення «статичних» і «динамічних» варіантів викладу. Окрема увага надається тому, як композитор формує моменти інтенсивного музичного звучання, поступово накладає драматургічні шари, що зрештою втілюються у двох типах — «драматургії секцій» та «драматургії пластів», які стали визначальними у його подальшій творчості.

Назва «Венеційські ігри» відсилає як до Венеції — міста прем'єри, так і до концептуальної ідеї гри та інтерпретаційної свободи, що виникає під час виконання твору. Значна частина деталей звукової реалізації залишається відкритою для випадковості. Водночас, на відміну від загалом тотально алеаторичних композицій Джона Кейджа, у «Венеційських іграх» відкрита форма не є домінуючим елементом. Переважає чітко структурована організація, в межах якої всі випадкові елементи підпорядковуються загальній конструктивній логіці, закладеній Лютославським.

Композитор поділив твір на чотири частини, перша з яких складається з восьми секцій, позначених літерами A B C D E F G H. Вони написані з використанням контрольованої алеаторики, яка надає виконавцям свободу переважно у часовій інтерпретації (в секціях A C E G — без тактових рисок, B D F H — з пунктирними тактовими межами), при збереженні чітко зафіксованого звуковисотного матеріалу. Секції формують чергування двох контрастних блоків.

Перший блок складається зі «скерцозних» фрагментів дерев'яних духових інструментів, які поступово підсилюються участю литавр та мідних духових. Другий блок представляє собою напружене звучання струнного кластеру, до якого додаються рикошетні техніки гри та короткі мелодичні лінії першої скрипки у верхньому регістрі. Контрастність між блоками обумовлена різною ритмічною та інтервальною організацією, що, у свою чергу, впливає на фонічну структуру та темброву палітру. Перкусія відіграє функцію структурного маркера — сигналу до зміни секцій. Щоб досягти гармонійної ясності та водночас зберегти мелодичну самостійність кожної партії, у композиції чітко дотримано пропорційне співвідношення між кількісним складом ансамблю та мелодичним розвитком кожної інструментальної лінії.

Варто підкреслити, що встановлення ієрархії у взаємодії груп I та II неможливе — вони функціонують у паралельному, дихотомічному режимі без взаємного проникнення, яке стане помітним у подальших частинах. Єдиним фактором, що об'єднує ці групи, виступає процес поступового розвитку матеріалу. У секціях першої групи (A C E G) спостерігається тенденція до збільшення тривалості звучання та кількості залучених інструментів. Так, секція A триває 12 секунд, C — 18 секунд, E — 6 секунд, G — 24 секунди. У цьому контексті виняткова короткість секції E може інтерпретуватися як навмисне порушення очікуваної прогресії з метою викликати додаткову слухову інтригу перед кульмінаційною секцією G. Таким чином складається симетрія між розділами A C та E G, де кожна пара розділів триває 30 секунд.

Інструментальний склад секцій I групи ускладнюється поступово. Секцію A виконують дерев'яні духові інструменти у незвичному поєднанні: три флейти, один гобой, три кларнети та один фагот. Подібне переважання інструментів із м'яким тембром дозволяє досягти однорідної тембрової тканини. У наступних секціях до дерев'яної групи додаються литаври (секції C, E, G), мідні духові (труба, валторна, тромбон — у секціях E, G), а також два фортепіано (у секції G).

Автор прагне створити органічний музичний матеріал, максимально характерний для кожного інструмента, уникаючи зайвої складності: «Я думаю про можливість збагачення ритмічної сторони композиції, не збільшуючи труднощів для виконавців і

дозволяючи вільну, індивідуальну гру інструментів в оркестрі. Елементи алеаторичної техніки зацікавили мене найбільше, тому що вони дають мені широке бачення того звуку, що інакше існував би тільки в моїй уяві», — зазначає композитор у розмові з С. Герацинським [Gieraczynski B., 1989, p. 5]. Спостерігається послідовне зростання кількості інструментів у кожній наступній секції, що створює ефект оркестрового крещендо. У кульмінаційній секції G Лютославський залучає увесь арсенал духових та ударних.

Використання довільної алеаторики, де кожен виконавець має свободу у темпово-ритмічній інтерпретації, при чітко визначеному звуковисотному матеріалі, є центральним засобом створення строкатої звукової фактури. Це породжує поліритмічну і непередбачувану звукову текстуру, яка щоразу змінюється при виконанні. Звуковисотний матеріал підсилює ефект строкатості: переважають стрибки на інтервали від кварта і вище, із частими репетиціями окремих нот. Загальний звуковисотний матеріал організований у вигляді дванадцятитонового акорду, проте всі 12 звуків ніколи не звучать одночасно, оскільки акордовий спектр розтягується у часі.

На відміну від I групи, де головним фактором розвитку виступає поступове нарощення інструментарію, секції II групи виконуються виключно струнною групою. Це зумовлює необхідність використання альтернативних методів розгортання матеріалу. У I групі відсутні тактові межі та зазначається лише загальна тривалість кожної секції. Виконавці можуть повертатися до початку фрагмента у разі передчасного завершення, чекаючи сигналу диригента для переходу до наступної секції.

У II групі застосовуються пунктирні тактові риси, кожен такт триває три секунди. Це значно обмежує часову свободу виконавців. Тривалість секцій розраховується множенням кількості тактів на три, однак фактична тривалість у виконанні може варіюватися (наприклад, остання секція нерідко триває близько хвилини). Секція B триває 18 секунд, D — 14 секунд, F — 2 секунди, H — 32 секунди. Спостерігається тенденція до скорочення тривалості перших трьох секцій із подальшим суттєвим розширенням останньої. Це можна пояснити тим, що звуковий матеріал II групи відносно статичний, і, щоб утримати увагу слухача, композитор контрастно співставляє динамічні епізоди I групи з короткими моментами спокою; кульмінація досягається у G, після чого настає розрядка у вигляді статичного епізоду секції H (див. приклад 1).

Попри загальну статичність звукового матеріалу II групи, його структура не позбавлена процесуальності та внутрішнього розвитку. Аналізуючи звуковисотну організацію, відзначимо, що вже у першій секції другої групи B простежується певна еволюція. Вона починається (див. приклад 1) з хроматичного кластера, що виконується струнними у низькому та середньому регістрах: контрабасами, віолончелями та альтами. У четвертому такті до цієї щільної звукової маси приєднується одна скрипка. В межах кластера з'являються рикошетні фрагменти — спочатку чотиризвучні, згодом тризвучні повтори. У восьмому такті чітко вирізняється сольний виголос скрипки на тоні E третьої октави. Таким чином, формуються три основні структурні елементи — хроматичний кластер, рикошетні епізоди та солююча скрипка у верхньому регістрі, що згодом зазнають розвитку у наступних секціях другої групи (B, D, F, H).

Загальна концепція твору передбачає, що жоден елемент не залишається ізольованим або випадковим — усі компоненти мають продовження й розвиток у межах логічної форми, що є характерною рисою композиційного мислення Лютославського.

У наступній секції D хроматичний кластер піднімається вищим регістром, проте зберігає свою внутрішню компактність, охоплюючи діапазон чистої квінти. Досягнення цього ефекту здійснюється за рахунок виведення з фактури контрабасів та за-

лучення скрипок, що посилює темброву легкість. Солюючий потенціал скрипки, вперше представлений у попередній секції, реалізується тут активним повторенням тону «мі» третьої октави. Попри обмеженість звуковисотного матеріалу, композиційна виразність досягається завдяки ретельно виписаній динаміці та чергуванню різних способів звуковидобування (натуральний флажолет та звичайне притискання струни), що створює яскравий рельєф фактури.

Приклад 1.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», цифра В

Секція F, що триває лише дві секунди, порушує попередню лінію поступового розвитку хроматичного кластера. Тут використано два малі мінорні септакорди, розміщені на інтервалі малої нони ($g-b-d-f$; $gis-h-dis-fis$). Така надзвичайна короткотривалість цієї секції пояснюється її функціональною роллю: вона виконує перехідну функцію — миттєве переключення на новий тембр задля підготовки кульмінаційного епізоду G. За відсутності достатнього часового ресурсу для розгортання складнішого матеріалу, композитор відмовляється від інтонування й розвитку кластера, оскільки подібна подія залишилася б неусвідомленою для слухача.

Завершальним етапом розвитку кластера в межах першої частини твору є заключна секція H. Тут відбувається подальше піднесення кластерної маси у високий регістр. У цьому епізоді задіяні лише дві віолончелі, три альти та чотири скрипки (див. приклад 2). Така оркестровка забезпечує прозору, камерну фактуру з виразним акцентом на верхніх регістрах, що надає розділової функції цьому завершальному етапу, створюючи умовне звукове «завмирання» після попереднього напруженого розвитку.

Приклад 2.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», заключний епізод першої частини

У першій частині «Венеційських ігор» ми спостерігаємо, як форма складається з двох контрастних звукових комплексів, що чергуються між собою, головною відмінністю яких є тембр. Кожна тема складається з чотирьох секцій, де кожна наступна секція стає новим витком розвитку (в тому числі й тембрального) та становлення музичної ідеї. Окрім тембру, важливими відмінностями є часова організація та темп. У першій групі секцій це поліритмічна конструкція у швидкому темпі, максимально ускладнена випадковими ритмічними сполуками за допомогою контрольованої алеаторики.

У другій групі секцій часова організація вирізняється більшою чіткістю та визначеністю, підтримується помірним темпом і фіксацією тривалості кожного такту. Така метроритмічна структура контрастує з вільнішою, алеаторичною організацією першої групи. Водночас обидві групи тяжіють до формування дванадцятитонових гармонічних комплексів, однак реалізація цієї тенденції відрізняється характером використаних інтервалів. У першій групі домінують широкі інтервали — починаючи з квати, що надає фактурі більш розрідженого, прозорого характеру. Натомість друга група базується на хроматичних кластерах, які у кожній наступній секції поступово зміщуються у вищі регістри, створюючи ефект вертикального розгортання.

Форма першої частини композиції наближається до структури подвійних варіацій, де кожна з двох тематичних груп розвиває власні формальні та інтонаційні особливості, залишаючись при цьому доволі ізольованими одна від одної. Відсутність взаємопроникнення між ними на цьому етапі підкреслює їхню автономність і різноспрямованість розвитку.

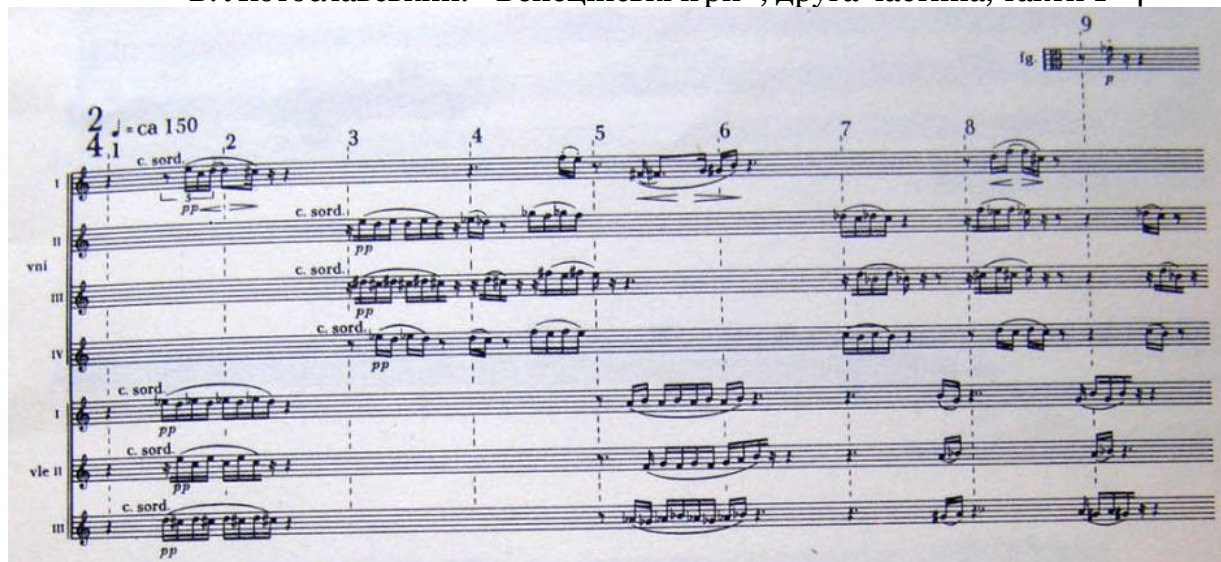
У другій частині твору також спостерігається зіставлення струнної та духової груп, однак на відміну від першої частини, тут намічається інша стратегія — зближення інтонаційних та метроритмічних характеристик. Основним конструктивним принципом стає постійне чергування, заміщення однієї групи інструментів іншою, що зумовлює динаміку формотворення.

Початковий розділ другої частини відкривається репліками струнних інструментів. У кожній партії ключовим інтервалом виступає мала або велика секунда, що формує основу для хроматичної гармонії (приклад 3). Об'єднуючись, партії струнних утворюють щільний кластер в обмеженому діапазоні, охоплюючи інтервали від тер-

ції до квінти. Після восьмитактового експонування цього тембру як домінантного, очікується подальше формальне заміщення або контрапункт духових, що формує динамічну, поступальну структуру другої частини.

Приклад 3.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», друга частина, такти 1–4



З 9-го такту з'являються пуантилістичні вкраплення інструментів духової та ударної груп (приклад 4). З часом поява цих інструментів стає все частішою, що приводить до повноцінного виходу на перший план саме духових та ударних інструментів (т. 28), які в т. 37 знову поступаються місцем струнній групі інструментів.

Приклад 4.

В. Лютославський. «Венеційські ігри», друга частина, такти 10–12

Визначальною відмінністю між двома групами, окрім тембрової специфіки, є також характер ритмічної організації. Зокрема, в духовій групі широко застосовується поліритмія, що надає звучанню внутрішньої динамічності та фактурної складності.

Починаючи з 37-го такту, домінування у фактурі знову переходить до струнної групи. Тут уперше залучаються віолончелі та контрабаси, що регістрово доповнюють тембр струнних. Загалом, весь склад струнних не використовується одночасно; композитор надає перевагу змінній роботі всередині струнної групи, створюючи безперервну фактурну трансформацію.

З 46-го такту знову вводяться духові та ударні інструменти, починаючи з вібрафона. Цей момент слід розглядати як другу хвилю розвитку, де духові та ударні групи, прагнучи витіснити струнні, досягають повного домінування з 55-го такту. У цьому розділі струнні інструменти тимчасово зникають із фактури, а з 67-го такту повертаються у вигляді *pizzicato*, відіграючи суто фонову роль.

Темброве «змагання» між групами могло би продовжуватися, однак композитор вдається до стратегічного драматургічного рішення — запроваджує нові інструменти, зокрема два фортепіано¹, які вперше з'являються у 83-му такті. Цей момент стає каталізатором введення немелодичних ударних інструментів. Зламано накопичену інерцію попередніх хвиль чергування, що дозволяє вивести драматичний розвиток на новий рівень. Символічно, що ця важлива подія припадає на початок останньої третини частини (загальна кількість — 116 тактів), що відповідає «золотому перетину» часової структури.

У тактах 93–112 звучать виключно ударні інструменти з невизначеною звуковисотністю та два фортепіано. Часова організація цього розділу базується на принципах обмеженої алеаторики, диригент не керує тактуванням, а лише позначає вступні сигнали. Після цієї кульмінації настає генеральна пауза, а далі — три такти з духовими, вібрафоном та арфою, що стає алюзією до попереднього змагання тембрів.

Форма другої частини виявляє двочастинність, чітко окреслену появою фортепіано як поворотного моменту у розгортанні матеріалу. Основним формотворчим чинником цієї частини виступає гра інструментальними групами, їх чергування, взаємозаміщення та поступова або раптова зміна домінантної фактури. Лютославський створює ефект «інструментального театру», у якому тембр відіграє центральну формотворчу роль.

У третій частині композитор акцентує увагу на солюючому інструменті — флейті. Як належить солісту, її партія побудована на віртуозних, насичених технічними прийомами та артикуляційною варіативністю пасажах. Тактові лінії, як і раніше, позначені пунктиром. Сам композитор у партитурних вказівках зазначає: «Партія першої флейти має бути вільно інтерпретована; часових рамок, позначених тактовими рисками, слід дотримуватись приблизно». Водночас звуковисотність фіксується чітко й не підлягає варіативному трактуванню.

Імпровізаційність як формотворчий принцип готувалася ще від початку твору: у першій частині всі інструменти першої групи мали статус умовних солістів у межах контрольованої алеаторики. У третій частині цей принцип концентрується в одному виконавцеві — флейтисті. Інші інструменти також мають певну міру свободи у часовій організації: дерев'яна група створює педальне тло, вступаючи у квазі-пуантилістичній манері та формуючи однорідну сонорну масу. Загальне звучання доповнюється арфою, чия фактура пов'язана з солістом, а також фортепіано, яке ду-

¹ Такий прийом зрештою стане однією з «візитних карток» стилістики В. Лютославського.

блює фактурні елементи дерев'яних духових, хоч і оформлене інакше — без традиційних штилів та з використанням французьких ліг. У пошуках тендітного звучання композитор повністю відмовляється від мідних духових, водночас економлячи оркестрові ресурси перед четвертою частиною.

Контрастом до пластичної фактури виступає струнна група. Її часова організація строго підпорядкована диригентському жесту. Струнні вступають разом, унісонно, протиставляючись гнучкій, розмитій фактурі дерев'яних. Таким чином, утворюється поліфонія фактурних пластів: перший — континуально-сонористичний; другий — дискретно-токатний. Між ними розгортається сольна лінія флейти.

Особливої уваги заслуговує спосіб поступового нарощування участі струнної групи, яка у фіналі частини досягає максимальної інтенсивності. Шлях до кульмінації реалізується через серію акордів, кожен із яких з'являється швидше за попередній, з динамікою скорочення інтервалів у пропорції ряду Фібоначчі: починаючи з 34-х четвертних тривалостей (або 34 секунд при темпі 60), далі — 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1. Після цього настає кульмінаційна точка частини.

Четверта частина «Венеційських ігор» — найдинамічніша та найбільш насичена подієвістю. Тут композитор широко застосовує алеаторичну техніку, в якій диригент контролює лише момент вступу інструментальних груп. Подібно до попередньої частини, форму побудовано на принципі ущільнення подій: інтервали між вступами поступово скорочуються з п'яти до однієї секунди. Врешті-решт увесь оркестр звучить одночасно, утворюючи щільну сонорну масу — кульмінацію як фінальної частини, так і всього твору.

Після цього композитор поступово знімає напругу, вводячи розрядкові епізоди з використанням ударних інструментів без визначеної висоти звуку, челести та фортепіано. Починаючи з активного ритмічного матеріалу, ударні поступово сповільнюються, а наступні події продовжують функцію згасання драматичної енергії, замикаючи аркою форму твору.

Висновки і перспективи дослідження. У результаті проведеного дослідження виявлено, що твір Вітольда Лютославського «Венеційські ігри» є зразком глибоко продуманої композиційної концепції, у якій поєднуються елементи випадковості та суворого контролю. Застосування контрольованої алеаторики дало змогу по-новому осмислити функціонування музичної форми, ритмічної структури та драматургічного розвитку. «Венеційські ігри» для оркестру характеризуються різноманітною взаємодією інструментальних груп, їхнім тривалим або швидкоплинним чергуванням, плавними або різкими виходами на перший план певної оркестрової групи.

Основним драматургічним принципом є чергування контрастних звукових блоків, які розвиваються у різних тембрових і ритмічних вимірах. У структурі твору послідовно формуються конфлікти між групами інструментів (струнними, духовими, ударними), що подаються у вигляді зіставлення, взаємозаміщення або протиставлення, поступово створюючи ефект драматичної напруги.

У кожній оркестровій групі переважає характерний тільки для неї обраний автором музичний матеріал. У першій частині виявлено чергування двох звукових комплексів, що контрастують між собою тембром, структурою та метроритмом, з тенденцією до поступового нарощення інструментального ресурсу. Це створює ефект драматургічного руху через темброву динаміку. У другій частині форма набуває характеру інструментального театру, де «гра» між тембровими групами наближає слухача до глибшого осмислення структури твору. Третя частина підсилює імпровізаційність та сольну виразність через віртуозну флейтову партію, що функціонує на тлі

складної фактурної поліфонії. Кульмінацією композиції стає четверта частина, яка завершує твір стрімким ущільненням подій та потужним драматургічним узагальненням. Усе це дозволяє стверджувати, що «Венеційські ігри» є одним з виразних прикладів утілення прийомів тембрової драматургії у музиці другої половини XX століття. Завдяки поєднанню структурної логіки та інтерпретаційної свободи твір Лютославського пропонує слухачеві багаторівневе художнє переживання, засноване на принципах ігрової драматургії.

Висвітлення цієї об'ємної теми може бути здійснене також у напрямку класифікації принципів і параметрів ансамблевої та оркестрової ігрової драматургії, усвідомлення типових для композитора принципів драматургічного розгортання. Перспективним є також дослідження взаємозв'язку між алеаторикою та формотворенням у творчості Вітольда Лютославського, а також визначення ролі виконавського чинника у реалізації контрольованої випадковості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. Львів : Сполом, 2002. 148 с.
2. Ковалинас Н. А. Эйдосфера музыкального текста. *Київське музикознавство*. Випуск 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 96–105.
3. Корчев О. О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 134 : Музична практика минулого і сучасності: аналітичні підходи та рішення. С. 125–134. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627.
4. Мироненко-Міхейшина, О. «Цілісність» як нове поняття теорії ритму: Спроба визначення змісту. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020. № 16 (2), 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738).
5. Gumbrecht Hans Ulrich. Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif. : Stanford University Press. 2004. 180 p.
6. Reyland N. Lutosławski, 'Akcja', and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. 2007. Vol. 88, No. 4 (Nov.). P. 604-631. Published By: Oxford University Press.
7. Gieraczynski B. Witold Lutoslawski in Interview. *Tempo*. 1989. Vol. 70. P. 4–10.
8. Klein M. A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form. Thesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995.
9. Stucky S. Lutoslawski and His Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
10. Varga A. Lutoslawski Profile. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd., 1976.

REFERENCES

1. Kaczyński, T. (2002) Conversations with Witold Lutosławski. Lviv : Spolom. 148 p. [in Ukrainian].
2. Kovalinas, N. A. (2001) 'Eidosfera muzykal'nogo teksta / Tekst muzychnoho tvor: praktyka i teoriia' [Eidosphere of music text / Music composition's text: practice and theory]. In: Kyiv Musicology, 7, pp. 96–105 [in Russian].
3. Korchev, O. O. (2022). «Grave: Metamorfozy na wiolonczele i fortepian Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози» [“Grave:

Metamorfozy na wiolonczele i fortepian” by Witold Lutosławski: The role of derivation in realizing the composer’s idea of metamorphosis]. In: *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskjogho* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], (134), pp/ 125–134. Musical practice of the past and present: analytical approaches and solutions [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269627>.

4. Myronenko-Mikheishyna, O. (2020) “Tsilisnist” yak nove poniattia teorii rytmu: Sproba vyznachennia zmistu’ [Continuity as a New Concept in the Theory of Rhythm: An Attempt at Defining Its Meaning]. In: *Naukovyi zhurnal Khudozhnia kultura. Aktualni problemy* [Scientific Journal Artistic Culture: Current Issues], 16 (2), pp. 27–35 [in Ukrainian]. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)

5. Gumbrecht, H. U. (2004). Production of presence: what meaning cannot convey. Stanford, Calif. : Stanford University Press. [in English].

6. Reyland, N. (2007). Lutosławski, 'Akcja', and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. Vol. 88, No. 4 (Nov.), pp. 604–631. Published By: Oxford University Press [in English].

7. Gieraczynski, B. (1989). Witold Lutoslawski in Interview. In: *Tempo*, Vol. 170, p. 4–10 [in English].

8. Klein, M. A (1995). Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form. Thesis Doctoral, State University of New York at Buffalo [in English].

9. Stucky, S. (1981). Lutoslawski and His Music. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

10. Varga, A. (1976). Lutoslawski Profile. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd. [in English].

YURI PIKUSH

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-5548-3162>

yurii.pikush@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347638

WITOLD LUTOSŁAWSKI’S «VENETIAN GAMES» FOR ORCHESTRA: SPECIFICS OF MUSICAL DRAMATURGY IN ALEATORIC COMPOSITION

Relevance of the study. The creative legacy of Witold Lutosławski occupies a central place in the panorama of twentieth-century music, representing a synthesis of strict compositional logic and aleatoric freedom. His orchestral work *Venetian Games* demonstrates an innovative approach to musical form and dramaturgy through the technique of controlled aleatoricism. The study is relevant because it explores the transformation of compositional thinking in the mid-twentieth century and the evolution of the principles of sound organization that became influential for the development of contemporary orchestral language.

Main objective(s) of the study. The main goal of the research is to identify the specific features of the dramaturgical and structural organization of *Venetian Games* and to determine how the composer combines chance operations with precise structural control to achieve a multilayered artistic result.

Methodology (how the study was done). The study employs structural and analytical

methods, score analysis, and comparative approaches to reveal the interaction of timbral and rhythmic parameters. The research traces the relationships between instrumental groups and examines the processes of contrast, substitution, and opposition that form the dramatic progression of the composition.

Results / findings and conclusions (significance). The analysis shows that *Venetian Games* exemplifies a deeply reasoned compositional conception based on the alternation of contrasting sound blocks and the development of timbral dramaturgy. Lutosławski's use of controlled aleatoricism allows him to balance interpretative freedom with structural coherence. The work expands the boundaries of orchestral thinking, offering listeners a complex, multi-level perception of form and motion.

Prospects for further research. Future studies may focus on classifying the principles and parameters of ensemble and orchestral dramaturgy, as well as on identifying the composer's typical strategies of dramaturgical development in the context of aleatoric composition.

Keywords: Musical dramaturgy, Aleatoric composition, Witold Lutosławski, Venetian Games.

Стаття надійшла до редакції 02.11.2025
Отримано після доопрацювання 13.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 780.8.085.321:780.614.131.087.1(85)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347644

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., 2025

СИЛУЕТИ ТАНГО У ЗВУКОВОМУ ЛАНДШАФТІ АРГЕНТИНИ: МУЗИКА АСТОРА П'ЯЦОЛЛИ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО

Музика Астора П'яццолли для гітари соло розглянута з позицій історичної взаємодії жанрових традицій аргентинського танго, з урахуванням версій його стильового оновлення у творчості композитора. Специфіка аналітичного підходу полягає у співвіднесенні архетипу танго з особливостями сонотипу звукових ландшафтів Аргентини, тембрових ресурсів архаїчних і сучасних інструментів різного етнічного походження. Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення мовних особливостей аргентинського танго, взаємодій танцювального жесту та мови музики, впливів стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства. Аналізуються зв'язки музичної поетики жанру з пластикою хореографічного руху, що має іберійські та афроамериканські коріння, а також залежить від артикуляції акцентної ритміки, узгодженої з місцевим діалектом іспанської мови мешканців Буенос-Айреса. У циклі «П'ять п'єс для гітари» виявлено інструментальні ідіоми танго в умовах сольного виконавства завдяки спеціальним ефектам наслідування звуками гітари тембрів інших голосів ансамблю. Виокремлено зв'язки кожної з п'єс циклу з метроритмічними особливостями мілонгі, кубінської хабанери. Підкреслено конотації з європейськими жанровими основами тематизму, а також умовними візуалізаціями типових персонажів танго в характерній емоційній атмосфері танцю. Узагальнено впливи музичної лексики джазу та елементів сучасного академічного мислення. Гітарні техніки і прийоми виконання, мелодичні, гармонічні, ритмічні елементи музичної мови народно-побутових, академічних та неакадемічних традицій постають як сукупність невід'ємних атрибутів жанрово-стильових проєкцій музики *tango nuevo* Астора П'яццолли, націлених углиб національних звукових міфологем.

Ключові слова: аргентинське танго, звукові ландшафти, виконавські ідіоми, мовні атрибуції, *tango nuevo* Астора П'яццолли, «П'ять п'єс для гітари» соло.

Вступ. Історія аргентинської гітарної музики останніх століть зберігає багато всесвітньо відомих імен композиторів і виконавців — Альберто Гінастери, Астора П'яццолли, Масімо Пухоля, Хорхе Мореля, Хуліо Сагрераса, Кікі Сінесі та ін. Їх творчість відбиває чуттєве сприйняття навколишнього простору — від спекотних тропіків до крижаних вітрів Вогняної Землі — з усіма етнічними місцевими звичаями, сукупністю архаїчних і сучасних звуків, міфології людей з різних етнічних груп. Успадкований через жанр танго, емблематичний для всієї культури художній досвід втілення

аргентинських музичних традицій стрімко поширився у країнах Нового та Старого світу завдяки музиці Астора П'яццолли (Astor Piazzolla, 1921–1992).

Аналіз останніх досліджень. У сучасному музикознавстві дослідженням цієї сфери творчості присвячені монографії [Azzi, 2000] та окремі наукові публікації, в яких висвітлені локальні питання: мовної специфіки танго [Nishimaye, 2019], опис прийомів гри [Drago, 2008; Paez, 2021], характер танцювальної пластики [Drake-Boyt, 2011], проблеми аранжування танго для оркестру [Cherapanun, 2023; Сподаренко, 2024], загальновідома інформація про виконавців [Zhovnir, 2018].

Мета статті — виявити аутентичні жанрові ознаки танго в умовах його стильової реконструкції у творчості Астора П'яццолли на прикладі циклу «П'ять п'єс для гітари» з урахуванням ідіоматичних виконавських запозичень. **Наукова новизна** статті полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики твору у контексті зв'язків із тембровими сонотипами місцевих звукових ландшафтів, виконавських прийомів звуконаслідування голосу інших інструментів, взаємодії мови музики з поетикою танцювального руху.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історико-теоретичного, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для визначення мовної специфіки аргентинського танго, взаємодій танцювального жесту з метроритмічними патернами музики, впливів стильових рис творчості композитора, народно-побутової та академічної техніки гітарного виконавства.

Результати дослідження. Звукові пейзажі Аргентини мають безліч етнічних голосів, які віддзеркалюють природу, міфотворчість та обрядовий побут місцевих мешканців, відображують строкаті впливи культурних обмінів. Автентичні звукові ландшафти¹ містять особливі музичні обертони, їм притаманні регіональні барви, певні регістри, темброві відтінки. Вони втілюються звуконаслідуванням позамузичних явищ шумового спектру — голосів живого навколишнього світу птахів і тварин, дихання вітру, гуркоту водоспадів, сходжень із гучним тріском гігантських льодових лавин, відлунь звуків від скель, печер, гірських локацій, що здалеку резонують над великими обр'ями. Окрім одвічних вигуків цього нерукотворного звукопростору сюди підмішуються звуки культурного середовища, людської діяльності, побуту й обрядовості. Останні підживлюються місцевим устроєм та ритуальними звичаями, що акумулюються та зберігаються у системі жанрів і узагальнюються в сонотипах.

Як звучить аргентинський звукопростір, які маркери — музичні інструменти — його формують? Які саме тембри слугують факторами його впізнаваності, чуттєво-слухової фіксації «місця»? Чи неодмінно слухова перцепція має ототожнюватися зі звуком інструмента, автентичного за своїм походженням, родоводом і органічно зливатися з певною територією, яка до того ж неодноразово змінювалася в історії? Яким чином взаємодіють своєрідні музичні звукові «діалекти» в умовах великих горизонтів?

Аргентина як друга після Бразилії за масштабом території країна Південної Америки вражає контрастами. Внаслідок значної протяжності вздовж континенту вона охоплює великі зони та долає широкі простори. Починаючись з точки сходження бразильського, парагвайського та аргентинського кордонів на півночі — величезних тропічних водоспадів Ігуасу, аргентинські землі простягаються на великих гірських територіях Патагонії, суміжних з андськими масивами Чилі, і далі замикаються островним архіпелагом Вогняної Землі на південних околицях материка.

¹ Сміслові наповнення поняття звуковий ландшафт (*soundscape*) на основі сукупності наявних у наш час теорій та характеристик наводиться у статті автора [Філатова, 2024].

Північ країни відрізняється спекотним тропічним кліматом. Тут люди часто сплять удень, гуляють уночі під акомпанемент звуків флейти, мандоліни, гітари-скрипки *sachaguitarra* — сільської «гірської гітари»¹. Атмосфера вологих джунглів, звична для місцевих індіанців *гуарані* та *кечуа*, підживлюється могутніми каскадами потоків водоспаду Ігуасу — «великої води», що виливається тоннами з «горлянки диявола» (фото 1). Одухотвореність природи стала частиною міфології і тотемістичних обрядових уявлень корінних народностей, нові покоління яких, як і раніше, шанують анімістичні вірування. Стародавні ритуали формувалися в ході багатовікового проживання племен у джунглях — поряд з пумами, тиграми, ягуарами, капібарами, небезпечними рептиліями, комахами, великими птахами у яскравому оперенні та крихітними колібрі. Поселення корінних народностей помітно рідіють у центрі країни, хоча демографічний склад населення тут досить строкатий². У центральній частині Аргентини індіанці займаються ручним видобутком солі, що осіла на дні розта-
 лих гірських льодовиків, на висоті понад 3000 м над рівнем моря.

Фото 13.



¹ Назва *sachaguitarra* (в пер. з кечуанської *sacha* — гора) дана інструменту його аргентинським винахідником, музикантом Ельпідіо Рафаелем Еррерою для виконання народної сільської музики. У його тембрі поєднуються звучання мандоліни, чаранго, гітари та скрипки. Конструктивно інструмент представляє собою корпус у формі гарбуза, виготовлений з твердої породи місцевого ріжкового дерева *альгарробо*, короткого грифа з чотирма металевими струнами, звук відтворюється за допомогою медіатора. У прагненні винахідника наслідувати звучанням свого інструмента природній музиці лісу в деці були передбачені два отвори поруч із підставкою і додана п'ята струна: в результаті музикант міг грати на першій і п'ятій струнах невеликим смичком з кінської волосини з витягнутою прямокутною основою, підвішеною на струні, яка видобувається з резонаторного отвору. «Гірська гітара» входила до складу камерних етнічних колективів, і досі в Аргентині існує традиція фольклорних фестивалів за участю майстрів автентичного двомовного співу *Atamisqueño* в супроводі гітар *sachaguitarra* та ударних.

² Загальна кількість мешканців країни сягає 45 млн — це вп'ятеро менше, ніж у сусідній Бразилії.

³ <https://www.worldatlas.com/falls/iguzau-falls.html>

Біля підніжжя Анд відкриваються Червона долина Сальта, мальовничі каньйони Кафайяте з гірських валунів кольору заходу сонця, на їхніх схилах — гігантські столітні кактуси, втричі вищі за зріст людини. Глибокі ущелини своєю формою схожі на природні амфітеатри з унікальною акустикою: флейтовий звук *окарина*¹ тут екранується кам'яними стінами, резонує у просторі та посилюється вгору, прямо до неба, нагадуючи своїм мелодичним голосом шум вітру чи спів птахів.

Капільо — земля гаучо, скотарів, пастухів та воїнів — відкриває ландшафт із зелених лук. Це типова південноамериканська пейзажна картина пампасів та ранчо, де живуть аргентинські ковбої гаучо. Їхній побут злитий зі звуками сигнальних духових інструментів (бамбуковий саксофон з гарбузовим розтрубом і низькою, глибокою вібрацією звуку). Кольорові гори та ущелини *Cerro de los Siete Colores* із яскравих смуг багатошарових різнокольорових мінералів вражають соковитістю своїх барв: помаранчевих, рожевих, коралових, сірих, фіолетових, яскраво-пісочних, коричневих, зелених відтінків, відкриваючи давню історію напластунів.

Патагонія² — це величезний природний регіон з мальовничими озерами, які здавна стали батьківщиною фламінго, посушливими степовими просторами пампасів, де мешкають лами гуанако і кондори. «Країна вітрів» вражає картинами півдня: білосніжні солончаки, що йдуть за горизонт, гігантські масиви бірюзових брил льодовиків Періто Морена, що з тріском і гуркотом обрушуються у воду, андські гірські озера і скелі в оточенні невисоких ендемічних лісів, що адаптувалися до вітру. Європейці за схожістю краси пейзажів називають ці місця «аргентинською Швейцарією» (див. фото 2).

В аргентинській столиці Буенос-Айресі, незалежно від національного походження мешканців, переважають люди європейського менталітету. Загалом доброзичливі, контактні, відкриті та привітні аргентинці називають своє місто «Латинською Європою», квіткою Південної Америки за красу типово європейської архітектури. Поруч із старовинними спорудами колоніального стилю або новими сучасними архітектурними проєктами в Буенос-Айресі сусідять нетрі Лабоко. Вони виглядають як еклектичні побудови з яскраво забарвлених у різні кольори будинків для маргінальних верств суспільства. Саме тут почалася історія аргентинського танго, культурного надбання та одного з найвідоміших латиноамериканських жанрів, що міфологізують у звуках смутку, гостру тугу емігрантів, які назавжди залишили рідні землі та відобразили у музичній лексиці, пластиці танцю свої ностальгійні, екзальтовані історії. Хорхе Луїс Борхес, класик аргентинської літератури, наголошував, що за право лідерства у процесі народження танго змагалися одразу три країни — Аргентина, Уругвай та Бразилія. Кожна дала життя своїй галузі танго, але всі об'єднані спільністю топографії територій — річкових чи морських портів, куди прибували і нерідко осідали на новому місці люди різних народностей та континентів, розсіюючись агломераціями Уругваю Ріо-де-Ла-Плата та його столиці Монтевідео, а також бразильськими портовими зонами поблизу Ріо-де-Жанейро.

¹ Окарина (в пер. з італ. *ocarina* — гусеня) — невеликий духовий інструмент, різновид свисткової флейти із замкнутим округлим корпусом та отворами для пальців, через які видобувається звук. У народній музичній побутовій практиці різних країн світу використовується як сигнальний атрибут. Південноамериканська окарина має видовжену форму з трьома або п'ятьма отворами, що допускають гру пентатоніки.

² Патагон — в пер. «великоногий», високий — так європейські колонізатори за часів Магеллана характеризували місцевих корінних жителів, зріст яких (понад 1,8 м) значно перевищував середні показники серед представників багатьох інших народностей.

Фото 2¹.



Темброві ресурси аргентинських звукових ландшафтів. Темброві ареали існуючих народних музичних інструментів, що насичують звукові ландшафти природних просторів Аргентини у всіх кліматичних поясах — від тропічної півночі до антарктичної Вогняної Землі, значно відрізняються. Серед високих андських вершин або безмежних солончаків, де дмуть сухі прохолодні вітри замість густих вологих потоків, закритих «по той бік» Анд, за кромкою гірських піків чилійської території, актуальними є звуки інструментів сигнального типу. Їхні голоси розносяться далеко, слугують символом, знаком, атрибутом розпізнавання місця, вони вважаються автентичною складовою місцевого звукового ландшафту. Корінні народи країни називали цей звук «музикою вітру»².

Як правило, такі інструменти сконструйовані з місцевих матеріалів, предметів побуту та призначені для ритуальної практики. Тембри та відтінки їхніх голосів «вбудовані» у навколишнє середовище, імітують його природні звуки (крики тварин, щебетання птахів, завивання вітру, військові сигнали) та регістрово близькі до груп духових, струнних та ударних інструментів. Разом з тим, вони мають етнічну специфіку, яка споріднює їх з історією багатонаціональних культур людей, які населяють країну. Це неминуче призводить до гібридних явищ і практик.

Найрізноманітнішим є сектор аерофонів, народних духових інструментів різних розмірів та тембрів. Вони мають різні назви в загальній видовій групі андських

¹ Посилання на фото з онлайн-ресурсу «Escalaes. Ponant magazine»: <https://escales.ponant.com/en/perito-moreno-full-steam-ahead-for-the-unmissable-glacier-in-argentinian-patagonia/>

² Опису поетики болівійської «музики вітру» присвячено окрему статтю автора [Філатова, 2023].

сопілок *siku*, *sikuri*, *сампоньо*¹ — ритуальних інструментів «музики вітру», які вважалися в андських країнах автентичними та репрезентативними. Подібність їхньої органології полягає у зв'язаних рядах трубок різної довжини і діаметра, що виготовляються з каменю, глини, порожнистих кісток тварин або пізніше з очерету. Вони мають регіональні відмінності в Чилі, Перу, Болівії, Аргентині, відомі під різними іменами і загалом налічують понад 70 видів. У європейських культурах подібні інструменти називаються панфлейтами.

Флейтовий звук для корінних індіанських народностей — символ душевного очищення, ясності, заспокоєння через спілкування з природою, вираження печалі та туги за домом, спосіб молитви, заклик до вищих сил природи. Цей звук своїм резонансом дає почуття умиротворення, медитативно-споглядального стану, втілення єдності духу та тіла. Досі у багатьох південноамериканських країнах випускаються флейти ручної роботи з налаштуванням на пентатоніку — поперечна флейта у Бразилії, андська вертикальна флейта кена, подвійна флейта дупла. Їхній звук завжди мелодійний, рідкісної краси, ніжний. Загальний діапазон усіх різновидів охоплює кілька октав, тому в умовах андського ландшафту індіанські високогірні племена є носіями унікальної культури духових оркестрів — живої традиції, народженої високо в горах, в андській колиці стародавніх цивілізацій.

Аргентинська «флейта дощу», або «дощова паличка» *rainstick*, не менш відома в ритуальній практиці Перу та Чилі, належить до іншого розряду інструментів звуконаслідування — ударних ідіофонів, шейкерів. Вона є порожнистою, закритою з обох боків трубкою з висушеного стовбура кактуса з внутрішніми перегородками з його шипів, через які пересипається насіння, дрібні камені, гранули при перевертанні корпусу або його обертанні по осі. Ефект схожий на тихий стукіт крапель води або навіть шум зливи. У конгломерації автентичних перкусійних інструментів корінних народностей слід врахувати ударний інструмент *культрун* корінного населення Патагонії мапуче — *cultrún*, схожий на литаври з напівсферичною формою корпусу з дерева або сушеного гарбуза та двома калаталами, відомий також як ударний церемоніальний інструмент чилійських арауканів. Його корпус ставиться на землю або тримається в руці, удар робиться паличкою та викликає сильний, гучний звук. До низьких басових ударних зараховується ідіофон індіанців гуарані *такуану* (*takuapu*) — ударна бамбукова палиця до 30 см в діаметрі двометрової порожнистої трубчастої тростини з отворами. При ударі об землю видає низькочастотний, глибокий звук. Прикладним ритуальним ударним інструментом є щелепи будь-якої з хребетних тварин.

Зі струнних інструментів Аргентини відома місцева «репліка» скрипки *чиригуано*, локально прийнята на практиці племені гуарані на кордоні Парагваю та Аргентини, а також однострунний інструмент аргентинської півночі *мбайк* — *mbike* — з резонаторним ящиком із гарбуза.

Поетика звуку, темброва символіка, пов'язана з жанровою комунікацією в побутовій ритуальній практиці, в обрядовій «пам'яті жанрів» виводить далеко за орбіту органології корінних національно-етнічних інструментів ще один тембр. Його вважають ключовим, презентабельним, провідним у загальному «хорі голосів», що втілює аргентинський звуковий ландшафт. Він прийшов ззовні завдяки гібридному потоку міжконтинентального культурного обміну. Історія та траєкторія ареалів його

¹ Іспанська назва стародавнього інструмента інкського походження — *затроїо*: він видає звук, що наслідує співи птахів. *Sikuri* — в перекладі з мови індіанців аймара означає трубки, що дають звук; *siku* — так називаються інструменти невеликі та середні за розміром.

розповсюдження з німецьких земель несподівано сфокусувалася на Аргентині — багато в чому завдяки жанру танго, солюючи права в якому належать *бандонеону*¹ (*bandoneón*). Завдяки коливанню металевих язичків бандонеон створює специфічний, своєрідний звук, не схожий на будь-який інший, хоча й віддалено нагадує акордеон. Бандонеон — звуковий символ танго у концертних залах та відкритих танцполах. Пантеон його популярності як емблеми *tango-nuevo* був зведений віртуозом-бандонеоністом, композитором Астором П'яццоллою — автором понад триста аргентинських танго. Бандонеон є «душею танго», віртуози гри на ньому прирівнюються в Аргентині до національних героїв. Не випадково постать Астора П'яццолли стала легендарною в історії танго як світового бренду. У його творах силуети танго вгадуються всюди, цілком поглинаючи слухача гострим виплеском емоцій та сильних почуттів. Голос бандонеону втілює смуток, меланхолію, пристрасть, розчарування, надію, чому сприяє імпровізація хореографічного малюнка танцю в її пронизливо тонкому магічному злитті з морфологією мови музики.

Для музичного виконання танго в Аргентині та Уругваї сформувався характерний склад *orquesta típica*: гітара, флейта, скрипка, пізніше бандонеон замість флейти або разом із нею, альт, віолончель, контрабас (інструменти, які легко носити з собою), додатково підключаються фортепіано та арфа (за можливості виступати в одному місці).

Мова пластики танго. Як танцювальний феномен танго — унікальне втілення динаміки різких контрастів пластичного жесту: швидких, енергійних рухів та виразної раптової нерухомості, ефектів моментального «застигання кадру» в коротку мить зупинки для позування танцюристів перед камерою. Запальна пристрастність емоційного тону танго, іноді приправленого присмаком драми, приковує загальну увагу і загострює градус почуттів. Цей промовистий, приголомшливо чуттєвий діалог повністю підкорює танцюристів, музикантів та всю аудиторію. Він зачаровує глядачів фантастичним миготінням силуетів: дій та бездіяльності, ривків та зупинок, що гарантує високу складність, екстремальність, артистичність хореографії. Знавець латиноамериканських танців, дослідниця Елізабет Дрейк-Бойт зазначає: «Танго є надзвичайно адаптивним. Воно може переміщати пару великим бальним залом або, як фламенко, займати простір стільниці в переповненому танцполі» [Drake-Boyt, 2011, p. 41]. Повний контакт тіл, човгання ніг, захоплення в обійми, повороти стегон, низький центр ваги запозичені з африканських танців. Нерівномірна пульсація кроків артикулює драматизм через контраст швидких рухів із дуже повільними, затягнутими паузами. Для танго характерне: «зависання поз, коливання кроків — зупинка завершального кроку перед різким наступним; гальмування в ритмічній відповіді неопорної ноги, різкі перенесення ваги з однієї ноги на іншу — суперечливість емоцій, раптові повороти, різкі відбивальні рухи ніг, млосні падіння, уникання прямого зорового контакту партнерів, лише — у напрямку спільного руху» [Drake-Boyt, 2011,

¹ Як відомо, бандонеон — різновид клавійно-духового язичкового музичного інструмента із сімейства ручних гармонік, сконструйований у 1840 році німецьким майстром Генріхом Бандом (1821–1860) для виконання музики у лютеранських, протестантських соборах на кшталт органу. Потрапивши наприкінці XIX століття в Уругвай та Аргентину, бандонеон увійшов до складу танго-оркестрів, надаючи впізнаваних тембрових ознак аргентинському танго густим, пронизливо-щемливим звуком, відомим зараз усьому світу завдяки творчості Астора П'яццолли. Виробництво бандонеонів існує у Німеччині, Франції, Італії, Бельгії, США, Аргентині, Уругваї, проте десятки тисяч інструментів експортується саме в Аргентину.

р. 21]. Контраст статичної театральності завмираючих фігур, застиглих миттєвостей жесту, пози і швидкого рефлекторного руху ніг — це завжди палка, непередбачувана інтрига, сила чуттєвої пластики з раптовою зміною траєкторій, різкими переходами, ковзаннями, які виражають емоції тяжіння та відштовхування, любові та ненависті. У теоретичних класифікаціях латинських танців заведено відносити танго до розряду явищ іспанської етимології. Крім аргентинського танго, сюди ж включається «бразильське танго» машише¹, іспано-кубинське болеро, іспано-мексиканський пасодобль, панлатинська сальса. Е. Дрейк-Бойт так описує риси їхньої подібності: «Всі вони пластично з'єднані загальним малюнком балетної пози — гордовитою, аристократичною поставою тіл, чистотою вигнутих ліній корпусу та рук, рухами хвилястої пантероподібної ходи танцюриста (фігура переслідування жертви), кроками зі злегка вивернутими ступнями ніг і трохи зігнутими колінами — з готовністю зміщуватися в будь-який бік з наступальної позиції. Це напруження пози домінуючого партнера і силуєту-відповіді партнерки схоже на ринг бойового фехтування і ширше — в іспанській культурі пов'язане з бойовою військовою естетикою, як наслідок — танець не “очі в очі”, а “щоба до щоби”. Прихована сила партнерки в танго — драматичні ефекти ковзання по підлозі, глибокі присідання, близькі переплетення тіл, віртуозні ризиковані фігури переворотів, стрибків із підтримками» [Drake-Boyt, 2011, р. 24]. Зрозуміло, в цій характеристиці йдеться про професійне мистецтво танцю, концертні його презентації, віддалені від первинно-побутових зразків жанру².

Аргентинський поет, композитор, актор, автор текстів знаменитих танго Енріке Сантос Дисеполо сказав: «Танго — це сумна думка, яку танцюють» [Drago, 2008, р. 167]. Танцюристи та музиканти вступають у діалог мовою ритму. Їхній контакт може вписатися в будь-який простір світу, він імпровізаційно варіюється, але завжди гостро і чуйно відгукується на пульсацію часу, метру та ритмічного малюнка — загальних регуляторів сценічного руху танцюристів, джерел несиметричної зміни опор, акцентів, ритмічного «компасу» танго. Складна партитура ритмічної канви, агогіка та артикуляція організують «дихання» танцю, залишаючи в ньому місце для ефектів «знижуючої гравітації», подолання механічної періодичності жестів.

Історія танго в гітарних рефлексіях Астора П'яццолли. Історія танго як спочатку табуйованого жанру, що вийшов із маргінальних верств суспільства, багаторазово описана в наукових дослідженнях та публіцистичній літературі. Існує багато національних та стильових різновидів танго, але «аргентинське танго вважається істинно автентичною версією» [Drake-Boyt, 2011, р. 19]. Це продукт гібридної культури: андеграундних розваг поблизу портових доків аргентинської столиці Буенос-Айреса, уругвайського Монтевідео (тут танго називалося *baile con corte* — танець із зупинкою, «різаний танець»). Свої національні відтінки ностальгії у танго³ вносили

¹ Машише вважається «бразильською парною версією афро-бразильських танців батуча і лунду, в їхньому гібридному зв'язку з іспанським фанданго» [Drake-Boyt, 2011, р. 38].

² Посилання на одну з багатьох сучасних інтерпретацій театральності-сценічності втілення танцю та аранжування музики танго на матеріалі найвідомішої композиції «Libertango» (1974) Астора П'яццолли: <https://youtu.be/VVTZ8sbeGRk?si=CeVh7wTCbw0vwDge>

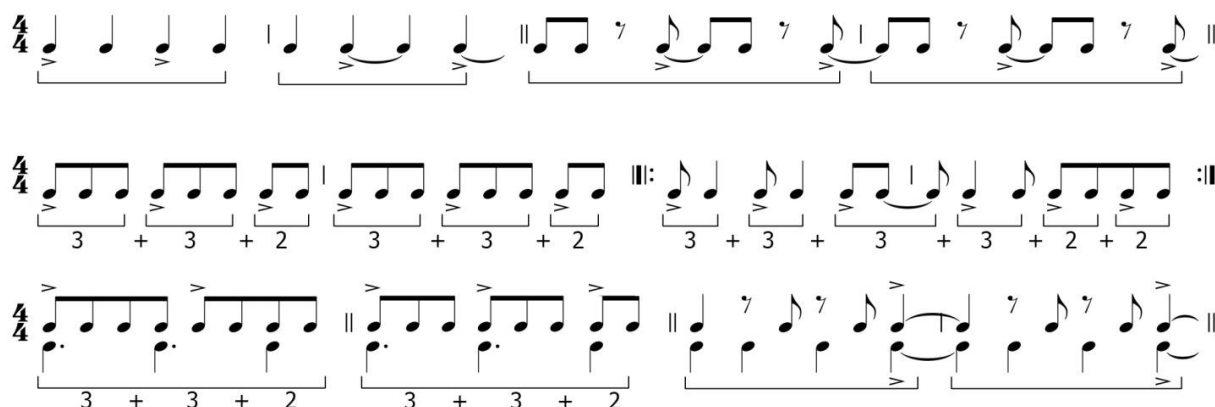
³ Етимологія назви жанру походить від латинського дієслова *tangre* — торкатися, в Північній Африці іменником *tangano* позначали північноафриканський танець під ритм барабанів. Марокканські впливи відчутні як в латиноамериканській культурі танців, так і через спадщину фламенко, куди елементи музичної лексики проникли через Гібралтар і екзальтувалися почуттями вигнанців — іспанських циганів. Елізабет Дрейк-Бойт пише: «... у той час як європейські мелодії та тексти пісень

іспанці, італійці, євреї, німці, французи, англійці. Ковбої гаучо з Аргентини, Уругваю, перебравшись із ранчо до нетрів міст, співали свої мелодії під акомпанемент гітари пайядорів в оточенні танцювальних пар, що ритуалізують гострий конфлікт. Залишаючи осторонь історичну канву та міфологеми, пов'язані з еволюцією танго у всьому видовому різноманітті, зосередимося на поетиці мови музики «нового танго», що стала сигналом повороту до нової лексики завдяки внеску аргентинського композитора італійського походження¹. Віртуоз гри на бандонеоні Астор П'яццолла багато чого в мистецтві танго перейняв через слуховий досвід. У його музику «містичка танго» проникала через унікальну бандонеонну традицію — звук інструмента, техніку, стиль гри Анібаля Тройло, через навчання сучасним технікам академічної музики у Альберто Гінастери та особливу увагу до джазової культури.

Розуміння автентичного фону, що породжує мовні особливості та традиції гри етнічної та популярної музики, зміцнювалося сукупністю багатьох творчих джерел. Найскладнішим мовним елементом танго є ритм. У ритмічному архетипі танго змішані патерни, початково пов'язані з іспанською хабанерою, її афро-кубинською версією, а також мілонгою з типовою фразеологією об'єднання мотивів 3+3+2 або подвоєною пропорцією 3+3+3+3+2+2, з поліритмічними синкопованими малюнками. На сторінках монографічної публікації Марії Сусанни Ацці² наведено судження самого композитора про слухові джерела ритму його танго: «Все проникає під шкіру! Мої ритмічні акценти навіть схожі на єврейську популярну музику, яку я чув на весіллях» [Azzi, 2000, р. 3]. Ритмічну модель 3+3+2 чути як в архетипі танго, так і в клезмерській музиці — з акцентом на першій, четвертій та сьомій восьмих нотах бінарного такту 4/4, які споріднені з ритмами мілонги та хабанери, що дали початок танго (схема 1).

Схема 1.

Патерни ритмічних архетипів танго



прикрашають душу латинської музики, ритм, пульс та імпровізаційні перегуки “запит – відповідь” у грі на всіх видах ударних інструментів — на чолі з барабаном нагадують про африканську племінну приналежність» [Drake-Boyt, 2011, р. 18].

¹ Згідно з біографічними відомостями, бабуся та дідусь музиканта іммігрували з півночі та півдня Італії: з регіонів Тоскани та Апулії.

² Автор публікації — фахівець з антропології культури в Університеті Буенос-Айреса, членкиня Національної академії танго у Буенос-Айресі та Фонду Астора П'яццолли, відома лекторка в університетах Аргентини та США.

Їхня природа — не лише в моториці танців іберійського та афро-кубинського походження. Згідно з гіпотезою Алехандро Драго, багато ідіом виходять з усної практики вокального інтонування. Вона впливає на фразування мелодій Астора П'яццолли, з одного боку, сягаючи корінням до «тих видів ритмічних порушень, які присутні в будь-якому автентичному вокальному виконанні» [Drago, 2008, p. 49], а з іншого боку, враховуючи словесні, «мовні уявлення про мелодію розмовного акценту портеньос — мешканців Буенос-Айреса» [Drago, 2008, p. 50]. Наведемо докладніше авторське пояснення цієї гіпотези: «Регулярні мелодичні та ритмічні риси цього специфічного варіанту іспанської мови виявляють дивовижну подібність, навіть пряму паралель з ритміко-мелодичним малюнком танго *fraseado*, який згодом тією чи іншою мірою увійшов у нотацію танго, яку використовує більшість сучасних танго-музикантів, включно з П'яццоллою. Цей здогад, спочатку просто інтуїція, пізніше зміцнився, коли я отримав доступ до технічної документації, підготовленої Лабораторією досліджень сенсорів про зміни, які необхідно було внести до програми розпізнавання голосу, розробленої в Іспанії, щоб ця програма могла бути корисною для дикторів з акцентом Буенос-Айреса. У ньому міститься статистичне дослідження основних тонів, ритмів та акцентів цього діалекту, а також таблиця цих патернів у математичному описі. Дивовижним в цьому документі є те, що п і с л я перекладу цих патернів у нотний запис вони представляли собою повне зібрання основних музичних жестів танго в ритмі та мелодії» [Drago, 2008, p. 50].

Пізніше аргентинський гітарист Федеріко Діас Паес, який багато років працював в оркестрі П'яццолли, у науковому дослідженні підтвердив важливість наведеної вище гіпотези. Він на особистому досвіді переконався, що мелодична фразеологія інструмента підлаштовується під експресивну манеру «висловлювання»: «Рубато солюючої лінії за збереження ритму в акомпанементі пов'язується з ударністю складів, мовленнєвою вимовою та акцентами іспанського місцевого діалекту *porteñas*, жителів Буенос-Айреса, що впливає на музичну фразеологію та складні асиметричні ритмічні імпульси. Ця вокальна традиція закріпилася в інструментальній практиці гри. Вона розвиває тактову риску» [Paes, 2021, p. 50].

У мелодичній тканині танго, в солюючих голосах та поліфонічних підголосках закріпилися традиції усної практики імпровізації у партіях різних інструментів ансамблю, які не завжди фіксуються у нотах. Вони не менш актуальні в умовах перекладень для інших складів, але особливо для сольних композицій танго, коли весь комплекс виконавських прийомів переймається соло або дуєтом. Танго, написані Астором П'яццоллою спочатку для гітари соло, дуєту з флейтою, для двох гітар, гітари та бандонеона, створюють передумови для аналізу поетики *tango nuevo* з урахуванням позицій запозичення у гітарній партії багатства фігураційних, ритмічних, звукообразальних ресурсів всього оркестру.

Композитор присвятив гітарі чотири концертні циклічні твори, що може здатися скромним у співвідношенні з масивом створеної ним музики (понад 800, з них — 300 танго). Усі чотири написані у 1980-ті роки: «П'ять п'єс для гітари» (1980), «Танго-сюїта для двох гітар» (1984), Концерт для гітари та бандонеона з оркестром (1985), «Історія танго для флейти та гітари» (1986). Музика розрахована на високу професійну ерудицію віртуозних виконавців академічної школи, але при цьому «схоплює» ідіоматичні прийоми усної імпровізації, що походить з автентичного середовища популярного народного побутування.

Інструментальні ідіоми танго. Аргентинські вчені, диригенти оркестрів, гітаристи систематизували у своїх працях ідіоми — повторювані моделі організації

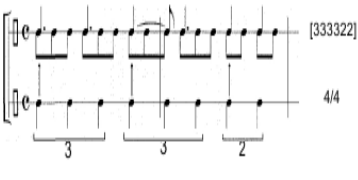
мелодії та ритму, а також супутні їм технічні та звукозображальні прийоми гри на різних інструментах, що відображають звуковий «клімат» аргентинського танго у його нових авторських інтерпретаціях. Щоб виявити їхню специфіку в гітарних версіях, необхідно побачити картину у всій повноті органічного ансамблевого звучання. Пропонуємо лаконічне системне тлумачення спектру ідіоматичних прийомів гри танго у вигляді схеми, складеної на основі дескрипцій диригента Алехандро Драго [Drago, 2008] та аргентинського академічного гітариста Федеріко Паеса, експерта з музики П'яццолли, який своєю творчістю розширив склад танго-оркестру, додавши до бандонеонів, скрипок, контрабасу, фортепіано, віолончель та електрогітару Octeto Buenos Aires (1955). При цьому його Quinteto Nuevo Tango (1960) складався з бандонеона, фортепіано, скрипки, гітари та контрабаса.

У спеціальних ефектах, манері виконання імпровізацій кожен майстерний віртуоз залишав факсиміле — свою особисту «печатку» під власною версією тексту, посилюючи особливу манеру виконання, семантику, ключові емоції, за якими розпізнається жанр. Вони поглиблюють розуміння автентичного фону, що породжує виконавські нюанси гри етнічної та популярної музики. Відповідно до досвіду академічних виконавців, насамперед важливо освоїти *елементи артикуляції танго*. При цьому треба врахувати, що за будь-якого складу виконавців ансамблю чи сольної гри йдеться про *ідіоматичне запозичення*. Під цим терміном А. Драго має на увазі «наслідування манер гри і спеціальних ефектів у танго, які, хоча і виконуються на певному інструменті або певною інструментальною секцією, але явно походять з інструментальних ідіом або жестів іншого інструмента» [Drago, 2008, р. 59]. У практиці гри танго П'яццолли існує набір ідіом, який сформований внеском різних інструментів та утворює загальний *словник запозичень*. Тому кожному музикантові для адекватного втілення жанрово-стильової органіки музики «необхідне знання про практику виконання танго, пов'язану з конкретними інструментами, що беруть участь в оркестрі, але особливо про бандонеон, який можна справедливо вважати материнським джерелом більшості танго» [Drago, 2008, р. 60]. У вигляді схеми пропонуються редуковані коментарі та ключові ілюстрації нотного запису прийомів гри танго П'яццолли в систематизації Алехандро Драго.

Схема 2.

Інструментальні ідіоми танго: систематизація характерних виконавських прийомів гри

Опис прийому	Інструмент і нотація
Артикуляційний прийом <i>attacca</i>	
Різкі жорсткі удари на сильних долях та/або акцентованих нотах у темпі алегро.	Фортепіано, скрипка, гітара, контрабас, бандонеон.
Артикуляційний прийом <i>arrastre</i>	
Перетягування (<i>arrastre</i>) як ключовий елемент свінгу: ефекти стрімкого ривка вгору по півтонах з глісандуючим підхватом сильної долі, що йде слідом, різким її обривом паузою і синкопою; забезпечується натисканням комбінації кнопок бандонеону, що утворюють акорд, одночасно з повільним відкриттям міхів, енергійним розтягуванням та різкою зупинкою.	Запозичення струнними та ф-но прийому гри на бандонеоні. 

Метричний елемент <i>поліметр</i>	
Одночасне поєднання пропорцій 3+3+2 або 3+3+3+2+2 при асиметрії розбіжностей метричних та ритмічних акцентів; «візитівка» П'яццолли. Схеми та описи ритмічних формул поліметрів дано з першоджерела: [Drago, 2008, p. 82].	Сукупність інструментів із будь-якого з можливих складів tango nuevo: бандонеон, гітара, скрипка, альт, віолончель, контрабас, фортепіано, група ударних, електрогітара.
	
Ритмічний малюнок <i>yumba</i>	
В нотному тексті позначається <i>Yumba</i> (в аргентинській говірці вимовляється як s); перкусійний ефект посилення непарних долей при ослабленні парних як імітація «волочіння» ніг у ритуалах африканських танців кандомбе.	Ритмічний супровід у фортепіано, контрабаса; ритми ударних інструментів.
Орнаментальні прийоми і <i>rubato</i>	
Імпровізаційні орнаменти подібні до барокових застосовуються без наслідування, з метою екстатичного посилення емоцій: це групетто, морденти, тирати, затримання, аподжіатури, хроматичні акциденції, різкі секундні дисонанси роздвоєння звуків. Виконуються у нервовій енергійній манері, з широкими стрибками. Кнопкова техніка бандонеону допускає регістрові стрибки великого інтервального діапазону, багатозвучні тирати, глісандо, подвоєння нот, остинатні патерни. Свобода рубато (<i>rubato</i>) — темпоритмічні коливання в умовах регуляції метричної сітки [Drago, 2008, p. 110–122].	Техніка бандонеону, пасажі в партії скрипок, контрабасові остинато, пульсації педалей та органних пунктів (рифи).
Імітуючі спецефекти танго: <i>cicada</i> , <i>sandpape</i> , <i>látigo</i> , <i>tamburo</i>	
Імітація шумових звукових елементів (пташиних голосів, свисту, перкусії) стуком по корпусу інструментів для оновлення танго-свінгу. До категорії спецефектів належить низка прийомів. Прийом наслідування природних голосів звуку цикади « <i>cicada</i> , <i>chicharra</i> » — гра смичком на ділянці струни скрипки або віолончелі за підставкою (імітація звуку барабанів та литавр). Позначаються у тексті малюнком ритму з хрестиками замість нот без точної висоти. Прийом імітації шарудіння наждачного паперу « <i>sandpaper</i> , <i>lija</i> » — включення «шуму» у фактуру танго завдяки ефекту звуку ударних інструментів – тихого скреготу кистю руки по тарілках, акцентами маракасів; прийом «батіг» (<i>látigo</i> , <i>whip</i>) описаний як «швидке глісандо вгору по струні із зупинкою на ноті без точно фіксованої висоти — ефектний прийом стрімкого підганяючого крещендо одного або двох звуків, дуже різкий, театральний звук» [Drago, 2008, p. 143]; по-	Скрипка, віолончель, контрабас із підключенням ударних (тарілок, маракасів). Ефект « <i>luya</i> » позначається нотами з х-подібною головкою вище 4-ої лінійки нотного стану. Прийом «батого» <i>Latigo</i> зображається:  Прийом імітації гри «тамбу-ро» позначається <i>Maestro True Type</i>

значається стрімким, гострим, хльостким рухом нагору *gliss.cresc.sf*. Прийом «tambor» або «tamburo» (барабан) — видобування звуку невизначеної висоти на затиснутій струні Ре піщикато пальцем правої руки, одночасно з контактом нігтів лівої руки зі струною Соль — звук нагадує удар барабана. Прийом «октава» (Octavado) органічний до бандонеону, парні язички якого налаштовані в октаву і дають «затримку» звуку мелодії октавою вище — «звукове маскування» основного тону його посиленням резонансами вище чи нижче, зі збільшенням потоку повітря та відкриттям міхів. Прийом надає звучанню волевого, рішучого, войовничого характеру [там само, р. 156].

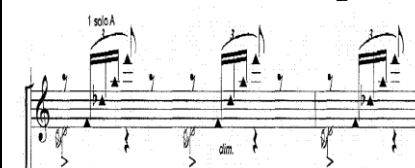
Перкусійні прийоми гри танго з урахуванням ударних ресурсів інструментів: сирена «sirena, siren» — легке, швидке глісандо вгору на струні у поєднанні з повільним глісандо вниз (ефект сирени у примарному міському пейзажі); удари (thumb) по корпусу інструменту, верхній деці, грифу гітари, скрипки, віолончелі, контрабасу; піщикато за мостом; прийом “Guitarrita” створює іграшковий звук, ефект маленької гітари (піщикато до поодиноких звуків); прийом *strappata* (подвійний бас) — сильний рикошетний удар смичком по відкритих струнах контрабаса з зупинкою енергійним різким ляпанцем відкритої лівої руки по нижній частині грифа; ляпанці по ребру і нижній деці контрабаса нагадують звук великого та малого барабана; удари рук по струнах роялю; беззвучне «перебирання кнопок» на бандонеоні подібно до звуку маракасів.



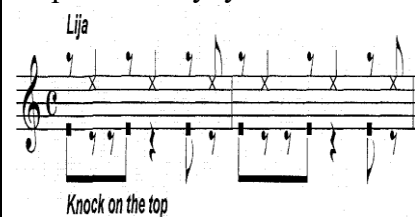
Прийом «октава» як зразок зі словника запозичень техніки гри на бандонеоні в партії струнних та фортепіано:



Pizzicato behind the bridge:



Удари по корпусу інструмента пальцями з надітим кільцем (anillo); забезпечує силу та різкість звуку:



Широкий спектр нових специфічних виконавських прийомів у грі танго відображає стильові впливи академічної, популярної та джазової музики. У переплетенні з національним корінням жанру це формує новий продукт синтезу. На відміну від ранніх зразків аргентинського танго, у якому витримувався один темп, П'яццолла пропонує естетику яскравих акцентів. Він артикулює у діалозі персонажів полярність ліричних та драматичних станів, чому сприяють різкі гальмування, раптові перемикавання. За відсутності в танго-оркестрах ударних інструментів їхні функції регуляторів та носіїв пульсу танцю передані іншим інструментам, зокрема гітарі. У гітарних танго П'яццолли використовується весь арсенал ударних перкусійних ефектів — імітації звучання бонго шляхом глушіння струн гітари лівою рукою, ляпанці і стукіт по корпусу та ін.

Для композитора звук та тембр гітари в танго був однією з найважливіших характеристик, поряд із бандонеоном. У сольних гітарних творах прийоми орнаментики посилюються в ліричних фрагментах танго, де слухове поле уваги аудиторії загострене на сентиментальній чуттєвості: морденти, групетто, аподжіатури, трелі. Класичний гітарист Федеріко Паес виділяє з їхньої сукупності кілька найважливіших для свого інструмента. Це, на його думку, «особливі, специфічні для танго прийоми: *arrastre* (перетягування) — глісандо на струнах без чітко зафіксованої початкової чи кінцевої точки, і мала секунда — виразний дисонанс із цільовою нотою секундою

нижче, що дає ефект інтонаційного протиріччя; мелодичне ущільнення як тип орнаментативності — довільні повтори довгого звуку з його дробленням на тріолі; заповнення стрибків гамоподібними пасажами, арпеджіо; мотиви у транспозиції, групетто, мелодичні ущільнення. Це створює простір для імпровізатора» [Paetz, 2021, p. 51]. Серед імітуючих спецефектів танго гітарист виділяє перкусійні прийоми.

«**Cinco piezas para Guitarra**» (1980) — єдиний твір П'яццолли для гітари соло — «Сільвія Глосер поетично назвала його *Campero* у la Ciudad, струнами між селом та містом» [там само, р. 51], а сам композитор зараховував його до «*pueva música de Buenos Aires*». Цикл був написаний одразу після переїзду до Парижа та зустрічі в посольстві з молодим аргентинським гітаристом Роберто Аусселем на його прохання. Музикант демонстрував виконавську майстерність грою етюдів бразильця Ейтора Вілла-Лобоса та циклу «П'ять багателей» для гітари (1971) англійця Вільяма Волтона. Композитор написав «П'ять п'єс для гітари» за два тижні, паризькі прем'єри п'єс пройшли за сприяння Аргентинського культурного центру у Франції. Федеріко Паес наголошує на стильовому впливі багателей на гітарну музику П'яццолли і виводить із цієї тези основний аналітичний дискурс, знаходячи безліч перегуків. Зосередимо увагу на автентичних аспектах жанрового поля аргентинського танго в циклі, його репрезентантах та нових втіленнях.

«*Campero*»¹ (в пер. з ісп. — сільська місцевість) звучить із відтінками смутку, меланхолії, сентиментальної поетики образу. Це зовсім не експресивне танго, сповнене пристрасті, а слід спогадів про потаємне почуття та прощання з ним. Астор П'яццолла присвятив п'єсу своєму батькові. У нотному тексті під редакцією італійського гітариста Анжело Жилардіно виділено гостро акцентовані тони коротких ламентозних «зітхань» малих секунд, інтонацій плачу, елегії, ритмічна канва «розгойдує» їх під акомпанемент пасажів та арпеджіо з плавною циркуляцією неакордових фігурцій на фоні остинатної басової педалі. Регулярна зміна розмірів $\frac{4}{4}$ і $\frac{3}{4}$, не характерна в цілому для танго та запозичена з нотного тексту багателей В. Волтона, компенсує гнучкість агогіки танго — регулярні завмирання, зупинки з перехопленням дихання тихими флажолетами (приклад 1). Так утворюється ритмічний «компас» із змінним метром, підхоплений ковзаючим затактовим ходом (тт. 24–36) до ритмічного малюнка мелодії танго з синкопою в басу, що походить від кубинської хабанери (див. приклад 2). Виникає ефект вільної імпровізації, діалогу фраз, відлуння ліній, високих обертонів — флажолетів, що згасають у верхній теситурі.

Приклад 1.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина *Campero*, такти 1–3



¹ Аудіозапис п'єс циклу у виконанні Роберто Аусселя увійшов до альбому (2013) «Tristón: Guitar Music from Argentina and Venezuela» (в пер. з ісп. «Сумна гітарна музика з Аргентини та Венесуели»). Посилання на звучання першої п'єси циклу «*Campero*»:

https://www.youtube.com/watch?v=G6Qd6xHfrSc&ab_channel=RobertoAussel-Topic

Приклад 2.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 37–39



Каденція з уповільненням перед *Lento* ключовою хроматичною низхідною інтонацією відкриває розділ *Milonga* — стогнучими фігурами благання з тихими висхідними глісандо. Цей аргентинський танець як частина сільської польової культури, зі співом гаучо, споріднений з танго, причому саме в різновиді *milonga campero*, де відчувається стан «теплого гойдання», що йде від афро-креольського походження жанру (приклад 3).

Приклад 3.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 40–45



«В Аргентині термін *milonga campera* використовується для позначення піджанру традиційної музики, що належить як сільському фольклору, так і міському танго: бінарний розмір $4/4$ з простою мелодією та гітарним супроводом, — пише Ф. Паес. — Мілонга кампера в Аргентині та Уругваї — основна музика сільського звукового ландшафту — дуєт гаучо, які співають мелодію в дециму. Композитор чув їх усюди з дитинства, його батько Вісенте любив такі мілонги камперо, і тому син присвятив йому свою мілонгу (на згадку вже після смерті)» [Paez, 2021, p. 86]. Перед репризою автор у басовому голосі проводить лінійний хід півтонами вниз, що відсилає слухову пам'ять до риторичних барокових фігур *passus duriusculus* характерною скорботною семантикою. У танго П'яццолли низхідний тетрахорд у басу став ідіоматичною атрибуцією. Подібно до «натягнутої струни між сільськими та міськими ландшафтами» у п'єсі лунають відзвуки нового танго з Буенос-Айреса: П'яццолла нагадує про них джазовими транспозиціями секвенцій, щільними вертикалями дисонансів, пружними синкопами метричних фігур 3+3+2 (див. приклад 4).

Приклад 4.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 1 частина Campero, такти 76–79



Мовний ресурс джазу найяскравіше розкривається у п'єсі «*Romántico*»¹. Естетика спокою, повільної, неспішної рефлексії, медитації близька до кул-джазу, який був для композитора пріоритетним стильовим відгалуженням. П'єса вільно розгортає кожну хвилю імпрровізацій цілими каскадами секвенцій, ланки яких спрямовані вниз і рухаються за одним сценарієм. У ньому переважають мінорні відтінки фонічних колоритів акордів; уникаються консонантні розв'язання, замість цього — багатотерцієві співзвуччя, що створює потік дисонуючих вертикалей, атмосферу вільних відхилень через зв'язку побічних S_7 і $D_{9,11}$ в мінорні зони. Логіка їхнього чергування — $h, a, g, e, a, h, a, g, e$ — у першому розділі форми майже повністю збігається зі структурою гітарного ладу — EADghe, який в останньому такті п'єси замикає процес прийомом арпеджіато відкритими струнами з резонансами натуральних флажолетів (приклад 5). Відчуття перебування у «звуковому лабіринті» виразних секвенцій, у пошуку нових опор посилюється в розвиваючих розділах, відкривається в міру занурення в глибину далеких «бемольних і дієзних» тональних зон — B, c, d, c, b, fis і т. д. Стрічки секвентних ланок постійно варіюються, оновлюються, що створює вільний імпрровізаційний простір для прояву авторської волі.

Приклад 5.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 2 частина *Romántico* (закінчення)

Гнучкість темпових градацій у п'єсі також сприяє пластичності переходів від однієї фази секвенціювання до іншої, як у спонтанному процесі варіантного зростання музичної тканини, що міцно закріплена у живій практиці джазового музикування. «Інтенсивне та виразне *rubato*, — за словами Ф. Паеса, — усуває відчуття чіткого пульсу. Складається враження, що розширення мелодичних фраз “розмиває тактові лінії”. Позначення темпу — *Moderato ad libitum*, *Lentamente*, *Lento e meditativo* — підтверджують важливість прийому *rubato*. Єдине побажання виконавцям музики П'яццолли — це спробувати уникати постійного пульсу, перебільшуючи використання прийомів *accelerando* та *ritardando*. Маркування *Lentamente* у тактах 34-40 є натяком, який дозволяє нам розуміти цей фрагмент як ліричний, схожий на каденції в партії бандонеона, з його віртуозними, щільними орнаментальними фразами» [Paez, 2021, p. 158].

¹ Посилання на звучання другої п'єси циклу «*Romántico*» у виконанні Роберто Аусселя: https://www.youtube.com/watch?v=G6Qd6xHfrSc&ab_channel=RobertoAussel-Topic

«*Acentuado*»¹ різко, підкреслено, ефектно контрастує до інших п'єс і тому нерідко розміщується виконавцями наприкінці циклу. Мова танго у ній виносить на авансцену перкусійні можливості гітари, що імітує звуки ударних інструментів. Коментар до нотного видання містить пояснення для виконавця: «Перкусійний ефект досягається ударом по струнах правою рукою, стиснутою в кулак, в області між 12-м та 19-м ладами. Удар між струнами та металевими порошками створює чітке та сухе перкусійне звучання, що використовується в аргентинській народній музиці для гітари» [Piazzolla, 1981, p. 9]. Слова *tamdo* немає в тексті п'єси — ні в гітарному рукописному оригіналі (1980), ні у виданій пізніше (1981) партитурі циклу, але удар середнього та великого пальців імітує комбінацію звучання низьких ударних. Тут безумовно домінують ритмічні елементи, хоча мелодико-гармонічний силует танго вгадується разом із синкопами — в октавних розривах низхідних стрибків, артикуляції малюнків півтонових кроків униз тетрахордом (приклад 6).

Приклад 6.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 3 частина *Acentuado*, такти 1–8



Вони підхоплені тиратами мотивів нижніх голосів фактури, висхідними *glissando* октав, що створює вхід, вступ перед силовою енергією танго, наростаючою в кожному новому проведенні. Щільність глісандуючих акордових масивів збільшується до нонакордів вже в кінці експозиційного розділу, де гітарі доручаються характерні скрипкові прийоми стрибкових, подвійних нот, що стрімко піднімаються вгору (приклад 7). Вони відтворюються струнами гітари зі зростанням гучності до *ff* і відмежовують новий розділ.

Приклад 7.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 3 частина *Acentuado*, такти 16–23



¹ Ця п'єса у нотному виданні розміщена третьою у циклі. У виконанні Роберто Ауселя вона слугує фіналом. Посилання для прослуховування:

https://www.youtube.com/watch?v=86t9RqNCo_g&ab_channel=RobertoAussel-Topic

Тут вкрай загострений контраст між ритмічно активною та лірично виразною манерою «висловлювання»: розділи різко обриваються, вражаючи слухача зміною «кадрів» подібно до яскравих аплікацій, непропорційних за масштабами. У ліричних фрагментах мелодія прикрашається орнаментациєю неакордових звуків, зміщується в середні, нижні шари фактури в оточенні басових педалей і синкопуючих стрибків у верхньому регістрі. Так утворюється складна поліфонія голосів та ліній, характерних для партитури танго, злитої в умовах гітарного соло.

Назва наступної п'єси «*Tristón*» втілює ключову емоцію танго — смуток із відтінком скорботи. Зовнішньою інтенцією, яка надихнула композитора на створення мініатюри, послуговували події з сюжету документального фільму про громадянську війну в Нігерії в 1970-ті роки, кадри руйнувань, масової загибелі. Музика звучить як епітафія, «данина поваги у формі похоронного маршу дітям, які помирали з голоду в Біафрі» [Paez, 2021, p. 68]. Емпатичний сплеск гіркої болю втрати, чутної в тихій приреченості повільних кроків скорботної церемонії прощання, відсуває ідіоматику танго на периферію жанрових зв'язків. На передній план виводиться ціла мережа первинно-жанрових основ: до неї вплетені стійкі елементи мови музики, пов'язані колективною пам'яттю з рефлексією на трагедію. Вони постають у складній конгломерації, з безліччю знаків. Це водночас — траурний марш, мірна хода з пунктирним ритмом кроку; псалмодійні повтори звуків на одній висоті, аскетичні як молитва; строгий хоральний склад чотириголосся. У всьому чути віддалені образні асоціації, емоційні підтексти, конотації з елегічним співом на тлі повільного руху постійної пульсації акордів. Це створює приглушений фон для інтонування декламаційних фігур скорботи; застигання закінчення фраз на висхідному мелодичному стрибку; згасання секундових мотивів *lamento* — стогнання, плачу, поглибленого до краю (приклад 8).

Приклад 8.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 4 частина *Tristón*, такти 1–10

Moderato molto cantabile ♩ = 80

p ⑤ *similmente gli accordi*

Фонічні шлейфи акордів є не менш вражаючим звуковим середовищем для втілення емоцій скорботи. Композитор вибудовує платформу з мінорних тризвуків: їхні колорити «підживлюють» енергію жалобного прощання. У найбільш чистому, системному вигляді природа функціональних зв'язків мінорних співзвуч відкривається в підсумковому репризному розділі, який завдяки оновленню фактури асоціюється зі звучанням бандонеона (див. приклад 9). Пошук мінорних тризвуків у ресурсі основної тональності п'єси (*e-moll*) емпірично виводить композитора в зону мікстових мажоро-мінорних систем, до сусідства та змішання далеких акордів із паралельних та однойменних тональностей, а також однотерцієвих систем.

Приклад 9.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 4 частина Tristón, закінчення.

Подібно до багатьох академічних музикантів автор генерує атмосферу глибоких мінорних «занурень», видобуваючи ці колорити з паралельних і однойменних тональностей: наприклад, акорд *c-es-g* походить з *G-dur*, він відомий як «шубертова медіанта», втілення скорботи та самотності; *cis-e-gis* є атрибуцією однойменного ладу; *f-as-c* перед субдомінантою веде своє вторинне походження з паралелі до неї *c-e-g*. На чергуванні цих ключових мінорних тризвуків замикається композиція, резонуючи високими натуральними флажолетами на 12-му ладі, як у примарному відлунні.

Динаміка розвитку форми будується на варіантному повторі її розділів з поступовим ростом амплітуди охоплення співзвуч. Мелодичний малюнок фраз змінюється ледь помітно, він перевтілюється завдяки інтервальній логіці змін мінорних співзвуч: спочатку переважно за великими і малими терціями вниз або вгору від опори (*e-c-e-cis*; *a-cis-a-f*), потім тритоновими інтервалами заповнення простору (*e-b-cis-g*; *h-f*; *a-es*), поки процес не замикається на повтор, з подальшим виходом у зону другої вольти (*g-es-g-d-c-es-c-d-a-e*). Зв'язка *Lento* своїми секвентними ланками виводить слухача з блукання заплутаним лабіринтом «мінорних дзеркал», кожен крок усередині нього час від часу переривався зупинками в далеких тональних сферах і супроводжувався перебуванням у стані співчуття і тихої скорботи. Створенню молитовного тону рефлексії сприяють також прийоми артикуляції та орнаментики, подані у вигляді коротких предйомів перед сильною долею, глісандуючих ковзаннях у мелодії, затриманнях у середніх голосах, рідше — акцентуванні слабких долей у басовій лінії (тт. 25–29) — віддаленого нагадування про ритми аргентинського танго та його поліметр 3+3+2.

Заклучна п'єса циклу «*Compadre*»¹, створена раніше за всі інші, своєю назвою апелює до характерного чоловічого персонажа *compadrito* — шукача пригод, владного, провокативного в мові та одязі. Звідси — гострі контрасти у музичному оформленні образу, сегментація розділів на суперечливі фрагменти. Така строката комбінаторика рідко зустрічається у творах П'яццолли («Танго диявола», 1965). Музична композиція гітарної п'єси «*Compadre*» загалом підпорядкована логіці темпових кон-

¹ Посилання на виконання Р. Аусселя, де змінено порядок п'єс та мініатюру поставлено третьою: https://www.youtube.com/watch?v=16t76O_X5hY&ab_channel=RobertoAussel-Topic

трастів та відповідає змінам характеру виразності у великих розділах тричастинної форми з ознаками рефренності. Пропорції розділів нерівнозначні: розділи А (*Ritmico*, 15 т.), В (*Cantabile con liberta*, 8 т.), С (*Ritmico deciso*, 31 т.), А (*Ritmico*, 15 т.), Coda (*Rubato*, 9 т.). Це впливає з випуклих театральних контрастів.

Крім лінії чітких темпових розмежувань між частинами, усередині лише на рівні синтаксису вибудовуються логічні подібності. По-перше, процес зростання форми рухається за єдиним сценарієм: тематичні елементи, часто внутрішньо різномірні, схильні до дії принципу масштабно-тематичних структур пари періодичностей, угруповання фраз типу $a_1 b_1 c_1 d_1 a_1$. Ця особливість характерна, зокрема, для фразеології тематизму народного походження у різних культурах. По-друге, їхні тактові пропорції виявляють тенденцію до дроблення із замиканням: 2+2; 2+1; 1+2; 1+1; 3. По-третє, у кожному розділі формуються свої числові співвідношення тактів, але сам принцип зберігається.

Своєрідним рефреном п'єси слугує початкова сольна двотактова фраза з наступним варіантним її розвитком. Ритмічна ідіоматика танго доповнена виконавськими прийомами фігуративного заповнення низхідного стрибка з акцентом на гострому хроматичному затриманні та висхідному глісандо в перших двох тактах (приклад 10), де до основної тональності *a-moll* примішані як мінорні, так і мажорні відтінки. Ущільнення фактури до чотириголосся, поряд з орнаментальними фігурами коротких глісандо до сусіднього тону вниз або вгору, привносить оспівування квінтолями у високому регістрі мелодії, а також одночасно з ним у басу звучить важливий для танго П'яццолли хід півтонами вниз *passus duriusculus* як елемент драматизації. Він підкреслений спільним рухом всього корпусу звуків — секвенційними відхиленнями на тон вниз, спочатку до діатонічних, а потім до однотерцієвих акордів, а саме: через побічний $D_7 \rightarrow$ до G_6 , F_6 , E_s6 , Des_6 , H_6 , As_6 , Des_6 . Завдяки руху басу по низхідній лінії риторичної фігури, знайомої за бароковими європейськими ідіомами, відкривається вхід у хроматичні шари — до однотерцієвих тонік, субдомінант, домінант за рахунок техніки транспонуючих (модуючих) гармонічних секвенцій. Це не притаманно народно-побутовим танцювальним зразкам аргентинського танго. До споконвічних жанрово-побутових основ композитором додано виконавський та мовний досвід академічних музикантів ХХ століття, який привносить у нове танго риси сучасності та вимагає від гітаристів високого концертного рівня володіння інструментом. Заклучний секвентний пасаж оточений тихими арпеджованими прийомами та безліччю відлунь флажолетів, натуральних та штучних. Далі перед цезурою знімається висота тонів і на динаміці *ff* вступає каденція — хльосткі удари пальцями по грифу та деці перемежаються шелестом коротких репетицій з наступним расгеадо на заглушених струнах. Зв'язкою до нового розділу слугує варіантний повтор перших тактів.

Приклад 10.

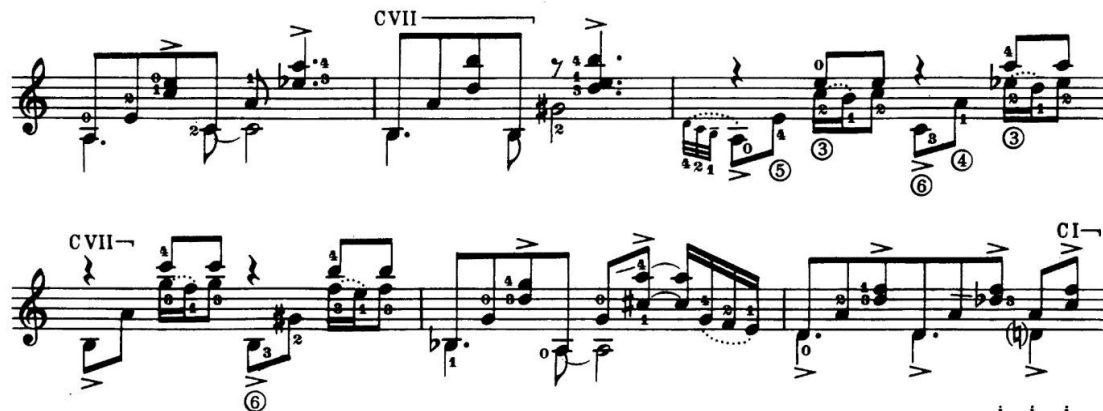
А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 5 частина *Compadre*
Ritmico ♩ = 120

Лірична сторінка танго відкривається зміною темпу вільним розспівом мелодії. Їй подібно до короткого спалаху спогадів відведено лише одну мить — рівно чотири такти. За ними виразно завмираючі секвенції з фігураційними прикрасами в кожній ланці гаснуть і заглушуються, поступаючись місцем різким вигукам декламаційного походження і гучним, плутаним, швидким акордовим арпеджіо з їхнім поступовим гальмуванням.

Найвищий контраст у формі забезпечений розділом *C* — розгорнутою характеристикою рішучих, м'язових рис чоловічого темпераменту в танго. У його музиці зібрано всю атрибуцію силових прийомів виконання танцю. Найдемонстративніший з них — специфічний ефект *arrastre* як елемент тангового свінгу. Характер прийому, з одного боку, завдячує танцювальній ігровій фігурі театрального розтягування, охопленням партнером стопи партнерки та повільного «волочіння» її ноги танцюлом в умовах сценічного чи вуличного танго. Це посилює драматичні візуальні ефекти, надає забарвленню стосунків у танцюючій парі рис чоловічого домінування, підкреслює емоційний контроль, інтимність і напругу. З іншого боку, інструментальний прийом *arrastre*, запозичений з гри на бандонеоні — з повільним розтягуванням міхів і несподіваним, стрімким ривком, з глісандуючим підхопленням сильної долі, що йде слідом, далі різким її перериванням паузою та синкопою — цей прийом гарантує візуальні та звукові зв'язки у проєкції на танець. Гітарні версії його виконання дуже різноманітні та характерні для танго П'яццолли. У цьому фрагменті п'єси (тт. 23, 26, 28) *arrastre* використовується для створення опуклого силуету основного персонажа (приклад 11).

Приклад 11.

А. П'яццолла. П'ять п'єс для гітари, 5 частина *Compadre*, такти 24–29



В останніх тактах наведеного вище нотного прикладу проглядаються метроритмічні ідіоми жанру танго: зв'язки з кубинською хабанерою (синкопа в лінії басу) та поліметр 3+3+2 із сільських зразків аргентинської мілонги. Далі прийомом *rasgado*, поперемінними артикульованими ударами акордів формується каденція. Це — ефектне акордове глісандо із зупинкою на ферматі та замиканням плутаною зв'язкою (оновлений варіант тактів 21–22). Повторення початкової теми розділу також дано із змінами. У басу додано низхідний хід півтонами в межах тритону (*b–e*) — напружена педаль на домінантовому органному пункті. На її тлі у верхніх голосах півтонами вниз ковзає цілий каскад мажорних квартсекстакордів, загострюючи функціональні протиріччя та акумулюючи високий градус напруги перед репризою. Реприза майже буквальна, але матеріал розділу *Cantabile* перевтілюється в кодї.

Висновки та перспективи дослідження. Єдиний сольний гітарний твір Астора П'яццолли, не маючи у програмних назвах жодної з п'яťох п'єс циклу прямої згадки про аутентичні жанрові джерела — лише відсилання до місцевості (campero), характеру звучання (romantico, acentuado, tristón), особливостей образу національного персонажу (compadre) — втілює різні історико-стильові моделі аргентинського танго. Гітара як носій впізнаваного сонотипу танго-ансамблей із тембрів струнних, духових інструментів, бандонеона, іноді з включенням перкусії, у сольній практиці наслідує прийоми виконання, запозичені як специфіки танго через характерні засоби артикуляції, поліметричні акценти, звукообразжальні імітації шумових природних сигналів або перкусійних голосів. Задля підвищення рівня експресії, гострого, майже театрального екзальтованого переживання емоцій додаються орнаментальні прийоми імпровізаційної гри, віддалені натяки на силуети музично-риторичних фігур, що з давніх-давен закріплені за певним типом емоційно-чуттєвих образів. Контрасти між п'єсами свідчать про багатовимірність міжжанрових асоціацій танго з мілонгою, хабанерою, а також про міжкультурні контакти народно-побутових, джазових, академічних традицій музикування. Якщо продовжувати метафору про уподібнення цього циклу «величезній гітарній струні» між сільськими та портовими міським ландшафтами Аргентини, можна поширити її до обривів країн і континентів, де лунають відгомони аргентинського танго завдяки «звуковим кодам» творчості Астора П'яццолли.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Сподаренко В. Творчість Астора П'яццолли в контексті українського народно-інструментального виконавства: на прикладі аранжувань творів для ансамблю. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми, 2024. № 3 (137). С. 283–293.
2. Філатова Т. В. Болівійська «музика вітру» в гітарній творчості: аспекти художнього втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 136. С. 179–197.
3. 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.
4. Azzi M. S. Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. *Encuentros*. IDB Cultural Center, 2000. No. 36. 22 p.
5. Cherepanyn M., Dutchak V., Paliichuk I., Bulda M., Zhovnir S., Spodarenko V. Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk instrumental performance. *AD ALTA*. 2023. Vol. 13 (1). P. 84–90.
6. Drago A. M. Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective: Doctor's thesis. The University of Southern Mississippi, 2008. 189 p.
7. Drake-Boyt E. *Latin Dance*. Santa Barbara: Greenwood, 2011. 184 p.
8. Nishimaye A., Nahuel F. La obra para guitarra de Astor Piazzolla y las guardias del tango. Universidad Católica de Salta, 2019. 208 p. URL: <https://core.ac.uk/download/390096248.pdf>
9. Paez F. J. D. Astor Piazzolla's Cinco piezas para guitarra: A Performer's Guide to the "Unwritten": Doctor's thesis. The City University of New York, 2020. 216 p.
10. Piazzolla A. Cinco piezas para guitarra [Sheet music]. Berben, 1981. 15 p.

11. Zhovnir S. Representation of Astor Piazzolla's work in guitar art of the second half of the 20th to the beginning of the 21st century. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. 2018. Series: Musical art. No. 2. P. 125–135.

REFERENCES

1. Spodarenko, V. (2024). Tvorchist Astora Piatstsolly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva: na prykladi aranzhuvan tvoriv dlia ansamblu [The work of Astor Piazzolla in the context of Ukrainian folk instrumental performance: on the example of arrangements of works for ensemble]. In: *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*. [Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies]. Sumy, Issue 3 (137), pp. 283–293 [in Ukrainian].
2. Filatova, T. V. (2023). Boliviiska «muzyka vitru» v hitarnii tvorchosti: aspekty khudozhnoho vtilennia [Bolivian "wind music" in guitar work: aspects of artistic embodiment]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]. Kyiv: UNTAM. Issue 136, pp. 179–197 [in Ukrainian].
3. 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].
4. Azzi, M. S. (2000). Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla. In: *Encuentros*. IDB Cultural Center. No. 36. 22 p [in English].
5. Cherepanyn, M., Dutchak, V., Paliichuk, I., Bulda, M., Zhovnir, S., Spodarenko, V. (2023). Creativity of Astor Piazzolla in the context of the development of folk instrumental performance. In: *AD ALTA*. Vol. 13 (1), pp. 84–90 [in English].
6. Drago, A. M. (2008). Instrumental Tango Idioms in the Symphonic Works and Orchestral Arrangements of Astor Piazzolla. Performance and Notational Problems: A Conductor's Perspective: Doctor's thesis. The University of Southern Mississippi. 189 p. [in English].
7. Drake-Boyt, E. (2011). Latin Dance. Santa Barbara: Greenwood. 184 p. [in English].
8. Nishimaye, A., Nahuel, F. (2019). La obra para guitarra de Astor Piazzolla y las guardias del tango. Universidad Católica de Salta. 208 p. Available at: <https://core.ac.uk/download/390096248.pdf> (accessed: 10.10.2025) [in English].
9. Paez, F. J. D. (2020). Astor Piazzolla's Cinco piezas para guitarra: A Performer's Guide to the "Unwritten": Doctor's thesis. The City University of New York. 216 p. [in English].
10. Piazzolla, A. (1981). Cinco piezas para guitarra [Sheet music]. Berben. 15 p. [in Spanish].
11. Zhovnir, S. (2018). Representation of Astor Piazzolla's work in guitar art of the second half of the 20th to the beginning of the 21st century. In: *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. Series: Musical art. No. 2, pp. 125–135 [in English].

TETIANA FILATOVA

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347644

SILHOUETTES OF TANGO IN THE SOUNDSCAPE OF ARGENTINA: ASTOR PIAZZOLLA'S MUSIC FOR SOLO GUITAR

The relevance of the study lies in the consideration of Astor Piazzolla's music for solo guitar from the perspective of the historical interaction of Argentine tango genre traditions, taking into account versions of its stylistic renewal in the composer's work.

The main objective of the study is to identify authentic genre features of tango in the context of its stylistic reconstruction in Astor Piazzolla's work, using the example of the cycle 'Five Pieces for Guitar' and taking into account idiomatic performance borrowings. **The novelty** of the article lies in introducing genre and style analysis of the work into Ukrainian musicology in the context of connections with the timbral sonotypes of local soundscapes, performance techniques for imitating the sound of other instruments, and the interaction of the language of music with the poetics of dance movement.

The methodology is based on an interdisciplinary approach and methods of historical-theoretical, systemic, structural-functional analysis applied to determine the linguistic specificity of Argentine tango, the interaction of dance gestures with the metrorhythmic patterns of music, the influence of the stylistic features of the composer's work, and folk and academic guitar performance techniques.

Results and conclusions. The specificity of the analytical approach lies in correlating the archetype of tango with the characteristics of the sonotype of Argentina's soundscapes and the timbral resources of archaic and modern instruments of various ethnic origins. The connections between the musical poetics of the genre and the plasticity of choreographic movement, which has Iberian and African-American roots and also depends on the articulation of accentual rhythms consistent with the local Spanish dialect of the inhabitants of Buenos Aires, are analysed. The cycle 'Five Pieces for Guitar' reveals the instrumental idioms of tango in solo performance thanks to special effects that imitate the timbres of other voices in the ensemble with the sounds of the guitar. The connections between each of the pieces in the cycle and the metrorhythmic features of milonga and Cuban habanera are highlighted. Connotations with European genre foundations of thematicism are emphasised, as well as conventional visualisations of typical tango characters in the characteristic emotional atmosphere of the dance. The influences of jazz musical vocabulary and elements of contemporary academic thinking are summarised. Guitar techniques and performance methods, melodic, harmonic, and rhythmic elements of the musical language of folk, academic, and non-academic traditions appear as a set of integral attributes of the genre and style projections of Astor Piazzolla's tango nuevo music, aimed at the depths of national sound mythologems.

Keywords: Argentine tango, soundscapes, performance idioms, linguistic attributions, Astor Piazzolla's tango nuevo, Five Pieces for Solo Guitar.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2025
Отримано після доопрацювання 11.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 780.614.11:78.071(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347645

ГАЛЛА А. В.

Галла Анастасія Вікторівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2477-0111>

nastiadiakova98@gmail.com

© Галла А. В., 2025

«ЕЛЕГІЯ» ТА «ГУЦУЛЬСЬКЕ КОЛО» ДЛЯ ДОМРИ ОЛЕКСАНДРА НЕКРАСОВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Розкрито жанрові, стильові та особливі риси змісту «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова. Здійснено детальний структурний аналіз та окреслено тематизм і драматургічний план двох творів для кращого розуміння виконавцями їх будови. Також проведено ретельний розбір виконавських особливостей цих п'єс, в результаті чого було детально визначено різновиди мотивних зв'язків, специфіку їх відтворення та способи подолання можливих інтерпретаційних труднощів. Обґрунтовано вагомий вплив слухового контролю та однакового сприйняття музичного часу виконавцями на якість ансамблевої гри, логічну побудову драматургічної цілісності та чіткість відтворення усіх ритмометричних фігур. Підкреслено майстерне вміння композитора насичувати мініатюру багатотемністю та виявлено прагнення митця вийти за межі традиційних форм, на основі чого було визначено експериментальний тип мислення О. Некрасова. Також було констатовано творчу інтенцію композитора, спрямовану на збагачення музичного полотна образним та емоційним підтекстом, насичення творів наскрізним розвитком та контрастом. Окрім цього відзначено уважне ставлення композитора до деталей, зокрема до динамічних, апікатурних та артикуляційних аспектів. Виявлені у кантилені використання автором хроматичних елементів у композиторській техніці на мікро- і макрорівнях та застосування програмності, а саме створення ефекту колообігу у віртуозній п'єсі на різних щаблях — від одного такту до структури твору загалом, стали підставою для характеристики мислення митця як масштабного. Глибоке дослідження «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано сприяло формуванню як характерних рис, які є спільними в аналізованих творах, так і відмінних ознак, що обумовлюють самобутність п'єс.

Ключові слова: жанр, стиль, мініатюра, домрове виконавство, композиторська творчість Олександра Некрасова.

Вступ. Домрове виконавське мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується появою нових творів. Цьому періоду притаманна стилістична новизна, жанрова різноманітність та глибина ідейно-сміслових задумів. Особливий інтерес становлять твори, які вирізняються проникливістю, яскравими художніми образами та віртуозністю у всіх її аспектах. Неабияке місце у репертуарі концертуючого домриста зайняли мініатюри різних авторів, серед яких значну роль посідає постать українського композитора Олександра Некрасова. Беручи до уваги зростаючу заці-

кавленість сучасних музикантів до виконання творів вітчизняних митців, **актуальність дослідження** полягає у потребі детального вивчення домрових мініатюр задля відповідного тлумачення п'єс шляхом поглибленого аналізу композиторського стилю та визначення жанрово-стилістичної та виконавської специфіки.

Аналіз публікацій. Твори О. Некрасова — представника Донецького краю, нерідко викликали інтерес у вітчизняних музикознавців. Деякі аспекти композиторської творчості цього митця розглядали такі науковці: Т. Ільяшенко опрацювала музичну культуру Донбасу, зокрема визначила особливості втілення фольклорної тематики в творчості композитора та охарактеризувала його фортепіанні твори [Ільяшенко, 2017]; Н. Александрова досліджувала вокальну творчість О. Некрасова, насамперед зосередивши свою увагу на жанрово-тематичному огляді [Александрова, 2004], а Л. Сбітнєва розглянула процес розвитку вокально-хорових жанрів на прикладі композиторських здобутків О. Некрасова [Сбітнєва, 2022]; С. Білоусова [Білоусова, 2015], К. Сліпченко [Сліпченко, 2023], А. Утіна [Утіна, 2013], О. Ущапівська [Ущапівська, 2009] — вивчали неофольклоризм та засоби його втілення у творах автора, з-поміж яких зустрічалися й композиції написані для домри. У збірці статей під назвою «Композитор Олександр Некрасов» розглядаються різні аспекти його діяльності та музичної спадщини [Композитор Олександр Некрасов, 2007]. У дисертаційній праці О. Ущапівської [Ущапівська, 2013] є чималий пласт інформації щодо біографічних даних та композиторської діяльності митця, а в науковому дослідженні С. Білоусової [Білоусова, 2021] ще й продемонстровано три рівні інтонаційного мислення, запропонованих В. Івком на прикладі «Елегії» О. Некрасова. Всі ці наукові джерела формують цілісне та всебічне уявлення про композиторську спадщину О. Некрасова, а також розкривають різні аспекти його творчості. Проте обраний у пропонованій статті аспект дослідження у цих працях розглянуто частково й недостатньо глибоко.

Мета статті полягає в окресленні жанрово-стильових та виконавських особливостей «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова.

Наукова новизна роботи ґрунтується на визначенні виконавської та музикознавчої перспективи «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова на основі їх спільних та диференційних характеристик.

Методологічне підґрунтя базується на застосуванні методів: *джерелознавчого і текстологічного* — при аналізі музикознавчої літератури з обраної тематики; *музично-текстологічного* — для окреслення інтерпретаційних версій мініатюр; *інтонаційного, аналітичного, стильового та порівняльного* — для встановлення жанрово-стильових та виконавських особливостей двох творів.

Результати дослідження. Жанр і стиль — це дві категорії, які формують системну характеристику музичного твору, його соціокультурні межі та засоби художньо-образного втілення. «Стиль у загальному розумінні є проявом характеру творчого мислення, жанр організацією вираження цього характеру, які реалізуються в художньому творі — матеріальній субстанті творчості» [Лігус, 2017]. Завдяки цим двом поняттям, а особливо їх взаємодії, можна визначити художню цілісність твору, його форму, функціональне призначення, композиторський почерк автора або характерні риси епохи чи мистецького напрямку.

Однією з універсальних музичних форм, яка включає в себе вражаючу кількість багатоманітних стилів та жанрів, є мініатюра. Друга половина ХХ — початок ХХІ століття насичені появою нових музичних зразків для домри, особливе місце серед яких, безперечно, посідає жанр мініатюри. Великої популярності ця форма музичного твору набула не випадково, адже мініатюри зазвичай є невеликими за своїм

обсягом, наповненими яскравими художніми образами та здатні продемонструвати віртуозність виконавця у всіх можливих аспектах.

До перших музичних прикладів домрової композиції безсумнівно можна віднести п'єси фольклорного спрямування, які були невеликі за своїм обсягом і з часом переросли в обробки народних пісень. На європейських теренах жанр мініатюри проходив схожий шлях розвитку. Так, дослідниця Людмила Путішина вказує, що «перші приклади інструментальних мініатюр з'являються у XVI — XVII ст. у творчості англійських вірджиналістів В. Берда, Дж. Булля, Д. Блоуа, Г. Перселла. Це п'єси, здебільшого з пісенно-танцювальною основою, серед яких переважають інструментальні обробки побутових наспівів та танців з опорою на англійський фольклор, та призначаються для камерного музикування» [Путішина, 2012].

Серед українських композиторів, які писали мініатюри для домри, варто вказати Л. Д. Матвійчук, В. М. Івка, Є. Г. Мілку, С. О. Мамонова, Б. О. Міхєєва, О. Л. Олійника, М. Т. Лисенка, С. І. Грицаєнко, А. В. Івко, А. Ю. Чеботарьова. До цього переліку постатей, які зробили вагомий внесок у розвиток домрового виконавства, слід долучити Олександра Некрасова — українського композитора, який відомий своїми оркестровими композиціями для симфонічних, народних та домрового оркестрів, численними вокальними та інструментальними п'єсами. У його творчому доробку більше п'ятдесяти творів, які користуються популярністю серед сучасних виконавців. Поміж його творів, чільне місце займають п'єси, які написані для домри.

Виняткову роль у репертуарі домриста посідають твори О. Некрасова, зокрема «Елегія» та «Гуцульське коло» для домри і фортепіано, які в ході виконавської практики об'єдналися у цикл, що складається з двох різнохарактерних частин, кожна з яких являє собою мініатюру. Так, першою, у 1986 році з'явилася «Елегія», а другою, у 1994 році — «Гуцульське коло», хоча у рукописному варіанті, як зазначає С. Білоусова, дата створення — 1995 рік [Білоусова, 2017, с. 178].

Якщо розглянути тлумачення слова *елегія*, то стане зрозумілим, що воно походить від грецького, яке означає «пісня», а те у свою чергу походить «від фригійського слова, що означало “очерет”, тобто від назви музичного інструмента, виготовленого з очерету, — сопілки, під акомпанемент якої співалися елегії» [Галич, 2005, с. 293]. Інше пояснення вказує на те, що елегія — «... інструментальний твір задумливого, сумного характеру» [Бусел, 2005, с. 343]. «Елегія» О. Некрасова написана у подвійній складній тричастинній формі з основною тональністю *ля мінор*, загальна схема якої традиційна — $ABA_1B_1A_2$; проте, з огляду на тематичну складеність середини та неповноту повернення її тематичних елементів, деталізована схема виглядає як $aa_1 | bc | a_2 | c_1 | a_3$ [вертикальні риски між літерами позначають межі великих розділів]. Композитор вдався до такого викладу музичного матеріалу, щоб підсилити образний та емоційний підтекст, створити розвиток, контраст, і, найголовніше, відобразити цілісність та завершеність усієї мініатюри.

Перший розділ твору розпочинається двотактовим вступом фортепіано, який наповнений таємничим настроєм завдяки педалізованому висхідному руху, що створює ефект злиття нот в єдину матерію, але *фа* першої октави розділяє це поєднання, повертаючи цей музичний фрагмент на початок свого руху, що утворює враження колообігу. «Серед семантичних ознак руху в музиці виділяються швидкі пасажі, особливо повторювані арпеджіо, які дуже часто як графічно, так і символічно, утворюють образ колеса» [Борисенко, 2016, с. 23]. На тлі такого остиглого руху у партії фортепіано, що плине немов течія, з'являється *перша тема (а)*, яка має характер глибокої рефлексії (тт. 3–10). Вона складається з восьми тактів (4+4), має динамічну

позначку *mp* та насичена мікродинамікою, про що свідчать детально прописані авторські вказівки. Композитор також особливу увагу приділив пунктирному ритмічному малюнку — головному мотиву, що звучатиме впродовж усього твору (приклад 1).

Приклад 1.

О. Некрасов «Елегія» для домри та фортепіано. Вступ, перша тема (тт. 1–6)

Друга тема (**b**) складається з дев'яти тактів (5+4) і дещо контрастує з першою за своїм викладом (тт. 11–19). Вона характеризується теплом, витонченістю, легкістю та піднесенням, які утворюються завдяки різноманітному тональному плану. Спостерігається транспонуюча секвенція по низхідних півтонах на основі звороту $T - D_9^{\text{r}} - T$: ля мажор, соль-дієз мажор, соль мажор (приклад 2). З'являється новий музичний матеріал — подвоєний октавами хроматичний мотив у партії фортепіано, який заповнюється м'якими акордами, та хроматичні елементи в партії домри, проте тут зберігається інтонаційна та ритмічна основа з першої теми. Цікавим є застосування композитором хроматизації як у межах такту, так і всієї фрази, речення. Іншими словами, О. Некрасов застосував один прийом на різних щаблях — на мікро- і макрорівнях. Також у другій темі відбувається діалог між двома інструментами у вигляді перекличок. Висхідні тріолі на *crescendo* у партії фортепіано сполучають дві теми.

Приклад 2.

О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Друга тема (тт. 11–16)

Третя тема (**с**) відмінна за емоційною насиченістю по відношенню до двох попередніх (вперше з'являється динамічна позначка *f*), містить у собі дев'ять тактів (4+5) (тт. 20–28). Тут переплітаються ритміко-інтонаційні елементи з двох попередніх тем, які набувають нового характеру і звучать більш експресивно, хоча такий шквал емоцій триває недовго. Тема насичена фригійським зворотом у басовому голосі в партії фортепіано ($t - t_2 - VI_7 - II_{4/3} - VI_2 - D$), секвенційованим хроматико-низхідним рухом тональностей (*фа-дієз мінор, мі мінор, ре мінор*) та імітаційним типом викладу (канонічний вступ теми) (приклад 3).

Приклад 3.

О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Третя тема (тт. 20–27)

Другий розділ має структуру викладу, подібну до першого. Про це свідчать наявність тонально нестійкого двотактового вступу та проведення теми (**a₁**) на основі першої теми (тт. 31–43). У першому розділі перша тема звучала у партії домри, у другому її починає виконувати фортепіано, яке вже у наступному такті канонічно підхоплює домра. У цьому розділі перша тема набуває нового звучання, вона розвивається, трансформується та ускладнюється завдяки більш насиченій фактурі у партії фортепіано, що містить у собі початковий вступний мотив восьмими тривалостями і в тріольному варіанті, вкрапленні віртуозних елементів у партії домри у вигляді шістнадцятих квартоль і секстоць та хроматико-низхідній тональній прогресії (*ля мінор, соль-дієз мінор, соль мінор, фа-дієз мінор, фа мінор, мі мінор*). Показово, що тема **b** у своєму початковому викладі практично не звучить до кінця твору (окрім натяку на неї у такті 43), вона ніби «втрачена», проте гармонійно проникла у тему **a** своїм секвенційним спуском по півтонах. Ця деталь є змістовною з огляду на обраний жанр: адже елегії часто націлені на відтворення тем самотності, розчарувань, суму, втрати.

Насичений інтонаціями другої теми хроматичний рух у 43 такті готує кульмінацію усього твору (тт. 44–54), яка повністю побудована на матеріалі третьої теми (c_1). Кульмінація «Елегії» звучить на динамічному відтінку f , містить у собі мотиви першої та другої тем, насичена поліритмією та хроматико-секвенційним викладом у низхідному русі. Гармонічний план кульмінаційного епізоду функціонально збігається з третьою темою ($t - t_2 - VI_7 - II_{4/3} - VI_2 - D$) і теж написаний у вигляді секвенції з кроком по великих секундах: *мі мінор, ре мінор, до мінор*. Ця тема фактурно майже не відрізняється від першого її проведення, але у партії домри додається ще одна доля з хроматичними тріолями, які подовжують висхідний злет. Завершується кульмінація *соль мажором*, який після тривалого мінору сприймається світло та дуже м'яко.

Реприза (тт. 55–70) «Елегії» нагадує початок твору фактурним прозорим викладом, де в партії фортепіано музичний матеріал, викладений безперервними восьмими, нагадує течію, а точкові додавання у третій октаві імітують акустичний ефект падіння крапель (a_2). Трелі на слабку долю в третій октаві у партії домри підсилюють цей ефект. Їх важливо виконувати без надмірного акцентування та опори. У 63-му такті, як нагадування, з'являється фрагмент першої теми у другій октаві: тихий, ніжний та ліричний. На тлі терцового звуку тонічного тризвуку у домри звучать м'які арпеджовані переливи у фортепіано. Композитор у репризі також зберіг секвенційний тип викладу музичного матеріалу: *до мінор, сі мінор, сі-бемоль мінор, ля мінор* (приклад 4).

Приклад 4.

О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Реприза (тт. 55–63)¹

¹ Збережено особливості авторського правопису.

Кожного разу впродовж усього твору, коли з'являється мотив у вигляді пунктиру у партії домри, О. Некрасов пропонує такі штрихи для виконання цього елемента: восьма з крапкою на тремоло, а шістнадцята щипком угору. При виконанні ритмічного малюнку восьмої з крапкою, шістнадцятої і половинної перед виконавцем постає декілька завдань: зіграти першу долю за хореїчним принципом, де перша нота по відношенню до другої є сильнішою, довшою, голоснішою, та усвідомити і відтворити поєднання першої і другої нот за принципом оберненого хорею, адже *мі* – *соль-дієз* – *мі* – синкопа. Звук перед синкопою завжди буде коротшим, що й підтверджують авторські артикуляційні позначки (над нотою *мі* щипок вгору – \). Також одним із найголовніших критеріїв відтворення синкопи є розвиток звуку завдяки комплексному використанню слухового контролю з виконавською технікою. Так, дослідниця Світлана Білоусова вказує, що «на домрі напруження другого звуку досягається завдяки тремоло і зміні його інтенсивності. У випадку виконання звуку ударом, зростання звучності можливе в результаті посиленої роботи слуху виконавця. Якщо виконавець відчуватиме напруження і динаміку звучання, її почує і слухач» [Білоусова, 2017, с. 134]. Підкреслимо, що нотне полотно насичене авторськими вказівками — динамікою, артикуляцією, аплікатурою, що вказує на уважне ставлення композитора до деталей.

О. Некрасов ретельно прописав штрихи другої теми, що дає виконавцю можливість зрозуміти її артикуляційні принципи. Перша та друга долі *мі* – *фа-дієз* та *фа-дієз* – *мі* (т. 13) — це хореїчні мотиви, які виконуються за такими параметрами: звуки поєднуються лігою, перший звук відносно другого буде довшим, голоснішим, метрично сильнішим. При поєднанні 13-го та 14-го тактів виконавцю-домристу теж потрібно аналізувати артикуляційні побудови, тоді стане зрозумілим, що *сі* та *сі-дієз* важливо виконувати *non legato*, а не *legato*, адже їх співвідношення характеризується ямбічним відтворенням, де перший звук по відношенню до другого є метрично слабшим, коротшим, тихішим, і два звуки виконуються завжди окремо. Відповідно, при об'єднанні третьої та четвертої долі 13-го такту за допомогою *legato*, восьмі *мі*, *соль-дієз*, *ля* ще тремолоюються, а *сі* доцільно брати щипком вгору без надмірного натиску та опори.

У другому розділі, де музичний матеріал має канонічний виклад, домристу важливо усвідомлювати, що його тема знаходиться у легкому такті (т. 32), відповідно вона має виконуватися не як початок нового музичного матеріалу чи протиставлення до мелодії у фортепіано, а навпаки, як органічне її продовження, зберігаючи при цьому лінійно-прогресуюче спрямування музичний подій. Кульмінація «Елегії» — найбільш емоційна точка у всьому творі. Для обох виконавців важливим є однакове відчуття музичного часу, що позитивно вплине на ансамблеву гру (особливо в тактах, де зустрічається поліритмія), спільне трактування художнього образу, що підсилить лірико-емоційну вершину п'єси та чітке розуміння її форми і драматургії.

Інші сторони таланту О. Некрасова відкриває п'єса «Гуцульське коло». Музичний фольклор України, а особливо гуцульська тематика цікавила багатьох митців. Так, гуцульський колорит спостерігається в образотворчому мистецтві (М. Дмитренко, С. Луцак, М. Левицький, А. Шпільчак), літературі (М. Коцюбинський, Л. Українка, С. Вінценз, І. Франко, О. Кобилянська), кіно та театрі (С. Параджанов, Б. Івченко, Р. Держипільський, Ю. Андрухович, Д. Чиборак) і в музиці (М. Скорик, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, М. Вериківський, Л. Дичко). Серед композиторів, які писали для домри твори із залученням українського фольклору — В. Рунчак, В. Івко, Є. Мілка, О. Олійник та інші. У творчості Олександра Некрасова фольклорна лінія присутня у хорових та камерно-вокальних творах, у дитячій та оркестровій музиці («Гуцульська рапсодія на теми пісень українських композиторів» для оркестру народних інстру-

ментів, 1980 та сюїта «Три гуцульських гобелени» для домрового оркестру, 1993), у камерно-інструментальній, зокрема для фортепіано, квінтету духових та ударних інструментів, для фортепіано соло і для домри й фортепіано («Гуцульське коло», 1995).

«Гуцульське коло» — колоритна п'єса для домри та фортепіано віртуозного характеру. Цей твір користується великою популярністю серед домристів, адже він невеликий за своїм обсягом, дуже яскравий у художньому плані, чудово доповнює будь-які концертні події. Проте п'єса є технічно непростю, відтворення її на сцені свідчить про високий виконавський рівень домриста. За словами С. Білоусової, цей «твір, спочатку задуманий як оркестровий, був втілений у фортепіанному звучанні. Згодом, вгледівши органічну спроможність домри вдало передавати національний колорит, О. Некрасов переробляє твір для домри та фортепіано, і не помиляється. Відтворена в іншому тембральному забарвленні, де партія фортепіано виконує функції оркестру, п'єса набуває нових виразних рис» [Білоусова, 2017, с. 177]. Дійсно, домра, як інструмент, що пройшов непростий шлях академізації, в результаті чого набув рис універсального, здатна яскраво відтворити національно-культурний контекст твору.

«Гуцульське коло» має складну тричастинну форму ABA_1 , структура якої $aba|cb_1c|b_2a_1b_3a_2$, з синтетичною репризою. Дослідниця Ксенія Сліпченко стверджує, що цей твір — «розгорнута композиція, яка побудована на безперервному проведенні мелодії у дусі *perpetuum mobile*» та написана у складній тричастинній формі — $ab a_1b_1 a_2a_3$ [Сліпченко, 2023, с. 135]. Безперечно, цей твір містить у собі елементи тричастинності, варіаційності, а головне — постійне повторення теми A свідчить про певну рондальність, яка, на наш погляд, переважає у цій п'єсі. Але якщо розглянути структуру «Гуцульського кола» спираючись на тричастинність, то можна виділити такі розділи: перший — aba , другий — cb_1c , а третій — $b_2a_1b_3a_2$, де A виконує функцію рефрену, а B і C — епізодів.

Перша частина. Розпочинається твір невеликими музичними фразами, які виступають у ролі епізодів, надалі трансформуючись у широкі побудови. Так, з самого початку звучить інтонаційне зерно теми a (тт. 1–4), яке складається з чотирьох тактів і написано у тональності *ля мінор* з використанням підвищеного IV ступеня (*ре-дієз*), що надає ознак гуцульського ладу, й відповідно, колориту. Застосування розміру 7/8 збільшує межі такту у порівнянні з частіше використовуваними розмірами, тому такий виклад теми (її мотив вміщений в рамках одного такту) може бути незвичним як для виконавця, так і для слухача. Вже з самого початку твору відчувається його програмний характер — тут дійсно втілено ідею кола, аналогія до якого тут спостерігається на різних рівнях — від одного такту до структури твору загалом (приклад 5).

Приклад 5.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема a (тт. 1–4)

Allegro molto con brio



Наступний музичний матеріал, що відповідає елементу **b** (тт. 5–8), складається з чотирьох тактів, написаний у тональності *мі мажор* (приклад 6). Головний мотив, що знаходиться в п'ятому такті, зустрічатиметься впродовж усього твору в різних варіантах. На відміну від основної інтонації теми **a**, він звучить упродовж двох тактів. У дев'ятому такті відбувається повернення теми **a**, що повністю відповідає першому проведенню, а в 13-му такті з'являється сполучна частина, висхідний квартовий хід (*сі – мі*) якої відіграватиме неабияку роль у всьому творі.

Приклад 6.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема **b** (тт. 5–8)



Друга частина. Тема **c** (тт. 17–22) характеризується тональною та метричною нестійкістю. В акомпанементі ніби навмисно підкреслюється нестійкість епізоду, адже на тлі басу, який чітко дає ладові спрямування (перший та п'ятий ступінь), в акордовій послідовності використовуються нестійкі звуки. Вони є своєрідною тонікою для наступної тональності, у яку відбувається модуляція. В партії домри підкреслюються чергування характерних ступенів ладу (I та VII). Перемежовування розмірів 6/4 та 4/4, невелике акцентування в мелодії та в середньому голосі у партії фортепіано роблять цю частину більш динамічною, рухливою, а разом з низхідною хроматичною секвенцією усього епізоду художній образ цього твору стає більш різноманітним та виразним (приклад 7).

Приклад 7.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема **c** (тт. 17–22)

Більш контрастною, активною та енергійною по відношенню до попереднього музичного матеріалу є тема **b** у тт. 23–41. Вона дещо відрізняється від першого проведення, але в її основі також лежить головний ритмо-інтонаційний мотив (тт. 26–27, 32–33, 39–40), а також зберігається початковий розмір 7/8 та тональність *мі мінор*. Якщо перший виклад теми **b** мав просту гармонічну фактуру, то другий є трохи складнішим: у ньому 19 тактів (6+6+7), басовий голос побудований на чергуванні тоніки та домінанти, а акордова послідовність спирається на змінювання домінанти та шостого ступеня. Застосовано такий самий прийом, як і в темі **c** — одночасно в межах одного такту звучать два різні акорди. Також тут вперше з'являється колористичний прийом гри у домри — удар медіатором по деці, який в нотах позначається зірочкою. Ця тема насичена секвенційним рухом з кроком по великих терціях (*мі мінор, до мінор, ля-бемоль мінор*). Проведення теми **c** у тактах 42–47 майже ідентичне попередньому її викладу — однакові ритм, метр, фактурний та гармонічний виклад, хроматична секвенція, але вони відрізняються за тональним планом, при цьому збережено співвідношення тональностей. Якщо в темі **c** в межах такту звучали *ля мінор* та *соль мінор*, *соль мінор* та *фа мінор*, *фа мінор* та *мі-бемоль мінор* (тт. 17–22), то в темі **c₁** — *мі мінор* та *ре мінор*, *ре мінор* та *до мінор*, *до мінор* та *сі-бемоль мінор*.

Третій важливий блок розвитку музичного матеріалу розпочинає проведення теми **b** у тт. 48–51., як своєрідне *Tutti*, вона написана в розмірі 9/8 і містить в собі ритмо-інтонаційні мотиви з усіх тем. Так, перша і друга долі нагадують початок теми **a**, третя, четверта, сьома, восьма і дев'ята долі відтворюють тему **b**, а в середньому голосі у партії фортепіано спостерігається підкреслення половинної ноти за рахунок акценту, як і в темах **c** та **c₁**. Один із важливих музичних елементів у «Гуцульському колі» — квартовий хід *сі – мі*, який в сполучній частині звучить у кожній долі у горизонтальному викладі, і лише в першій та другій долях у вертикальному. Ця частина, як перша локальна кульмінація, готує наступну тему.

Подальше проведення теми **a** у тт. 52–55 міститься в другому голосі у партії домри в розмірі 7/8. Тема **b** у 56–78 тт., що звучить в партії фортепіано на тлі висхідного глісандо в домри у третій октаві, за своїм викладом нагадує її друге проведення. Зазначений фрагмент є досить розгорнутим завдяки динамічному наростанню та відхиленням по квінтовому колу (*ля мінор, ре мінор, соль мінор, до мінор*). Сполучна тема (тт. 79–81), яка побудована на матеріалі висхідного квартового ходу, готує кульмінацію усього твору. Кульмінаційне проведення теми **a** у тт. 82–96 є дуже інтенсивним, енергійним, фактурно насиченим, звучить на динамічному відтінку *f*: спочатку головна тема викладена октавами у партії домри і так само октавами дублюється у фортепіано, що підсилює щільність її звучання, а потім вона варіюється завдяки зміні розміру на 9/8 та перенесенню у нижній голос в партії домри (тт. 86–89). Завершується «Гуцульське коло» щільними чотиризвучними акордами (*ля мінор*) в обох інструментах на динамічній позначці *ff*.

На перший погляд, «Гуцульське коло» видається досить простим за рахунок переважання однотипного ритмічного малюнку, повторюваної мелодичної лінії та відсутності віртуозних пасажів. Але найбільшими перешкодами, які постають перед домристом, є дотримання темпової позначки *Allegro molto con brio* та артикуляційних штрихів. У цій п'єсі деякі теми виконуються на тремоло, але більша частина — щипками вниз, і лише форшлагги відтворюються перемінними щипками. Як показує практика, поєднання щипків униз із швидким темпом створює деякі труднощі музикантам, тому однією з важливих складових успішного виконання цього твору є свобода виконавського апарату домриста.

Тема **a**, як і тема **b**, виконується щипками вниз, а ліга, яка сполучає дві восьмі, вказує на артикуляційні критерії виконання. Відповідно, серед двох залігованих восьмих, перша нота буде тривалішою, а друга коротшою згідно авторських вказівок, а це означає, що такі мотиви слід грати за хореїчним принципом. Для того, щоб відтворити різну тривалість звучання двох звуків однаковими штрихами, необхідний комплексний підхід. Домрист перший звук повинен виконувати голосніше та утримувати пальцем лівої руки аби подовжити його тривалість, а другий звук — завдяки стакатуванню внаслідок швидкого підняття пальця зі струни та тихішому динамічному відтінку — буде лунає коротше. Гра форшлагу з урахуванням усіх штрихів, що вказані у нотному тексті, може дещо сповільнювати темп, тому музиканту доцільно виконувати цей музичний матеріал зі стремлінням у наступний такт, розподіляючи енергетичний потік на чотири такти. У темі **c** для подовження тривалості четвертних нот домристу варто використовувати ритмізоване тремоло, аби якомога точніше відтворити тривалість звучання. Такий прийом гри часто використовується у творах зі швидким темпом, для того, щоб уникнути неконтрольованого тремоловання. За таким принципом побудована і тема **c₁**.

Удари по деці в темі **b** (тт. 48-51) з позицій виконання не є вдалим композиторським рішенням. Це пояснюється тим, що заграти ритм (шістнадцяту з форшлагом), який потрібно відтворити за допомогою ударів медіатора у швидкому темпі, дуже важко, подекуди навіть неможливо. Можна було б виконати це місце ударами нігтів чи пальців, але тоді виконавець не встигне перехопити медіатор. Щоб зробити цей епізод зручнішим для виконавця, Валерій Івко¹ вдався до редакторської версії, у якій він запропонував грати акорди замість ударів (приклад 8), що позитивно відобразилося не лише на виконавській техніці, а й значно збагатило та підсилило напруженість і наповненість усього епізоду. Таке рішення також урізноманітнило музичне полотно й дозволило цьому колористичному прийому — удари по деці — набутися ознак органічного та «свіжого» звучання (тривале проведення теми **b** у тт. 60–78). Оскільки цей твір є перекладенням для домри і фортепіано, то пошук технічних та специфічних засобів для розкриття характеру твору засобами домри був необхідним. Запропонована редакція дозволяє домристу не зосереджувати всю увагу на техніці виконання, а змістити свій фокус на точне й чітке відтворення ритму, який є досить непростим, особливо в ансамблевій комунікації з фортепіано.

Приклад 8.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема **b₁** (тт. 23–25)



¹ Івко Валерій Микитович (1941–2022) — основоположник донецької домрової виконавської школи, домрист-віртуоз, композитор, засновник камерного домрового оркестру «Лик домер».

Оскільки тт. 48–51 побудовані на інтонаційних елементах тем **a**, **b** і **c**, їх слід виконувати за такими принципами, які були вже описані, але потрібно враховувати метричне розташування кожного інтонаційного відрізка та об'єднувати їх спочатку по два, а потім по чотири такти, аби уникнути роздільності звучання. Відтворюючи кінцівку твору, обидва музиканти повинні мати спільне відчуття музичного часу, яке запобігатиме ансамблевому дисбалансу. Акорди у ритмічному зменшенні імітують стрімкий рух з *fp* до *fff*, який виконує функцію завершальної точки у колі.

Цикл О. Некрасова, що складається з двох різнохарактерних творів, вражає своєю колоритністю та емоційною наповненістю. Дві мініатюри чудово доповнюють одна одну, маючи при цьому беззаперечні ознаки самодостатності та цілісності. Саме ці якості й приваблюють виконавців-домристів, які прагнуть включити п'єси до свого репертуару. Порівнюючи характерні риси цих творів, відмітимо, що в «Елегії» автор вдається до особливої музичної форми (подвійна тричастинна з ознаками рондальності), оснований на неконтрастному тематизмі. Це спричиняє активний мотивно-тематичний розвиток, адже кожна наступна тема розвивається з попередньої послідовно та органічно. Деталізована і вишукана робота композитора з тематичним матеріалом, насичення музичного полотна секвенціями, імітаційністю, варіюванням обумовлюють образну цілісність п'єси. У «Гуцульському колі» композитор також використовує оригінальну форму з ознаками рондальності, тричастинності та варіаційності. Теми співставляються за принципом контрасту та насичуються розвитком завдяки варіаційному викладу, ускладненій гармонії, примхливій ритмічній організації, застосуванню колористичних прийомів, що в комплексі забезпечує наростання драматургічної напруженості в межах мініатюри.

Висновки та перспективи дослідження. Використані О. Некрасовим способи формотворення реалізують схильність композитора до пошуку нових шляхів утілення художнього змісту, вказують на експериментальність та оригінальність його мислення, яка поєднується з міцною опорою на традицію. В обох мініатюрах, позначених протилежним характером образного змісту, наскрізна драматургія виявилась у безперервному розвитку тем, їхній взаємодії та майстерному масштабуванні. При наявності спільних ознак ці твори вимагають індивідуального виконавського підходу. В «Елегії», сповненій задумливості і кантиленності, домристу слід зосередити увагу на відтворенні інтонаційних зв'язків та мікродинаміки. Фольклорне забарвлення «Гуцульського кола» (варіаційна повторюваність музичних фраз, яскравий ритм та змінний метр, гуцульський лад, характерні інтонаційні звороти, ходи на квартові та квінтові інтервали з використанням відкритих струн, шумові колористичні ефекти тощо) спрямовує зусилля виконавця насамперед на чітке відтворення метру і ритму.

Безсумнівно, слідуючи законам жанру мініатюри, О. Некрасов продемонстрував детальну увагу до штрихів, динаміки, артикуляції, які ретельно були прописані у нотному тексті. У кожній п'єсі він зумів створити глибоко розвинене музичне полотно. Аби передати емоційно глибоку індивідуальність цих творів, композитор використав різні гармонічні, динамічні, ритмічні і фактурні прийоми, часом ускладнені, які можна розташувати за вектором «від лірики до танцювальності». Це все свідчить про масштабне композиторське мислення митця, адже О. Некрасову вдалося у мініатюрі втілити складну музичну композицію з розгорнутою та розвиненою структурою і тематизмом. Надважливим при виконанні двох мініатюр є слуховий контроль, який забезпечить ансамблеву гру, чітке відтворення усіх ритмо-метричних фігур, драматургічну цілісність. Аналіз «Елегії» та «Гуцульського кола» О. Некрасова відкриває можливість до подальшого дослідження творчості цього автора, зокрема, творів, написаних

для домри у різних складах. Предметом майбутніх розвідок можуть бути також домрові мініатюри інших українських композиторів — В. Івка, С. Мамонова, Є. Мілки, А. Івко, А. Чеботарьова, що допоможе розширити і збагатити репертуар сучасного домриста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова Н. Г. Вокальна творчість Олександра Некрасова (Жанрово-тематичний огляд). *Мистецькі обрії* : альманах. Київ, 2004. Вип. 6. С. 136–145.
2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
3. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. пр. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
4. Борисенко Т. В. Генезис феномену «перпетуум мобіле». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. ст. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. XXXVII. С. 20–28.
5. Бусел В. Т. Елегія. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* : словник. Київ : ВТФ «Перун», 2005. С. 343.
6. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2005. С. 293.
7. Ільяшенко Т. П. Неофольклористична тенденція у контексті музичної культури Донбасу другої половини ХХ початку ХХІ століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 58–68.
8. Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / заг. ред., вступ. ст. та комент. Т. В. Тукова. Донецьк, 2007. 198 с.
9. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ* : збірник наукових праць. Київ, 2017. Вип. 35. С. 129–137.
10. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 392–396.
11. Сбітнева Л. М. Розвиток вокально-хорових жанрів у творчості композиторів і педагогів Донеччини. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика* : збірник наукових праць. Київ, 2022. Вип. 1 (103). С. 214–222.
12. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... докт. філософії : 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.
13. Утіна А. М. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 47. С. 151–161.
14. Ущипівська О. М. Карпатський фольклор у творчості Олександра Некрасова: взаємодія національного та індивідуального. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 15. С. 3–9.
15. Ущипівська О. М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ — початку ХХІ століття : дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 теорія та історія культури / Київський нац. ун-тет культ. і мист. Київ, 2013. 453 с.

REFERENCES

1. Aleksandrova, N. H. (2004). Vokalna tvorchist Oleksandra Nekrasova (Zhanrovo-tematychnyi ohliad) [Vocal creativity of Oleksandr Nekrasov (Genre-themed review)]. In: *Mystetski obrii [Artistic Horizons]*. Issue 6. Kyiv, pp. 136–145 [in Ukrainian].
2. Bilousova, S. V. (2021). *Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [Donetsk school of domra performance: stages of development, methodological principles, regional component of the repertoire]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Petro Ilyich Tchaikovsky music Academy. Kyiv, 283 p. [in Ukrainian].
3. Bilousova, S. V. (2015). Folklorna liniia u tvorakh dlia domry V. Ivka, Ye. Milky, O. Nekrasova [Folklore line in works for domra by V. Ivko, E. Milka, O. Nekrasov.]. In: *Aktualni pytan- nia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*. № 14, pp. 55–62 [in Ukrainian].
4. Borysenko, T. V. (2016) Henezys fenomenu «perpetuum mobile» [The genesis of the phenomenon of “perpetuum mobile”]. In: *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury [Current issues of history, theory, and practice of artistic culture]*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Issue XXXVII. Kyiv, pp. 20–28 [in Ukrainian].
5. Busel, V. T. (2005) Elehiia [Elegy]. In: *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [The Great Explanatory Dictionary of Modern Ukrainian Language]*. Publishing and Trading Company “Perun” Kyiv, p. 343 [in Ukrainian].
6. Halych, O. A., Nazarets, V. M., Vasyliiev, Ye. M. *Teoriia literatury [Theory of Literature]*. Kyiv : Lybid, 2005. p. 293 [in Ukrainian].
7. Iliashenko, T. P. (2017) Neofolklorystychna tendentsiia u konteksti muzychnoi kultury Donbasu druhoi polovyny XX pochatku XXI stolit. [The neofolkloristic tendency in the context of the musical culture of Donbas in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century]. In: *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction between art, pedagogy, and the theory and practice of education]*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Issue. 47. pp. 58–68 [in Ukrainian].
8. Tukova, T. (ed.) (2007). *Composer Oleksandr Nekrasov*. Donetsk, 198 p. [in Ukrainian].
9. Lihus, O. (2017) Teoretychni aspekty spivvidnoshennia muzychnoho stylu i zhanru. [Theoretical aspects of the relationship between musical style and genre]. In: *Visnyk Ky- ivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv [Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts]*. Issue. 35. Kyiv, pp. 129–137 [in Ukrainian].
10. Putishyna, L. (2012) Rozvytok zhanru miniatiury: istorychnyi aspekt [The development of the miniature genre: historical aspect]. In: *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka [Pedagogical education: theory and practice]*. Issue. 12. Kamianets-Podilskyi, pp. 392–396 [in Ukrainian].
11. Sbitnieva, L (2022). Rozvytok vokalno-khorovykh zhanriv u tvorchosti kompozytoriv i pedahohiv Donechchyny [The development of vocal and choral genres in the work of composers and educators of Donetsk region]. In: *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka [Spirituality of the individual: methodology, theory, and practice]*. №. 1 (103). Kyiv, pp. 214–222 [in Ukrainian].
12. Slipchenko, K. (2023). *Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of bandura creativity by Ukrainian composers]*. PhD thesis. Kharkiv, 279 p. [in Ukrainian].
13. Utina, A. (2013). Zhanrova panorama kamerno-instrumentalnoi muzyky donetskykh kompozytoriv [Genre panorama of chamber-instrumental music by Donetsk composers]. In: *Ky- ivske muzykoznavstvo [Musicology of Kyiv]*. Issue. 47. Kyiv, pp. 151–161 [in Ukrainian].
14. Ushchapivska, O. (2009). Karpatskyi folklor u tvorchosti Oleksandra Nekrasova: vzaïe- modiia natsionalnoho ta indyvidualnoho [Carpathian folklore in the works of Oleksandr Nekrasov:

interaction of the national and the individual]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art Criticism Notes]*. Issue. 15. Kyiv, pp. 3–9 [in Ukrainian].

15. Ushchapivska, O. (2013). *Muzychne mystetstvo donbasu v transrehionalnykh sotsiokulturnykh protsesakh kintsia XIX – pochatku XXI stolittia [Musical art of the Donbas in transregional sociocultural processes of the late 19th – early 21st century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 453 p. [in Ukrainian].

ANASTASIIA HALLA

Halla, Anastasiia — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2477-0111>

nastiadiakova98@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347645

«ELEGY» AND «HUTSUL CIRCLE» FOR DOMRA BY OLEKSANDR NEKRASOV: GENRE-STYLE AND PERFORMANCE FEATURES

The relevance of the study consists in the need for detailed examination of domra miniatures in order to provide appropriate interpretation of the pieces through in-depth analysis of the compositional style and determination of genre-stylistic and performance specificity. **Main objective** of the study is to outline the genre-stylistic and performance features of "Elegy" and "Hutsul circle" for domra and piano by Oleksandr Nekrasov. **The methodological foundation** is based on the application of the following methods: *source study* and *textological* methods — in the analysis of musicological literature on the selected topic; *musical-textological* method — for outlining interpretative versions of the miniatures; *intonational*, *analytical*, *stylistic* and *comparative* methods — for establishing the genre-stylistic and performance features of the two compositions.

Results and conclusions. The compositional techniques used by O. Nekrasov demonstrate the composer's aspiration for individual expressivity, the search for innovative methods of conveying artistic content, as well as engagement in experimental practices. His attempt to transcend traditional forms underscores innovation, originality, and the endeavor to realize creative ideas through innovational means of expressing both content and the emotional dimension of a musical work, thereby emphasizing the composer's distinctive style. "Elegy" and "Hutsul Circle" are miniatures exemplifying through-composed dramaturgy, manifested in the continuous thematic development, their interaction, and skillful expansion, resulting in coherence and dynamic progression within the pieces. Attentive attention of the composer to details has been noted, particularly regarding dynamic, fingering, and articulation aspects. The use of chromatic elements by the author in the compositional technique has been revealed in the cantilena at both micro- and macro-levels, along with the application of programmatic elements, specifically the creation of the effect of circulation in the virtuoso piece across various levels — from a single measure to the overall structure of the work. These findings have served as the basis for characterizing the artist's thinking as expansive.

Keywords: genre, style, miniature, domra performance, compositional works of Oleksandr Nekrasov.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025
Отримано після доопрацювання 07.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

УДК 780.622.1:78.071:78.03(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347646

ВАСЛАВСЬКИЙ К. А.

Ваславський Кирил Андрійович — аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5241-0885>

Hollow.Light36@gmail.com

© Ваславський К. А., 2025

МИСТЕЦТВО ГРИ НА ЛИТАВРАХ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

Окреслено історію розвитку виконавства на литаврах. Увагу зосереджено на творах для литавр соло та оркестрових литаврових соло композиторів різних епох — від Бароко до сьогодення. Визначено знакові композиції, які вплинули на становлення та розвиток ударних інструментів як сольних. Серед них — твори епохи Бароко та класицизму для литавр соло: «Марш литавр» братів Андре та Жака Філідорів і «Симфонія з вісьмома литаврами» Йоганна Крістіана Фішера, історично цінні як перші зразки цього жанру. Розглянуто оркестрові литаврові соло доби романтизму (пізній Л. ван Бетховен, Г. Берліоз, Р. Штраус) та їхню драматургічну функцію. Центральну увагу приділено розвитку сольного виконавства на литаврах у ХХ — на початку ХХІ століття. Підкреслено, що провідну роль у цьому процесі відіграли композитори-литавристи за виконавським фахом. Визначено взаємозалежність технічної еволюції інструмента й розширення виконавських можливостей. Окреслено жанрове розмаїття сучасних композицій для литавр соло (концерти, сонати, етюди, п'єси). Зроблено висновки про те, що найактивніше сольне виконавство на литаврах розвивалося у другій половині ХХ століття. Сьогодні композитори прагнуть максимально розкрити потенціал інструмента, впроваджуючи нові прийоми та техніки гри, які стали можливими завдяки безперервному технічному вдосконаленню музичного інструментарію. Проаналізовано Концерт для литавр з оркестром № 1 Вільяма Крафта — передусім із погляду використання новітніх прийомів: гра у рукавичках і руками (подушечками пальців), гра чотирма паличками на чотирьох литаврах одночасно, хроматичні пасажі та глісандо, видобування обертонів за допомогою важких демпферів, гра барабанными паличками (прийом «рикошетне тремоло»). У висновках підкреслено, що нині литаври утвердилися як повноцінний сольний інструмент, розвиток якого стимулюють технічна еволюція інструмента та співпраця композиторів і виконавців-віртуозів.

Ключові слова: литаври, технічний розвиток інструмента, композиторська творчість, жанр, виконавське мистецтво, еволюція сольного виконавства на литаврах.

Вступ. Попри тривалу історію розвитку мистецтво сольної гри на ударних інструментах почало активно розвиватися лише у минулому столітті, а справжньої популярності серед композиторів, виконавців та слухачів набуло у другій половині ХХ століття. «Піонерами» виступили насамперед американські та західноєвропейські музиканти, що зумовило домінування зарубіжної наукової традиції в осмисленні проблематики становлення та розвитку сольного виконавства на ударних.

Литаври відіграють у сімействі ударних особливу роль, поєднуючи ритмічну й висотну організацію звуку. При написанні музики для литавр композитор має враховувати низку технічних обмежень: діапазон кожної литаври, необхідний для зміни висоти звуку час, характерні штрихи та артикуляційні можливості інструмента тощо. У цьому контексті *актуальними* для вітчизняного музикознавства постають завдання, пов'язані з поглибленим аналізом та систематизацією литаврового репертуару — зокрема творів, написаних спеціально для литавр з урахуванням їхнього інтонаційно-тематичного потенціалу та виконавсько-технічної специфіки.

Аналіз публікацій. В українському музикознавчому дискурсі спостерігається суттєвий брак комплексних системних досліджень литаврової практики. Вітчизняні автори обмежувалися загальними відомостями про ударні інструменти [Андрєєва, 1985; Черкаський, 2003]. Останнім часом з'явилися окремі спеціальні розвідки — переважно про звуковисотні клавішні ударні інструменти [Рало Г., 2015; Рало О., 2021; Олійник, 2024], тоді як про литаври можна знайти лише короткі абзаци в енциклопедично-довідковій літературі або у підручниках з інструментознавства. Відповідно теоретичне підґрунтя статті формувалося на основі праць провідних зарубіжних фахівців; основну увагу зосереджено на історії розвитку інструмента та еволюції виконавської майстерності.

Дослідження історії литавр розпочалося у монографії німецького трубача та композитора Й. Е. Альтенбурга (Johann Ernst Altenburg) «Досвід путівника по героїчно-музичному мистецтву трубачів та литавристів» [Altenburg, 1795]. Автор уперше письмово зафіксував окремі правила «Імперської гільдії трубачів та литавристів», а також описав методи гри на литаврах, що до того часу передавалися виключно усно. Особливої уваги заслуговує внесок Гектора Берліоза, який у своєму «Великому трактаті про сучасну інструментовку та оркестровку» (1844) детально охарактеризував литаври та особливості їхнього застосування у тогочасній музичній практиці.

Серед американських дослідників, які зосередилися на технічному розвитку інструмента, виділимо Джона Бека (John Beck), чия «Енциклопедія перкусії» містить детальний опис технічної еволюції конструкції литавр та її впливу на виконавство [Beck, 1995]. Історії виникнення литавр присвячено окремий розділ у монографії «Ударні інструменти та їхня історія» американського литавриста Джеймса Блейдса (James Blades) [Blades, 1970]. Найбільш глибоко історію литавр досліджував музикознавець Едмунд Боулз (Edmund Addison Bowles) — автор солідної кількості статей на цю тему. Найбільш ґрунтовною працею з історії інструмента вважається його монографія «Литаври: історія у зображеннях та документах» [Bowles, 2002], що стала результатом багаторічних досліджень автора і містить, певно, найдетальніший аналіз історії литавр від їхньої появи до сьогодення.

Підкреслимо, що більшість із наведених досліджень (зокрема, праці Дж. Бека, Дж. Блейдса, Е. Боулза) мають переважно історичний характер: автори зосереджуються на еволюції будови литавр та їхньому місці в оркестровій практиці. Натомість питання сольного виконавства, аналіз сольного литаврового репертуару залишаються поза фокусом уваги, висвітлюються фрагментарно або опосередковано. Це створює відчутну лакуну в наукових дослідженнях і в Україні, і за її межами. Відтак набуває *актуальності* заповнення цієї прогалини шляхом систематизації відомостей щодо сольного виконавського доробку та характеристики ключових творів литаврового репертуару.

Мета статті — простежити історичну еволюцію литавр, визначити її етапи та досягнення на цьому шляху.

Наукова новизна публікації визначається введенням до вітчизняного наукового обігу максимально повних відомостей про становлення й еволюцію сольного литаврового репертуару та розвиток сольного виконавства на литаврах.

Методологічне підґрунтя дослідження базується передусім на принципі історизму. Зокрема використано *аналітичний метод* — для роботи з науковою літературою, *метод історико-стильового аналізу* та *аналітично-описовий метод* — для визначення специфіки використання литавр у сольному та оркестровому виконавстві, *метод виконавського аналізу* — для виявлення особливостей гри на литаврах у творах композиторів різних епох, *метод узагальнення* — для підведення підсумків дослідження

Результати дослідження. Поширення у Європі литаври отримали упродовж XV століття, і з самого початку асоціювалися з королівським двором та знаттю, тож використовувалися насамперед як військові кавалерійські інструменти [Beck, 2001, p. 4]. У 1457 році посланця короля Угорщини Ладислава V Постумуса супроводжували у Франції барабанщики на конях та з інструментами, розмір яких змусив святого Отця Бенедикта сказати, що таких барабанів він ще ніколи не бачив [Blades, 1970, p. 226; Sachs, 1940, p. 329].

У XVI–XVII століттях литавристи, як і трубачі, належали до «Імперської гільдії трубачів та литавристів», заснованої 1623 року в Німеччині. Щоб стати її членом, «музикант мав пройти сім років навчання та мати звання офіцера» [Beck, 1995, p. 231]. Імперська гільдія контролювала своїх учасників навіть за часів життя Й. С. Баха [Vucur, 2022, p. 80]. В організації було досить багато власних правил, яких музиканти мали дотримуватися під час гри. Приміром, Йоганн Альтенбург наводить приклад одного із правил гільдії — якщо під час бою полкові литаври було втрачено, то полку заборонялося використовувати литаври, допоки їх не повернуть у бою [Altenburg, 1795, p. 127–128]. Частина норм збережена до сьогодні: у Лондонському Гільдхоллі (Guildhall) литаври не можуть використовуватись у банкетному оркестрі, якщо на заході не присутня королівська сім'я. Подібні правила впливають на обмеженість наших знань щодо методів гри на литаврах та будови інструментів того часу, оскільки будь-які відомості зберігалися в таємниці ба навіть більше — не існує жодних записів цих правил, оскільки вони передавалися лише з вуст у уста із покоління в покоління [Bridge, 1993, p. 1–2].

До епохи бароко литаври використовувалися здебільшого у кавалерії — як супроводжуючий інструмент в ансамблі з трубами. Протягом XVII століття литаври перестали перебувати виключно у власності дворянства та армії; їх зняли з коней і приєднали до складу оркестру разом із трубами, валторнами та гобоями [Beck, 1995, p. 231]. В оркестровій практиці литаври виконували здебільшого таку саму функцію, що й у кавалерійських ансамблях: грали в унісон з трубами [Berlioz, 1948, p. 370]. Це не заважало композиторам писати у своїх творах литаврові соло для передачі певного характеру або настрою (найчастіше урочистого, оскільки звуки литавр усе ще асоціювалися зі знаттю та королівським двором).

В анналах оркестрової музики литаври традиційно розглядаються як інструмент, що увиразнює гармонію та підкреслює ритмічну структуру партитури. Солістами ж в часи бароко та класицизму традиційно вважалися переважно такі інструменти як скрипка, флейта, клавесин, в той час як литаври виконували виключно роль супроводу.

Найдавнішим твором (принаймні з тих, що дійшли до наших днів), у назві якого зазначені литаври, дослідники вважають «Підйом для двох кларинів та пари

литавр» Н. Хассе (Nicolaus Hasse) приблизно 1656 року створення. Опера «Тесей» (1675) Ж. Б. Люллі (Jean-Baptiste Lully) стала першою, де литаври введено в оркестрову партитуру, а Г. Перселл (Henry Purcell) включив в оперу «Королева Фей» (1692) повноцінне соло для цього інструмента. Й. С. Бах почав Кантату № 214 «Звучіть, литаври! Звучіть, труби!» (1733) з соло литавр, яке повторив у «Різдвяній ораторії» (1734). Найбільш відомим прикладом є, безперечно, Симфонія № 103 (1795) Й. Гайдна, що має підзаголовок «з тремоло литавр». Типовим для тих часів було введення у склад оркестру двох литавр, але на початку 1690-х років (~1692) Дж. Тореллі (Giuseppe Torelli) написав «Симфонію для гобоїв, труб та трьох литавр», яка, найімовірніше, стала першим твором із використанням більше двох литавр [Beck, 1995, р. 247–250].

Найдавнішою відомою композицією для литавр соло вважається «**Марш литавр**» братів **Андре** та **Жака Філідорів** (Andre Danican Philidor, Jacques Danican Philidor), написаний придворними композиторами спеціально для турніру при дворі Людовіка XIV (~1683). Композиція створена з використанням двох пар литавр (із налаштуванням на *до мажорний* квартсекстакорд: *Соль* великої октави, *до, мі, соль* малої); дует для литавристів написано у варіаційній формі, де функцію рефрену виконують три затактові шістнадцяті ноти, з яких і починається кожна варіація (приклад 1)¹.

Приклад 1.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 1–8



Логіка гармонічних співвідношень побудована у «Марші литавр» за принципом «питання» — «відповідь»: перша фраза (тт. 1–2) закінчується на домінантовому тоні *Соль*, друга (тт. 3–4) — на тонічному *До* або *Мі*. Такий патерн зберігається протягом усього твору, що підтверджує прагнення авторів, незважаючи на обмежені можливості інструментів тих часів (лише одна доступна нота на котел), знаходити способи створювати мелодію, нехай і примітивну порівняно з іншими інструментами. Варіації відрізняються не лише мелодійно, а й динамічно: деякі написані суто в нюансі *piano*, що є не типовим для виконання на відкритих майданчиках (див. приклад 2).

Починаючи з позначки *E*, варіації стають вдвічі довшими і продовжуються не по чотири такти, а по вісім. Від цієї варіації один литаврист грає як соліст (другий акомпанує протягом чотирьох тактів), після чого виконавці міняються ролями — у такий спосіб автори демонструють сольні та акомпануючі можливості литавр одно-

¹ У вільному доступі наявний лише запис твору: <https://www.youtube.com/watch?v=N2KipgO5SyU>

Нотні приклади наведені за власною фіксацією тексту автором статті. Посилання на історично-музичну: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557610&catnum=557610&filetype=AboutThisRecording&language=English>

часно. Варіація за варіацією литавристи грають своєрідні переклички, ніби змагаючись між собою подібно до лицарів на турнірі. У кульмінаційний момент (завершення твору) обидва виконують віртуозні соло, які звучать у контрапункті, що може символізувати безпосередній «поєдинок лицарів» (приклад 3).

Приклад 2.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 12–17

Отже, незважаючи на простоту, навіть примітивність литавр тих часів, брати Філідори змогли передати настрій за допомогою нескладної мелодії та навіть створити «сюжетне» наповнення твору, надавши простій композиції сенсу в контексті заходу, на якому вона мала виконуватися.

Приклад 3.

Брати Філідори. Марш литавр, такти 79–89

Симфонія з вісьмома литаврами Йоганна Крістіана Фішера (Johann Christian Fischer, 1733–1800) — німецького гобоїста і композитора, — увійшла в історію як перша композиція для литавр соло у супроводі оркестру (≈1785). Фактично цей твір можна вважати першим литавровим *концертом*, оскільки литаври фігурують тут як повноцінний сольний інструмент. Соліст мав грати на рекордних для тих часів восьми литаврах, а не в ансамблі з іншими литавристами (як це було у «Марші литавр» Філідорів). Литаври налаштовувалися на гаму *до мажор* (від *Соль* великої октави до *соль* малої), закриваючи таким чином октавний діапазон. Це відкрило не бачені для тих часів можливості виконання на литаврах повноцінних мело-

дичних пасажів — на відміну від звичайної квінти чи кварта, якими композитори користувалися раніше, наслідуючи манеру гри кавалерійських ансамблів.

До кінця XVIII століття партії литавр обмежувалися переважно підкресленням кульмінаційних моментів або для супроводу труб, наслідуючи традиції кавалерійських ансамблів, з якими вони тоді все ще асоціювалися. Однак «Симфонія з вісьмома литаврами» Фішера знаменує переломний момент: литаври виступають у ролі справді сольного інструмента. Здатність литавриста справлятися із вісьмома литаврами, виконувати на них складні сольні пасажі, використовувати динамічні градації — усе це кидало виклик традиційному сприйняттю інструмента як суто допоміжного оркестрового. Протягом усього твору литаври демонструють неочікувані мелодійні здібності. Інструмент, який до того був здатний озвучити лише дві ноти, у цій композиції демонструє повноцінну гаму діапазоном в октаву (*Соль* великої октави — *соль* малої) (приклад 4)¹.

Приклад 4.

Й. К. Фішер. Симфонія з вісьмома литаврами. Каденція I ч.



Приваблює увагу задіяний Й. Фішером динамічний діапазон інструмента. Перша частина симфонії — *Moderato* — починається з головної теми литавр *piano*, і лише за другим проведенням звучить *forte*. Втім, композитор використовує не лише різкі динамічні контрасти: *crescendo* та *diminuendo* також активно присутні протягом усієї композиції. Інструмент, який у переважній більшості творів тієї епохи звучав виключно на *forte*, починає розкриватись у нових фарбах.

Величезний внесок у тогочасний розвиток сольного виконавства на литаврах здійснив чеський гобоїст, литаврист та композитор **Георг Дружецький** (Georg Druschetzky). На жаль, дати написання його творів не збереглися, але відомі роки життя композитора (1745—1819), тож можна припустити, що твори з'являлися наприкінці XVIII — початку XIX століття. У творчому доробку Г. Дружецького — Концерт для шести литавр з оркестром, Подвійний концерт для восьми литавр та гобоя з оркестром, Подвійний концерт «Ungaria» для литавр та скрипки з оркестром, Полонез та варіації для литавр з оркестром, Партита До мажор для шести литавр з оркестром. Усі названі твори потребують від виконавця віртуозного рівня майстерності². Саме Г. Дружецький своєю творчістю довів, що литаври можуть не лише слугувати

¹ Приклади з Симфонії Й. К. Фішера наведено в аранжуванні хорватського перкусіоніста Ігора Лешніка (Igor Lešnik).

² На жаль, у вільному доступі ноти перелічених творів Г. Дружецького відсутні. Втім, існують їхні аудіозаписи, що дозволяє створити уяву про звучання цієї музики. Режим доступу: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lk019oV6jcDjRf_IpOEL4zO5BbtGlMlg&si=oBldUmxSt48DEqQb

інструментом метроритмічного супроводу, але й функціонувати як повноцінний мелодичний інструмент. Окремі його твори можна вважати повноцінними сольними концертами, виходячи із задіяних принципів концертності (співставлення оркестру і соліста, елемент «змагальності» тощо). Будучи литавристом, композитор прекрасно розумів, які музично-технічні прийоми можна використати для демонстрації віртуозності виконавця.

Отже, навіть на початковому етапі становлення литавр як сольного інструмента, незважаючи на його технічну примітивність, композитори не боялись експериментувати, доводячи таким чином, що литаври можуть бути повноцінним солюючим інструментом.

Приклад 5.

Й. К. Фішер. Симфонія з вісьмома литаврами. III ч., такти 5–21



В епоху романтизму литаври у певному сенсі відійшли на задній план, в тому числі буквально: їх перемістили на ар'єрцену, прагнучи таким чином досягнути балансу звучності [Bowles, 1997, p. 201]. «Здібності» литавр як сольного інструмента також тимчасово відійшли на другий план. Тим не менш, композитори продовжували включати в оркестрові твори соло для литавр. Яскравий приклад — друга частина Дев'ятої симфонії Бетховена (1824), з надзвичайно важливою і в багатьох аспектах новаторською функцією литавр. У крайніх розділах тричастинної форми литаври — не просто складова звичного ансамблю з мідними духовими. Наділені особливою драматургічною функцією втілення бетховенської ідеї сили, волі й руху, будучи одним із формотворчих елементів, литаври структурують форму своїми «раптовими» вступами, сигналізуючи про кульмінаційні моменти або зміну розділів. Приваблює увагу нестандартний стрій литавр: октава *Фа—фа* (великої та малої октави), хоча тональність цієї частини *ре мінор*, тож литаври помітно виділяються на тлі інших інструментів. Бетховен намагається всіма доступними способами привернути увагу до литавриста: виводить його на передній план, дає можливість бути солістом. Кожен

вступ литавр — гучний, різкий, гармонічно не завжди співпадає з тоном оркестру, чим ще більше викликає зацікавленість.

Показовим є свідчення Гектора Берліоза: «Серед усіх ударних інструментів я вважаю литаври найціннішими, принаймні у загальному використанні, і сучасні композитори досягли найживописніших та найдраматичніших ефектів завдяки їм» [Berlioz, 1948, p. 370]. Рекордні для тих часів 16 литавр, на яких мають грати вісім музикантів водночас, Берліоз використав у «Реквіємі» (1837). Значну кількість литавристів задіяно і у «Фантастичній симфонії» (1830): наприкінці III частини чотири виконавці грають повноцінні акорди у перегукуваннях із англійським рожком (приклад 6).

Приклад 6.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. III ч., ц. 49

The image displays a musical score for the percussion section of Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique', Third Movement, page 49. The score is written for five timpani parts (Timp. I, II, III, IV, and Vello) and a C. ingl. (Cymbal). The parts are marked with various dynamics and articulations, including *p*, *pp*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. The Vello part is marked with *p* and *f*. The score is numbered 49 in the top left and bottom left corners.

У IV частині два литавристи одночасно грають інтервалами і ведуть повноцінні пасажі, вибудовуючи мелодичну лінію (див. приклад 7). У V частині за тим самим принципом звучать литаврові інтервали, які доповнюють гармонію новими тонами та складаються у єдину мелодію (див. приклад 8). Завдяки цьому Берліоз обходить технічні обмеження інструментів і додаючи більшу кількість литавр у склад оркестру, доручає їм озвучувати повноцінні акорди та мелодії.

1886 року Ріхард Штраус написав «Бурлеску» для фортепіано з оркестром, яку розпочав з відкритого соло литавр *piano* (див. приклад 9). Литаври неодноразово «перебивають» оркестр, граючи власний мотив, як це відбувалось у другій частині Дев'ятої симфонії Бетховена. В кінці твору литаври й фортепіано залишаються наодинці, перегукуючись один з одним — створюється враження, ніби весь цей час фортепіано «змагалось» саме з литаврами, а не з усім оркестром (див. приклад 10). Останню ноту озвучує литавра соло. Коло замкнулося: литаври починали і завершили композицію

Приклад 7.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. IV ч., ц. 53



Приклад 8.

Г. Берліоз. Фантастична симфонія. V ч., ц. 72



Приклад 9.

Р. Штраус. «Бурлеска» для фортепіано з оркестром, такти 1–16



Приклад 10.

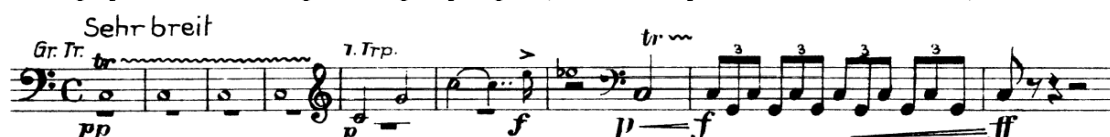
Р. Штраус. «Бурлеска» для фортепіано з оркестром



Через десять років (1896) Р. Штраус завершив симфонічну поему «Так говорив Заратустра», відому своїм початком: гучний сольний перестук литавр зображає велич сходу сонця (приклад 11).

Приклад 11.

Р. Штраус. «Так говорив Заратустра», I ч. «Вступ або Схід сонця», такти 1–9



Аналізуючи творчість Р. Штрауса, розумієш зацікавленість композитора у литаврах (особливо з появою механічних педальних литавр, які дозволяли безпосередньо посеред гри змінювати налаштування інструмента). Яскравим прикладом використання литавр є «Швидкий вальс» із третьої дії опери «Кавалер троянди»

(1910). Використовуючи всього п'ять котлів, виконавець має зіграти одинадцять різних нот, постійно змінюючи налаштування інструмента (іноді навіть миттєво, безпосередньо під час гри).

Незважаючи на відсутність повноцінного сольного репертуару, констатуємо, що в епоху романтизму було створено чимало оркестрових соло для литавр. Їхня кількість та складність з роками лише збільшувалася, демонструючи безперервний розвиток потенціалу литавр як сольного інструмента.

Після відносного «затишшя» епохи романтизму у сольному литавровому виконавстві композитори ХХ століття почали звертатися до литавр саме як до сольного інструмента, випробовуючи їхні нові можливості. Серед перших експериментів назовемо оркестрові соло з симфонічної сюїти «Планети» Густава Холста (Gustav Holst) та Симфонії №4 «Невгасима» Карла Нільсена (Carl Nielsen).

Симфонія №4 «Невгасима» (1916) данського композитора Карла Нільсена — перший відомий нам твір із використанням прийому *глісандо* на литаврах. Окрім цього, у симфонії є інші цікаві моменти — приміром, у розділі *Poco adagio quasi andante* литаври (за допомогою педальної системи) дублюють складну хроматичну партію контрабасів (приклад 12). Як у випадку зі «Швидким вальсом» Р. Штрауса, литавристу іноді доводиться змінювати стрій безпосередньо посеред гри. У фіналі симфонії вступає другий литаврист; граючи в дуеті, музиканти «перебивають» оркестр (приклад 13). Симфонія написана під час Першої світової війни, тож подібна «суперечка», можливо, мала символізувати перестрілку з різних боків окопів та барикад.

Як бачимо, Нільсен не лише розкрив потенціал педальних литавр, але й використав їх так само, як Берліоз у Фантастичній симфонії, ще більше розширивши діапазон звучання інструмента в потужному ансамблі.

Приклад 12.

К. Нільсен. Симфонія №4 «Невгасима». *Poco adagio quasi andante*



Приклад 13.

К. Нільсен. Симфонія №4 «Невгасима». *Piu mosso*



Одним із найвідоміших вважається литаврове соло з симфонічної сюїти «Планети» Густава Холста (1916). Композитор продовжив традицію Берліоза (задіяно два литавристи замість одного). IV частина «Юпітер, що несе радість» починається з соло валторн, яке слідом повторюють литавристи: шість литавр (по три на кожного виконавця) озвучують віртуозну синкоповану партію (приклад 14).

Приклад 14.

Г. Холст. «Планети». IV ч. «Юпітер, що несе радість», такти 16–20



1936 року Оттмар Герстер (Ottmar Gerster) написав «Капрічієтто для чотирьох литавр та струнного оркестру» — вперше за майже півтора століття литаври знов звучали як солюючий інструмент. Наступним, хто звернувся до литавр як сольного інструмента, виявився Вернер Теріхен (Werner Thärichen), головний литаврист Берлінської філармонії у 1948–1984 роках. Вперше з часів Г. Дружецького він повернув у литаврове виконавство жанр концерту, створивши власний твір (1954). 1976 року Теріхен презентував композицію «Батрахоміомехія» (з грец. «Війна жаб з мишами») для двох литавристів, співака, хору та оркестру. Партитура включає епізод «Der Paukenkrieg» («Війна литавр») — повноцінний дует литавристів, ніби відсилаючи майже на триста років тому до «Маршу литавр» братів Філідорів.

Увага композиторів до демонстрації нових можливостей литавр не обмежувалася жанром концерту. 1949 року американець Елліот Картер (Elliot Carter) видав збірку «Вісім п'єс для литавр» із надскладними віртуозними різнохарактерними п'єсами. Цикл набув широкої популярності серед литавристів і вже традиційно входить до конкурсних програм. Надалі спостерігається помітне розширення жанрової палітри творів для солюючих литавр. 1964 року Джон Бек (John H. Beck)¹, а 1979 року Річ Холлі (Rich Holly) звернулися до сонатного жанру — обидва стали авторами тричастинних Сонат для литавр. 1970 року Анджей Пануфнік (Andrzej Panufnik) створив «Концертіно для литавр, перкусії з оркестром», повернувши жанр подвійного концерту до репертуару литавристів. 1974 року Андреас Айгмюллер (Andreas Aiglmüller) продемонстрував «Токату для литавр та фортепіано на теми Ріхарда Штрауса», яку 1977 року аранжував для литавр та малого оркестру.

Один із найбільш віртуозних і важливих, на наш погляд, концертів для литавр презентував 1983 року американець Вільям Крафт (William Kraft). У творі в повному обсязі використано багатство тембрів та характеру звуку, які можуть продемонструвати виконавці під час гри на литаврах. Починаючи від тихої гри пальцями в рукавичках, продовжуючи тремоло повноцінними чотиризвучними акордами, надгучними «розлюченими» імпровізаційними пасажами, які композитор описує словами *Run Amuck!*² — і закінчуючи обертоновими флажолетами з використанням невеликих книжок (якими можуть слугувати, як пропонує сам композитор, кишенькові партитури квартетів Гайдна). Зупинимося більш детально на цьому творі — одному з небагатьох, доступних у нотному варіанті.

¹ Головний литаврист Рочестерського філармонічного оркестру (1962–2002).

² Українською можна перекласти приблизно як «буйствувати», «скаженіти».

Концерт для литавр № 1 Вільяма Крафта демонструє вершину технічного розвитку литавр, віртуозності виконавця та різноманіття тембрів. Соліст починає композицію з абстрактного вступу на *piano*, граючи у рукавицях — практика, яка до цього твору не зустрічалась (приклад 15). Автор експериментує з можливостями звуковидобування на інструменті. У першій частині також зустрічається пасаж діапазоном у майже дві октави (*Р* великої — до першої), що має бути зіграний руками (один палець кожної руки, потім два, і нарешті поступово соліст має додати інші пальці, граючи кінець пасажу чотирма пальцями і крещендуючи до гучного *forte*). У примітках Крафт зауважує: «Ми шукали найм'якший спосіб гри. Від паличок ми перейшли до рук, від рук до пальців і від пальців до рукавичок з різних покриттів. Зворотній рух цього порядку представляє важливу частину конструкції першої частини» [Frigillana, 2010, p. 14].

Приклад 15.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. I ч., такти 1–10

Allegretto ♩ = 90
Gloves F1 *l.v. sempre*

Pochissimo più mosso ♩ = 95

Ancora più mosso ♩ = 100

Вся частина будується саме за цим принципом: виконавець поступово переходить на палички, граючи все гучніше і гучніше. У т. 108 вступна каденція повторюється, і за вказівкою композитора соліст грає *ad libitum* — незалежно від оркестру, у власному вільному темпі, але вже не пальцями, вкритими рукавичками, а паличками — спочатку використовуючи фетрові «ультра-стаккато» палички, а потім змінюючи їх на дерев'яні. Активно Крафт використовує також глісандо та різкі зміни налаштування посеред гри (протягом усього твору). Це помітно у великій кількості хроматичних пасажів (приклад 16) та глісандо під час тремоло або навіть просто як відгук після удару (приклад 17). Найбільш активно такий прийом використовується у другій частині Концерту.

Приклад 16.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. I ч., такти 164–167

Приклад 17.

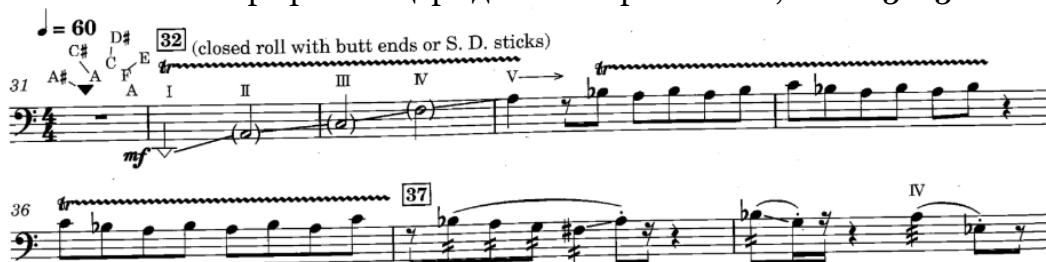
В. Крафт. Концерт для литавр №1, II ч., такти 24–26

Друга частина «Поема для литавр, двох струнних оркестрів, челести та ударних» (присвята матері композитора, яка померла під час створення концерту) повністю побудована на тремоло. Починається звучання з глісандо струнних і лише після

цього вступають литаври, також починаючи з тремоло. Глісандо за рахунок нестабільності строю ідеально підходить для передачі загального містичного настрою. Крафт обрав рідко застосований прийом гри на литаврах *closed roll* барабанними паличками («рикошетне тремоло»). Соліст дублює мелодію струнних на найменшій литаврі піколо, граючи лише за допомогою педалі (приклад 18).

Приклад 18.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. II ч., такти 31–38



Третя частина відкривається швидкими тріолями, які перериваються таємничою мелодією у дзіночків та дзвонів. Відчуття містицизму додають синкоповані ритми литавр у супроводі. Поступово тріолі повертаються на *piano* і вибухають у імпровізаційних агресивних сегментах *Run Amuck!* (приклад 19). Сам Крафт описував ці сегменти як «дуже скажені», попросивши грати «ще агресивніше, ніби це грає тварина» [Frigillana, 2010, p. 29].

Приклад 19.

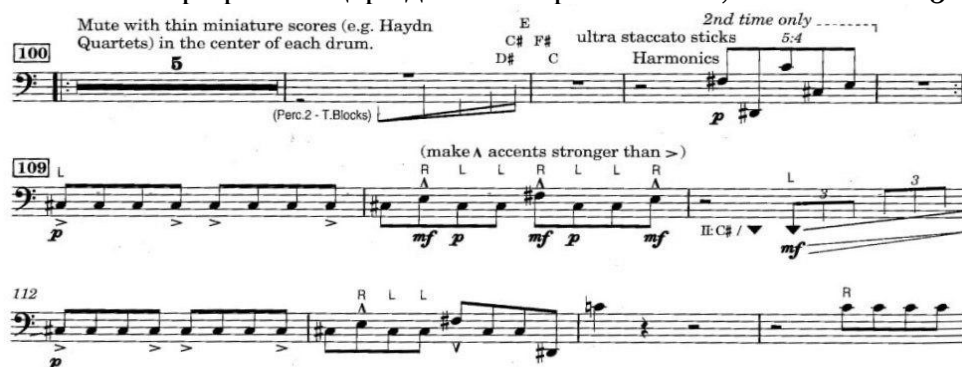
В. Крафт. Концерт для литавр №1, III ч., такти 82–99



Далі використано оригінальний прийом — гру обертонів за допомогою важких демпферів. Соліст кладе демпфер на середину мембрани литаври, і з цього моменту через тиск на мембрану інструмент починає звучати по-новому: з'являється набагато більше високих частот. Також автор вказує, що цей сегмент має виконуватися паличками «ультра-стакато», які самі по собі видобувають більше високих частот, ніж звичайні палички (приклад 20).

Приклад 20.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. III ч., такти 100–115

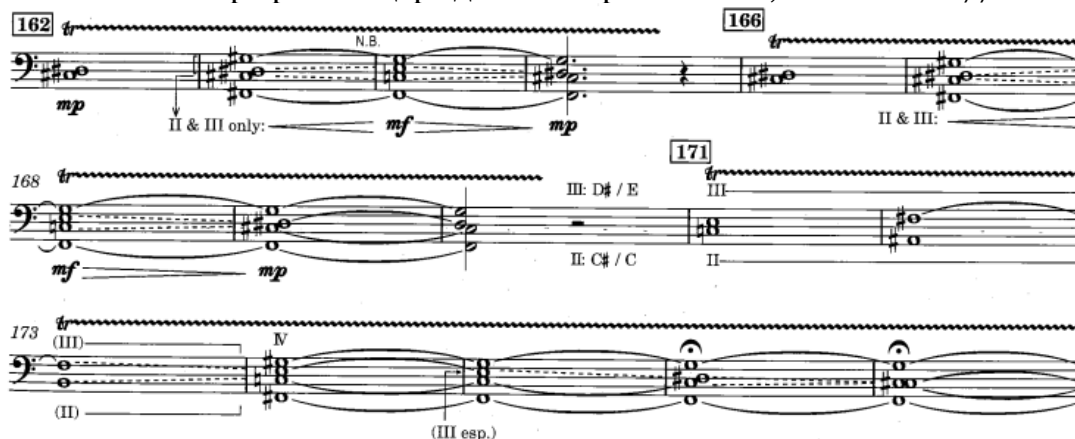


У наступному фрагменті литаврист починає грати повноцінні акорди на чотирьох литаврах одночасно, тримаючи по дві палички у кожній руці (приклад 21). Палички мають триматися за принципом гри на маримбі чи вібрафоні. Складність полягає в тому, що держаки звичайних литаврових паличок занадто товсті для гри одразу парою в одній руці, відповідно виконавцю потрібно знайти досить тонкі палички з м'яким покриттям на голівках — для «м'якого» тремоло.

Після тремольної частини у формі рондо повторюються початкові тріолі соліста (поступово стають все складнішими). Додаються тремоло, глісандо, хроматичні пасажі, синкопована гра на критих литаврах, що приводить до фінальної каденції, у якій литаврист ніби з останніх сил демонструє слухачеві власні здібності. Поступово піднімаючись за допомогою глісандо від найнижчої ноти *Mi* великої октави до *ля* малої октави, виконавець демонструє практично весь діапазон інструмента, завершуючи концерт туттійним ударом по двох литаврах, налаштованих в унісон на *Сі-бемоль* великої октави.

Приклад 21.

В. Крафт. Концерт для литавр №1. III ч., такти 162–177



Досить помітною у XX столітті стає тенденція написання творів для литавр самими литавристами, що є цілком логічним, адже самі виконавці як ніхто розуміють специфіку інструмента¹. У XXI столітті композитори продовжують писати різножанрові композиції для литавр. 2000 року американець Філіп Ґлас (Philip Glass) презентував «Концертну фантазію» для двох литавристів та симфонічного оркестру — фактично це був перший подвійний литавровий концерт. 2004 року В. Крафт створив Концерт для литавр №2, у якому використано 15 литавр: шість звичайних і дев'ять менших за розміром (так звані «тенор литаври»), які кріпляться зверху на спеціальний каркас (див. рис. 1)² [Lavazzi, 2016].

За останні двадцять років побачила світ значна кількість різноманітних п'єс, сюїт та концертів для литавр. Із найновіших зазначимо Концерт для литавр норвезького композитора Маркуса Пауса (Marcus Nicolay Paus), присвячений 250-річчю заснування Бергенського філармонічного оркестру (2015), а також новітні композиції українських авторів — «Ф'южн-концерт» для литавр та ансамблю ударних інстру-

¹ Саме литавристи створювали також збірки етюдів та школи гри на литаврах (Джон Бек /John Beck/, Сол Гудман /Saul Goodman/, Жак Делеклюз /Jacques Delecluse/), аби розповсюдити необхідні знання та зробити їх доступними, на відміну від «закритих гільдій» в епоху бароко.

² Закріплені зверху тенор литаври налаштовуються від ноти *до-дієз* до ноти *ля* першої октави.

ментів Олександра Блінова (2017) та Концерт для литавр і духового оркестру Катерини Ліхути (2024).

Рисунок 1.

Комплект 15 литавр з «тенор литаврами»
(власність Симфонічного оркестру м. Сент-Луїс, штат Міссурі, США)



Висновки та перспективи дослідження. Історична еволюція мистецтва гри на литаврах пройшла декілька етапів:

- функціонально-сигнальна (військово-обрядова) фаза (середина XV — XVII століття);
- період інтеграції в оркестрову практику та поява поодиноких сольних творів (XVII—XIX століття);
- формування автономного сольного репертуару (середина XX — початок XXI століття).

За рахунок технічної еволюції інструмента з плином часу творчий потенціал литавр розкривався по-різному. Сьогодні литаври є повноправним сольним інструментом, здатним вести мелодію і бути однією з центральних виразових фарб у складній картині сучасної музичної композиції. Починаючи з другої половини XX століття, сольне виконавство на литаврах перебуває «у розквіті сил», остаточно утверджуючись як повноцінний вид сольної виконавської творчості та завойовуючи популярність серед виконавців, композиторів та слухачів. Невпинний технічний розвиток інструмента сприяє появі литавристів-віртуозів, які своєю майстерністю надихають на нові творчі звершення композиторів, а ті, своєю черги, продовжують дивувати слухачів новими викликами для литавристів-віртуозів.

Охопити означену проблематику в повному обсязі у межах статті неможливо, тож у майбутньому горизонти дослідження теми планується розширити за рахунок детального дослідження технічного розвитку литавр, аналізу більшої кількості композицій, заглиблення у специфіку різних виконавських шкіл. Музичне мистецтво постійно знаходиться у стані активного розвитку, і згідно з результатами проведеного дослідження можна з великою вірогідністю очікувати значної кількості нових музичних композицій, у яких литаври виконуватимуть яскраву і вагомую роль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. Ф. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
2. Олійник Д. Зародження європейського виконавства на дворядному ксилофоні американської системи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 74–87. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.752>
3. Рало Г. О. Компоненти систем звукоутворення та їх функціонування при грі на звуковисотних клавішних ударних інструментах. *Музикознавчі студії* : наук. зб. Львівської нац. музичної академії імені М. В. Лисенка. 2015. Вип. 35. С. 326–337. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_027_rylo-1.pdf (дата звернення 16.08.2025).
4. Рало О. М. Особливості звукоутворення на маримбі. *Музика в системі мистецької освіти: взаємодії та протидії* : Матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі музикознавства та музичної педагогіки. Одеса : Гельветика, 2021. С. 207–211. URL: <https://lib.knmau.com.ua/2021> (дата звернення 26.08.2025).
5. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
6. Altenburg J. E. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst. Halle : Joh. Christ. Hendel, 1795. 144 p. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP237192-SIBLEY1802.22273.acda-39087009995434text.pdf> (дата звернення 17.08.2025).
7. Beck J. H. Encyclopedia of Percussion. New York : Garland Publishing, Inc., 1995. 436 p.
8. Beck J. H. Concepts for Timpani. New York : Carl Fisher. LLC, 2001. 112 p.
9. Berlioz H. Treatise on Instrumentati, Enlarged and Revised by Richard Strauss. New York : Edwin F Kalmus, 1948. 424 p.
10. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Wesport : The Bold Strummer, Ltd., 1970. 513 p.
11. Bowles E. A. The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview, Performance Practice Review. 1997. Vol. 10. No. 2. P. 192–211.
12. Bridge R. Timpani Construction paper. Dallas : SMU, 1993. 13 p.
13. Bucur V. Handbook of Materials for Percussion Musical Instruments-Springer. Cham, Switzerland, 2022. 1044 p.
14. Frigillana D. E. William Kraft's Concerto for Timpani and Orchestra: The History, Creation, and Performance : ab. ... Master of Music in Percussion Performance. Bob Cole Conservatory of Music–Pomona, 2010. 66 p.
15. Lavazzi C. Encounter In Cage: Kraft's Ambitious Timpani Concerto. URL: <https://classicalvoiceamerica.org/2016/05/02/encounter-in-cage-krafts-ambitious-timpani-concerto/> (дата звернення 25.09.2025).
16. Sachs C. The History of Musical Instruments. New Your: W. W. Norton & Company Inc., 1940. 505 p.

REFERENCES

1. Andrieieva, O. (1985). Udarni instrumenty suchasnoho symfonichnoho orkestru [Percussion instruments of a modern symphony orchestra]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 72 p. [in Ukrainian].
2. Oliinyk, D. (2024). Zarodzhennia yevropeiskoho vykonavstva na dvoriadnomu ksylofoni amerykanskoï systemy [The origins of European performance on the two-row xylophone of the American system]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture:

past, present, and development trends]. Issue 48. Rivne, pp. 74–87 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.75>

3. Ralo, H. O. (2015). Komponenty system zvukoutvorennia ta yikh funktsionuvannia pry hri na zvukovysoznykh klavishnykh udarnykh instrumentakh [Components of the sound production system and their functioning when playing on high-quality keyboard percussion instruments]. In: *Muzykoznavchi studii* [Music-making studios] Lviv National Music Academy. Issue 35, pp. 326–337 Available at: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_027_rylo-1.pdf (accessed: 16.08.2025) [in Ukrainian].

4. Ralo, O. M. (2021). Osoblyvosti zvukoutvorennia na marymbi [Features of sound production on the marimba]. In: *Muzyka v systemi mystetskoï osvity: vzaiemodii ta protydyi* [Music in the art education system: interactions and counteractions]: Materialy Vseukrainskoho naukovo-pedahohinoho pidvyshchennia kvalifikatsii u haluzi muzykoznavstva ta muzychnoi pedahohiky. Odesa, Gelvetyka, pp. 207–211: Available at: <https://lib.knmau.com.ua/2021> (accessed: 26.08.2025) [in Ukrainian].

5. Cherkaskyi, L. (2003). Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv, Tekhnika, 264 p. [in Ukrainian].

6. Altenburg, J. E. (1795). Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst. Halle : Joh. Christ. Hendel, 144 p. Available at: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP237192-SIBLEY1802.22273.acda-39087009995434text.pdf> (accessed: 17.08.2025) [in German].

7. Beck, J. H. (2001). Concepts for Timpani. New York : Carl Fisher. LLC, 112 p. [in English].

8. Beck, J. H. (1995) Encyclopedia of Percussion. New York : Garland Publishing, Inc. 436 p. [in English].

9. Berlioz, H. (1948) Treatise on Instrumentati, Enlarged and Revised by Richard Strauss. New York : Edwin F Kalmus. 424 p. [in English].

10. Blades, J. (1970) Percussion Instruments and Their History. Wesport : The Bold Strummer, Ltd., 1970. 513 p. [in English].

11. Bowles, E. A. (1997) The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview, Performance Practice Review. Vol. 10. No. 2. P. 192–211. [in English].

12. Bridge, R. (1993) Timpani Construction paper. Dallas : SMU. 13 p. [in English]

13. Bucur, V. (2022) Handbook of Materials for Percussion Musical Instruments-Springer. Cham, Switzerland. 1044 p. [in English].

14. Frigillana, D. E. (2010) William Kraft's Concerto for Timpani and Orchestra: The History, Creation, and Performance: ab. ... Master of Music in Percussion Performance. Bob Cole Conservatory of Music – Pomona. 66 p. [in English].

15. Lavazzi, C. (2016) Encounter In Cage: Kraft's Ambitious Timpani Concerto. Available at: <https://classicalvoiceamerica.org/2016/05/02/encounter-in-cage-krafts-ambitious-timpani-concerto/> (accessed: 25.09.2025). [in English].

16. Sachs, C. (1940) The History of Musical Instruments. New Your: W. W. Norton & Company Inc. 505 p. [in English].

KYRYL VASLAVSKY

Vaslavskiy, Kyryl — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5241-0885>

Hollow.Light36@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347646

THE ART OF TIMPANI PERFORMANCE: STAGES OF DEVELOPMENT

The relevance of the study. Despite its long history of development, the art of solo performance on percussion instruments began to actively evolve only in the last century, achieving popularity among composers, performers, and listeners (unlike string, woodwind, and brass instruments) only in the second half of the 20th century. The timpani play a special role within the percussion family, combining rhythmic and pitch organization of sound. In this context, tasks related to the in-depth analysis and systematization of the timpani repertoire become relevant for domestic musicology—particularly works written specifically for timpani, considering their intonational-thematic potential and technical performance specificity.

The main objective of the study is to trace the historical evolution of the timpani as a solo instrument and to determine the stages and achievements along this path.

The methodology includes the following methods: the principle of historicism serves as the methodological foundation; analytical method is used for working with scholarly literature; the method of historical-stylistic analysis and the analytical-descriptive method are used to define the specifics of timpani use in solo and orchestral performance; the method of performance analysis is applied to reveal the peculiarities of timpani playing in the works of composers from different eras; and theoretical generalization is used to draw conclusions.

The main results and conclusions. The historical evolution of solo timpani playing passed through the following stages: the functional-signal phase (military-ceremonial, mid-XV – XVII centuries); the period of integration into orchestral practice and the appearance of isolated solo works (XVII—XIX centuries); the formation of an autonomous solo repertoire (mid-XX – XXI centuries). Over time, due to the instrument's technical evolution, the creative potential of the timpani unfolded in various ways. Today, the timpani are not only one of the main instruments of the symphony orchestra but also a full-fledged solo instrument, capable of carrying a complete melody and serving as a central expressive color in the complex palette of contemporary musical composition. Solo performance on the timpani, beginning in the second half of the 20th century, is *“in its prime”*, finally asserting itself as a full-fledged type of solo performance art and gaining popularity among performer-timpanists, composers, and listeners. The continuous technical development of the instrument contributes to the emergence of virtuoso timpanists, whose skill inspires composers to new creative achievements, and they, in turn, continue to surprise audiences with new challenges for the virtuoso timpanists. It is not possible to cover the defined issues in full within the scope of a single article. Therefore, in the future, the horizons of research on the topic can be expanded through a more detailed study of the technical development of the timpani, the analysis of a greater number of compositions, and a deeper exploration of the specifics of national performance schools. Musical art is constantly in a state of active development, and according to the results of the study conducted, a significant number of new musical compositions can be expected, in which the timpani will play a bright and weighty role.

Keywords: timpani, technical development of the instrument, compositional creativity, genre, musical performance art, the evolution of solo timpani performance.

Стаття надійшла до редакції 02.11.2025
Отримано після доопрацювання 14.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025

Наукове видання
Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

2025. Випуск 144
СУЧАСНА МУЗИЧНА НАУКА: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО

Редактор-упорядник — *Ірина Коханик*
Наукове та літературне редагування — *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,
виговлювачів 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



Scientific journal
Ministry of Culture of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

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

2025. Issue 144
MODERN MUSIC SCIENCE: THEORY, HISTORY, PERFORMANCE

Compiling editor — *Kokhanyk Iryna*
Scientific and literary editing — *Kokhanyk Iryna*
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'noï muzičnoï akademії 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)

