

ISSN 0130-5298 (print)
ISSN 2520-2510 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ
ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М.М.СКОРИКА**

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

**ЩОРІЧНЕ НАУКОВЕ ВИДАННЯ
ЗАСНОВАНО У 1965 РОЦІ**

Випуск 47

Київ — 2021

Українське музикознавство
2021 Випуск 47

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001. Сайт: <http://musicology.com.ua/>
E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 2991 від 11.03.1997 р.

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 грудня 2014 року за № 1528 науковий журнал «Українське музикознавство» внесено до переліку наукових фахових видань України в галузі **мистецтвознавства**

Науковий журнал «Українське музикознавство» зареєстровано і проіндексовано в Google Scholar, міжнародній наукометричній базі даних CiteFactor, а також у базі даних «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

Редакційна колегія:

- Скорик А. Я.**, докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (головний редактор)
- Копиця М. Д.**, докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (заступник головного редактора)
- Тимошенко М. О.**, доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Безбородько О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Бондарчук В. О.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Болман Ф. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Чиказький університет), США
- Вайс Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (Академія музики Університет Любляни), Словенія
- Волосатих О. Ю.**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Іванніков Т. П.**, доктор мистецтвознавства (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Грабоч М.**, доктор мистецтвознавства, професор (Страсбурзький університет), Франція
- Гельбіг А.**, докторка філософії, асоційована професорка музики (Університет Піттсбурга), США
- Кияновська Л. О.**, докторка мистецтвознавства, професорка (ЛНМА ім. М. В. Лисенка), Україна
- Льоос Х.**, доктор мистецтвознавства, професор (Лейпцизький університет), Німеччина
- Набокова Н. М.**, старша викладачка кафедри мов, пошукувач кафедри теорії та історії культури (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Паталас А. А.**, докторка мистецтвознавства, професорка (Ягеллонський університет, Краків), Польща
- Рицарева М. Г.**, докторка мистецтвознавства, професорка (Університет імені М. Бар-Ілана, Рамат-Ган), Ізраїль
- Філатова Т. В.**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри теорії музики (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Флам К.**, доктор мистецтвознавства, професор (Вища музична школа в Любеку), Німеччина
- Калініченко О. Ю.**, редакторка науково-інформаційного відділу ЦМУ (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (відповідальний секретар)

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 3 від 21 жовтня 2021 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 0130-5298 (print)
ISSN 2520-2510 (online)

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

TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

**CENTER OF MUSICAL UKRAINIAN STUDIES
NAMES OF THE HERO OF UKRAINE M.M. SKORYK**

**UKRAINIAN
MUSICOLOGY**

COMES OUT ONE TIME A YEAR

2021 ISSUE 47

Founded in 1965

Kyiv — 2021

UDC 78.072 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47>

UKRAINIAN MUSICOLOGY

2021. Issue 47

Comes out one time a year

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001. Website: <http://musicology.com.ua/>
E-mail: cancelariya@knmau.com.ua Phone: (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, № 2991 from 11.03.1997

According to the decree of the State Attestation Commission
of the Ministry of Education and Science of Ukraine

from the 29 of December 2014 No 1528 “Ukrainian musicology” has been included
into the list of academic journals of Ukraine in the field of **art studies**

“Ukrainian musicology” has been registered and indexed in Google Scholar, international science-
research database CiteFactor, as well as in the database “Scientific Periodicals of Ukraine”
in the Vernadsky National Library of Ukraine

Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism hab., Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine (editor in chief)

Copytsya M. D., Doctor of Art Studies hab., Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine (deputy editor)

Tymoshenko M. O., Philosophy doctor, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Bezborodko O. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Special Piano Department №1 (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Bondarchuk V.O., Doctor of Art Criticism hab., Associate Professor of Department of Bayan and Accordion Department (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Bohlman P. V., Doctor of Art Studies hab., Professor (The University of Chicago), United States

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

Volosatykh O. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Grabocz M., Doctor of Art Studies hab., Professor (Strasbourg University), France

Helbig A., PhD, Associate Professor of Music (University of Pittsburgh), United States

Ivannikov T. P., Doctor of Arts hab., Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Kyianovska L. O., Doctor of Art Criticism hab., Professor (Lviv National Music Academy Named by Mykola Lysenko), Ukraine

Loos H., Doctor of Art Studies hab., Professor (University of Leipzig), Germany

Nabokova N. M., Senior Lecturer at the Department of Languages, Research Applicant at the Department of Theory and History of Culture (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Patalas A., Doctor of Art Studies, Professor (Institute of musicology Jagiellonian University), Poland

Ritzarev M., Doctor of Art Studies, Professor (Bar Ilan Univ, Ramat Gan), Israel

Filatova T. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Flamm Cr., Doctor of Art Studies hab., Professor (The University of Music Lübeck), Germany

Kalinichenko O. Yu., Editor of Scientific and Informational Department of the Center of Ukrainian music (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Ukraine

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 3 from the 21 of October 2021).

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

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

З М І С Т

Питання музичного театру	7
Бондарчук В. О. Опера Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у режисерському трактуванні Дмитра Гнатюка	7
Касьянова О. В. Концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури ...	18
Воронова Т. О. Опера Левка Колодуба «Поет» як вектор режисерської актуалізації образу кобзаря в реаліях українського сьогодення	28
Форсюк Т. О. Опера Дж. Россіні «Севільський Цирульник» крізь призму режисерського аналізу творчого мистецького проєкту.....	38
Петренко О. В. Оперета Жака Оффенбаха «Ключ на бруківці»: сучасний режисерсько-аналітичний аспект	48
Мироненко А. М. Репертуарна політика театральних осередків у Глухові у 1900–1920 роках	57
Композиторська творчість і виконавство	66
Миронова Н.О. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві	66
Гайдук М. І. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму	79
Батовська О. М., Шаповалова Т. С. Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу	101
Мальцева Н. В. Робота над технікою в класі професорки Ази Роциної.....	112
Дубровний Т. М. Формування парадигми розвитку професійного мистецтва та розважальної музики на прикладі альбомів для домашнього музикування ХІХ – початку ХХ століть	120
Трусенко С. Г. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності.....	130
Варшавська А. К. «І мертвим, і живим...»: пророчі ідеї Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького	149
ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ	160

C o n t e n t s

Questions of musical theater	7
Bondarchuk V.O. Mykola Lysenka's Opera "Taras Bulba" in the Director's Interpretation by Dmitro Hnatiuk.....	7
Kasianova O.V. The Concept of Training a Doctor of Art from Music Directing.....	18
Voronova T.O. Opera by Lev Kolodub "The Poet" as a Vector of the Director's Actualization of the Kobzar's Image in Modern Ukrainian Realities.....	28
Forsiuk T.O. Opera by G. Rossini "Il Barbiere di Seviglia" Through the Prism of Director's Analysis of a Creative Artistic Project.....	38
Petrenko O.V. Operetta «Key on the Pavement» by Jacques Offenbach: Modern Directing and Analytical Aspect.....	48
Myronenko A. M. Repertoire Policy of Theatrical Centers in Hlukhiv in 1900–1920.....	57
Composer's work and performance	66
Myronova N. O. Composer and Performance Cooperation as a Communicative System in Violin Art.....	66
Haiduk M.I. «Sinfonia da Requiem» by Benjamin Britten: Semantic and Constructive Features of the Requiem.....	79
Batovska O.M., Shapovalova T. S. Vocal Cycle «From Songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts: Dialogue of Cultures of East and West.....	101
Maltseva N. V. Work on Technology in the Class of Professor Aza Roshchina.....	112
Dubrovnyi T. M. The Formation of the Professional Arts and Entertainment Music Development Paradigm on the Case of Album Home Music of the XIX - Beginning the XX Century.....	120
Trusenko S. G. Vocal Cycle of Yaroslav Vereshchahin «Laughing Spring»: Formation of Musical and Poetic Integrity.....	130
Varshavska A. K. «Both Dead and Alive...»: Prophetic Ideas of Taras Shevchenko In Antin Rudnytsky's channel «Poslanie».....	149
REQUIREMENTS FOR ARTICLES	160

БОНДАРЧУК В. О.

Бондарчук Віктор Олексійович, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2796-6676>

ОПЕРА МИКОЛИ ЛИСЕНКА «ТАРАС БУЛЬБА» У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ТРАКТУВАННІ ДМИТРА ГНАТЮКА

Розглянуто особливості режисерської інтерпретації опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» у постановці Дмитра Гнатюка.

Доведено, що на цьому етапі творчості концептуальні засади режисури Д. Гнатюка набули втілення у досконалих мистецьких формах завдяки його співпраці з творчим колективом постановників вистави. У досліджуваній постановці опери чітко проступає цілісність мислення режисера, що відповідала його творчим пошукам не лише в різних сферах театральної діяльності, а й мистецтва ХХ століття загалом.

Мета статті – розкрити маловідомі сторінки творчої біографії Д. Гнатюка, зокрема його режисерської практики. Аналізуючи постановку опери «Тарас Бульба», маємо можливість заповнити суттєві прогалини в історії українського оперного мистецтва, проаналізувати тенденції, породжені реаліями складного часу.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого й культурологічного методів, завдяки яким виявлено своєрідність творчої біографії Д. Гнатюка. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в науковий обіг уведено архівні документи й матеріали епістолярної спадщини митця, рецензії на вистави, опубліковані в періодичних виданнях. Цим збагачено уявлення про культурно-мистецьке життя в Україні наприкінці ХХ століття, а також розкрито феномен творчої біографії митця, його сутність у контексті соціокультурних тенденцій зазначеного періоду.

Висновки. Доведено, що на цьому етапі творчості концептуальні засади режисури Д. Гнатюка набули втілення в досконалих мистецьких формах завдяки його співпраці з творчим колективом над постановкою вистави. У досліджуваній постановці опери чітко проступає цілісність режисерського мислення, що відповідала його творчим пошукам не лише в різних сферах театральної діяльності, а й мистецтва ХХ століття загалом.

Ключові слова: оперна режисура, театральна творчість Д. Гнатюка, українські оперні вистави, опери М. Лисенка в театрі.

Постановка проблеми. Творчість Дмитра Михайловича Гнатюка стала невід'ємною складовою не тільки вітчизняного, а й світового оперного мистецтва. Його індивідуальні творчі звершення не просто збагатили золотий фонд національної культури, – вони спонукають переосмислити ключові аспекти в розвитку українського музично-театрального мистецтва. Дослідження спадщини Дмитра Гнатюка як

унікального артефакту, його зв'язків із традиціями українського і світового музичного театру варто провадити у контексті складних і багатогранних процесів еволюції цієї мистецької галузі в Україні загалом. Такий підхід потребує психологічної характеристики Митця у світлі сучасних концепцій психології творчості, а також визначення його естетико-світоглядних пріоритетів, індивідуальності й неповторності. Важливо розкрити маловідомі сторінки творчої біографії Д. Гнатюка, проаналізувати його режисерський досвід, зокрема й постановку опери М. Лисенка «Тарас Бульба».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичну основу дослідження становлять музична критика, праці з історії українського музичного театру, зокрема Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка: Я. Гордійчука¹, М. Стефановича², Ю. Станішевського³, Б. Гнидь⁴, О. Немкович⁵.

Режисерську діяльність Д. Гнатюка висвітлено фрагментарно, в окремих наукових працях. Так, важливий матеріал містять біографічні нариси й музично-критичні статті про життя і творчість митця, серед авторів яких Ю. Станішевський⁶, Л. Любарська⁷, В. Туркевич⁸, В. Заєць⁹, Т. Поліщук¹⁰, О. Ламонова¹¹, Н. Зінченко¹², Б. Щурик¹³.

Та найбільше інформації про життя і творчу діяльність співака й режисера містять архіви, передусім ті, що зберігаються в Національній опері України та в родині Д. Гнатюка. Ідеться про особові документи митця, мемуари, листування (з рідними, колегами, діячами культури і мистецтва, державними установами тощо), програми

¹ Гордійчук Я. М. Становлення українського музичного театру і критика. Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.

² Стефанович М. П. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1968. 273 с.

³ Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 736 с.

⁴ Гнидь Б. П. До історії Національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.

⁵ Йдеться про такі праці О. М. Немкович: Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка // Українська музична енциклопедія. Т. 4: Н–О. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2016. С. 127–183; Передмова // Національна опера України: енциклопедія. Т. 1: А–К. Київ, 2017. С. 4–45.

⁶ Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ: Муз. Україна, 1991. 167 с.

⁷ Любарська Л. В. Голос, який долає кордони (до 90-річчя Дмитра Гнатюка) // Архіви України. 2015. № 2. С. 178–186.

⁸ Серед праць В. Д. Туркевича: Дмитро Гнатюк (до 85-річчя від дня народження) // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії) / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 3. С. 70–75; Дмитро Гнатюк: «Опера – моя радість, а пісня – то душа» // Українська культура. 2005. № 3/4. С. 8, 9; Звучати правдиво, достовірно // Театрально-концертний Київ. 1980. № 6. С. 2, 3; Опера сильних пристрастей // Там само. 1990. № 8. С. 2.

⁹ Заєць В. Дмитро Гнатюк: «У пісні – вся Україна» // Культура і життя. 2005. № 14-15. С. 5.

¹⁰ Статті Т. Поліщук: Всупереч оперним канонам: [Про співака, реж. Дмитра Михайловича Гнатюка: за матеріалами бесіди з мистецтвознавцем Василем Туркевичем] // День. 2005. № 53. 26 берез. С. 6; Віват, Маестро! // Там само. 2015. № 53. 27 берез.

¹¹ Ламонова О. Дмитро Гнатюк: «Глядач хоче, щоб красиво вмирали» // День. 2003. № 3. 10 січ.

¹² Зінченко Н. Дмитро Гнатюк: «Окрім України, ніде більше жити не можемо!» // День. 2010. № 53. 26 берез.

¹³ Щурик Б. Д. Гнатюк – гордість української музичної культури (до 90-річчя від дня народження) // Молодь і ринок: наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2015. № 1 (120). С. 54–58.

концертів і оперних вистав за його участі й рецензії на них, стенограми виступів на різних мистецьких заходах, публікації у пресі, звіти про роботу за різні роки, аудіозаписи, фотодокументи. Особливо цінними для висвітлення естетичних поглядів і режисерських принципів Д. Гнатюка є протоколи засідань художньої ради театру, у яких відображено пошуки концепційних засад оперних постановок і сценографічних рішень, інші творчі питання, відтворено репетиційний процес.

Мета статті – розкрити маловідомі сторінки творчої біографії Д. Гнатюка, зокрема його режисерської практики. Аналізуючи постановку опери «Тарас Бульба», маємо можливість заповнити суттєві прогалини в історії українського оперного мистецтва, розглянути тенденції, породжені реаліями складного часу.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого й культурологічного методів, завдяки яким виявлено своєрідність творчої біографії Д. Гнатюка. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в мистецтвознавчий обіг уведено архівні документи й матеріали епістолярної спадщини митця, рецензії на вистави, опубліковані в періодичних виданнях. Цим збагачено уявлення про культурно-мистецьке життя в Україні наприкінці ХХ століття, а також розкрито феномен творчої біографії Д. Гнатюка, його сутність у контексті соціокультурних тенденцій зазначеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Музика М. Лисенка мала особливий вплив на творчу біографію Д. Гнатюка, акторська майстерність якого формувалась під безпосереднім впливом спадщини українського класика. Першою театральною роботою Д. Гнатюка була партія Миколи в опері «Наталка Полтавка», а роль Остапа в «Тарасі Бульбі» зміцнила статус артиста як провідного співака Національної опери України. Він засвоював традиції українського театру, їхню самобутність і неповторність у процесі набуття акторського досвіду, зокрема й виконуючи роль Енея в опері «Енеїда».

Із призначенням Д. Гнатюка головним режисером Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка (1989) відбулись помітні зміни в репертуарній політиці, у принципах добору оперної трупи, механізмах підготовки і випуску вистав. За підтримки таких видатних митців, як В. Кожухар (головний диригент), Л. Венедиктов (головний хормейстер і директор театру), В. Литвинов (головний балетмейстер), було розпочато відродження вагомої частини репертуару, концептуальних засад його режисерського й диригентського трактування, сценічного оформлення тощо.

На початку 1990 року Д. Гнатюк запропонував програму діяльності колективу, спрямовану на консолідацію його творчого потенціалу. Сутність нових підходів полягала насамперед у поновленні високохудожніх зразків світового оперного мистецтва: «Тоски» Дж. Пуччині, «Фауста» Ш. Гуно, повну реконструкцію опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Д. Гнатюк розробив чітко координовану, зумовлену потребами часу схему для вирішення визначених завдань. Відповідально підійшовши до справи, дотримуючись об'єктивного і незаангажованого погляду на сценографію вистав, він запровадив відкритий конкурс на найкраще оформлення сцени, виготовлення декорацій і відповідної атрибутики¹. Режисер прагнув нових сценічних рішень у здійсненні постановок, передбачивши застосування таких елементів театрального дійства, як світло, музика, декорації, реквізит².

¹ Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1990 р. // Архів НАТОБ України ім. Т. Г. Шевченка.

² Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.01.1988 р. // Там само; Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1990 р. // Там само.

Робота над постановкою опери «Тарас Бульба» проходила динамічно і послідовно. Так, на засіданні художньої ради театру 22 травня 1992 року було прийнято ескізи макета вистави (попереднє оформлення А. Петрицького), реконструкцію яких підготував художник Ю. Білоненко¹.

Розпочинаючи засідання, Д. Гнатюк відзначив, що вже багато років рада порушує питання про поновлення вистави, але суттєвих зрушень так і не відбулося. Дмитро Михайлович підкреслив, що оформлення спектаклю авторства мінського художника Є. Чемодурова – не досить вдале і суперечить режисерській концепції. За його словами, запропоновані елементи сценографії формують певні «художні нонсени»². А. Мокренко додав, що цей матеріал справді містить багато недоречностей, а художник визнав, що практично не знає сценічного матеріалу. Внаслідок цього обговорення оформлення зазнало багатьох поправок, хоча остаточних підсумків підбити не вдалося. «Історію треба не тільки знати, а й відчувати», – констатував А. Мокренко³.

Дмитро Михайлович проаналізував також ескізи А. Холопцева, які, на його думку, внесли ще більше непорозумінь у візуальне вирішення вистави, надавши їй ознак еkleктичної моделі⁴.

Далі Д. Гнатюк відзначив, що результат роботи Ю. Білоненка дає надію сподіватися на позитивний, а головне – конструктивний результат. На переконання Дмитра Михайловича, художник у найменших деталях обміркував кожну картину опери, був прискіпливим у творчому пошуку, старався відновити не тільки загальний вигляд кожного ескізу, а і його колористику.

«Гадаю, вистава вийде, якщо ми по-справжньому за неї візьмемось, знайдемо рівновагу між оформленням і партитурою», – сказав Д. Гнатюк⁵. Дмитро Михайлович запропонував простежити динаміку опери, відображену в оркестровій фактурі. Він порадив побудувати стабільний мистецько-драматургічний континуум, що можливо лише за умови спрощення картини «Січ», яка, на його думку, не розкриває ідеї козацької героїки.

Режисер чітко визначив жанр опери – героїко-романтична музична драма, тому вважав за необхідне уникати у постановці затяжних епізодів, які гальмують розвиток основної сюжетної лінії, розкриття думки твору⁶. Важливими для поновлення спектаклю стали елементи сценічного оформлення – декорації, реквізит, національна атрибутика тощо.

Ю. Білоненко зацентрував, що основу для формування кабінету вистави становить структура А. Петрицького, котра увійшла в історію сценографії театру як еталон осягнення історико-побутового жанру. Тому ескіз «Хати» було підготовлено за матеріалами театрального музею, дві панорами до картини «Під Дубном» спроектовано за даними фондів архіву-музею, решту ескізів відтворено за кольоровими й чорно-білими ілюстраціями в етнографічних джерелах⁷. Художник вважав за потрібне мінімізувати зображення коней в елементах сценічного оформлення, оскільки воно не завжди відповідає стилістиці опери і руйнує її драматургію⁸.

¹ Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 22.05.1992 р.
// Там само.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

Отже, після такої бурхливої дискусії був затверджений макет Ю. Білоненка. Прем'єра вистави відбулася 6 листопада 1992 року, у день 80-х роковин композитора. Її було приурочено до 125-ї річниці заснування Державного академічного театру опери і балету імені Т. Шевченка. Так колектив ушанував пам'ять видатного композитора, 150-річчя від дня народження якого, за рішенням ЮНЕСКО, відзначалось у світовому масштабі.

Як відмічає Ю. Станішевський, спектакль «Тарас Бульба» вирізнявся постановочною думкою і художньою ідеєю¹. За словами В. Крафта, у цій виставі відчувуються помітні зрушення, зокрема в контексті національних культурно-мистецьких тенденцій кінця ХХ століття. Особливо важливо, що у програмці були вказані прізвища авторів музичної редакції – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, а також М. Рильського, які виконали унікальну роботу з удосконалення авторської партитури й лібрето М. Старицького задля подальшого сценічного втілення опери².

У постановочній групі працювали диригент-постановник В. Кожухар, режисер-постановник Д. Гнатюк, хормейстер-постановник Л. Венедиктов, диригенти І. Гамкало, О. Барвінський, художнє оформлення здійснив Ю. Білоненко за ескізами А. Петрицького³.

У першому складі солістів були такі співаки: М. Кіришев (Тарас), В. Кочур (Настя), Р. Майборода (Остап), С. Фіщич (Андрій), О. Загребельний (Воєвода), Б. Гнидь (Товкач), Л. Забіляста (Марильця), Т. Кузьминова (Татарка), О. Гурець (Кобзар), Т. Штонда (Кирдяга), О. Євтушенко (Посланець), М. Хоружий (Ксьондз)⁴. Їхнє виконання позначалося відчутною динамікою.

Дмитро Михайлович великого значення надавав культурі вокалу, завдяки якій у процесі роботи над елементами сценічного образу уміло розкривав драматургічну сутність вистави. «Першооснова – голос. Важлива роль належить вокальній техніці, акторській майстерності. Особисто я намагаюся засобами вокалу в опері, і в романсі чи пісні розкрити душу твору, передати правду людських почуттів. Майстерність артиста, сам його образ мусять відповідати емоційному рівню й характеру твору. Простота, щирість, мистецька відкритість – ось що зворушує нашого сучасника», – казав Дмитро Михайлович кореспондентові Б. Білейчуку⁵.

Режисер багато працював з артистами над організацією вистави, оскільки для неї було підготовано три склади виконавців, кожен із яких демонстрував індивідуальне сценічне втілення режисерської концепції, переосмислюючи і змінюючи мистецькі координати шляхом власної інтерпретації. Характеризуючи високий фаховий рівень постановки, Н. Матвеева зазначає: «Вже ці перші хвилини прекрасні: яскравий український колорит вистави, виразний і наповнений барвами голос кобзаря, рідкісна широта звучання хору, яка підтверджує прекрасну виконавську культуру її солістів, – усе це створило той піднесений стан слухачів, що породив мертву тишу у великому залі, котру порушував майже після кожної арії чи вдалої сцени вибух оплесків»⁶.

Досягти максимального зосередження актора на ролі, домогтися глибокого розкриття образу, створеного композитором, прагнули всі постановники, особливо диригент і режисер. Така мета творчої співпраці обумовила формування у виконавців

¹ Станішевський Ю. О. Будні оперного свята // Музика. 1993. № 1. С. 10–12.

² Крафт В. «Тарас Бульба» и режиссёрское недоразумение // Киевлянин. 2003. № 18.

³ Гнидь Б. П. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 123.

⁴ Там само.

⁵ Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6, 7.

⁶ Матвеева Н. На сцене – «Тарас Бульба» // Вечерний Киев. 1992. 16 дек.

розуміння сутності твору, його драматургічного навантаження, а далі – осмислення і втілення основних ідей у виконанні.

М. Гордійчук, пишучи про акторське обдаровання М. Кіришева в ролі Тараса, відзначає його комунікативну систему, зумовлену режисерським рішенням і побудовану на нерозривній єдності елементів сценічної та вокальної майстерності. «У нього соковитий, повнозвучний бас, яким він добре володіє, примітна фактура, що в поєднанні з артистизмом дозволяє йому створити повнокровний, переконливий героїчний образ», – писав рецензент¹. Такої високої оцінки досягнуто завдяки абсолютній паритетності дотримання режисерських і диригентських настанов.

В інтерв'ю кореспонденту Л. Петровій Д. Гнатюк, аналізуючи принципи режисерської роботи в оперному театрі, підкреслював: «Спілкування з людьми, які усією душею тягнуться до мистецтва, окриляє, надихає»². Саме така окриленість, бажання розкрити й пізнати таїнство оперної режисури сприяли не лише відродженню театральних традицій в українському оперному театрі, а й їхньому подальшому розвитку, популяризації та закріпленню як світових мистецьких досягнень. Принципи творчої єдності, спільного підходу до справи Д. Гнатюка та В. Кожухаря стали запорукою успішної підготовки й випуску вистави.

Як зазначає Н. Матвеева в рецензії на прем'єру, така співпраця натхнена давніми традиціями українського театру, відображеними в опері М. Лисенка і творчості М. Гоголя. «Тема любові до вітчизни, пафос, що виявився сильнішим за батьківське почуття, волелюбний дух, що насичує повість і той лірико-романтичний колорит, яким дихають гоголівські описи природи і картини народного життя», – усе це не тільки збережено в роботі режисера і диригента, а й розвинуто в контексті новітніх сценічних і світоглядних засад в Україні як незалежній державі³.

Потреба актуалізувати національні традиції, популяризувати українське оперне мистецтво у світі була настільки соціально й історично своєчасною, що сформовані акторські сили мали надпотужну виконавську динаміку, мотиваційно скерований енергетичний імпульс, і це лише підтверджувало творчі наміри режисера. Художня співтворчість стала основою для створення психоемоційного простору, перманентність якого постійно відчувалась на сценічному майданчику не тільки під час вистави, а й при проведенні мізансценічних та оркестрових зведених репетицій. Саме на таких принципах сценічної організації Дмитро Михайлович будував роботу в музичному театрі.

Рецензенти відзначали високий виконавський рівень оркестрового колективу, хору й солістів-вокалістів, а також оригінальність сценічного оформлення вистави, яке, як свідчать протоколи засідань художньої ради театру, зазнало обговорень, коригувань і театральних проєкцій. Ю. Станішевський згадує: «Д. Гнатюк вписував свою інтерпретацію у просторово-сценографічну концепцію вистави»⁴.

Важливим доповненням до такої просторово-сценографічної концепції стали й костюми виконавців. «Костюми розкішні, як з голочки (причому одяг був ідеально відпрасованим, накрохмаленим, навіть під час запеклих сутичок на сцені з поляками), добротні декорації. Взагалі видовишно, ефектно і без злетів, без художніх відкриттів», – пише Г. Чудутова⁵.

¹ Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» на Київській сцені // *Культура і життя*. 1992. 19 груд.

² Петрова Л. В гостях у робітників // *Радянська Україна*. 1982. 15 трав.

³ Матвеева Н. На сцене – «Тарас Бульба» // *Вечерний Киев*. 1992. 16 дек.

⁴ Станішевський Ю. О. Будні оперного свята // *Музика*. 1993. № 1. С. 10–12.

⁵ Чудутова Г. Прем'єра без прем'єр // *Голос України*. 1992. 9 груд.

Результатом тривалої і копіткої роботи над утіленням режисерських задумів Д. Гнатюка у постановці опери М. Лисенка «Тарас Бульба» стали й так звані «будні оперного свята» (Ю. Станішевський). Прем'єра набула широкого розголосу серед шанувальників оперного мистецтва, та водночас висловлювались і критичні зауваження, побажання. Відгуки про виставу, як і про будь-яке вагоме культурно-мистецьке явище, публікували в періодичних виданнях, її аналізували в наукових працях.

Найбільш уважно критики розглядали режисерську концепцію Д. Гнатюка. Зокрема, аналізуючи механізми сценічного вирішення драматургії опери, М. Гордійчук вказує, що режисер і диригент певною мірою змінили концепцію твору. Це стосується другої картини опери (у покоях Марильці), яку було вилучено з постановки. На думку М. Гордійчука, така ідея порушує принципи драматургічного розвитку сюжетної лінії вистави, нівелює смислове навантаження деяких персонажів опери, і Марильці зокрема¹. У результаті купюр зник хор дівчат-покоївок «Ой і хилить буйний вітер», що значно послабило лінію неухильного накопичення концентрації та напруження у драматургії, якій слугував саме цей хоровий епізод. Режисер вважав такі зміни виправданими потребою часових обмежень дії, оскільки масштаб попередніх постановок був перебільшеним, що спричиняло враження статичності й інертності².

Окрім того, викликає сумніви доцільність появи перед ворітьми Братського монастиря київських міщанок із запаленими свічками в руках. Як зазначає музикознавець, «...в оригіналі твору про храмове свято, хресний хід чи про іншу подію такого роду немає навіть мови»³, тож чим детерміновано таку систему організації й розвитку сюжетної лінії – невідомо. Драматургічно не обґрунтованою визнає М. Гордійчук мізансцену сьомої картини, у якій головний герой Тарас під час сутички запорожців із поляками перебуває в сценічно не визначеному місці – серед загальної маси учасників події, функціонально і за смыслом при цьому не відповідаючи своєму сценічному завданню⁴.

М. Гордійчук категорично не погоджується з методами режисерської інтерпретації картини Запорізької Січі. Автор рецензії особливу увагу звертає на сцену виборів нового кошового отамана, яка вирізняється поступовим наростанням драматичного напруження, а в кульмінації завершується появою закривавленого посланця із Гетьманщини⁵. Відчуття граничної напруги викликає звучання героїчної пісні «Засвіт встали козаченьки», яка уособлює сакральність козацького буття, його динамічну сутність, побудовану на елементах протистояння, характерних для того буремного часу з його соціальними моделями гноблення й насильства.

В інтерпретації режисера й диригента ця сцена помітно відрізнялася від аналогічної в повісті М. Гоголя та опері М. Лисенка. Як стверджує М. Гордійчук, згідно з режисерським рішенням раптова зупинка в розгортанні подій і введення звучання литавр і тулумбасів сприяли емоційному загостренню в музичній драматургії, що втілювало у постановці ідею посилення громадського невдоволення. Реалізуючи й підтримуючи режисерський задум, диригент увів «Козачок» у третій дії опери, а на завершення – пісню «Засвіт встали козаченьки» в оркестровому викладенні, на тлі якого артисти балету виконували хореографічні рухи, котрі символізують козацькі забави з елементами бойових танців із відповідною

¹ Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» на Київській сцені // Культура і життя. 1992. 19 груд.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

атрибутикою¹. Таким сценічним вирішенням суттєво гальмується драматургічний розвиток, спадає напруження і помітно розпорошується музична драматургія. Адже одразу після оркестрового звучання «Засвіт встали козаченьки» хор знову відтворює цей музичний матеріал, значно поступаючись оркестру в експресії, динамічній концентрації та фактурному наповненні².

Викликає запитання й режисерське трактування сцени, у якій мати, прощаючись із синами, непритомніє. Як зазначає В. Крафт, сини, стоячи поруч, абсолютно не реагують, навіть не допомагають матері підвестися³. Рецензент Г. Чудутова вказує також на огріхи в доборі одягу виконавців, перук, предметів реквізиту тощо⁴.

Висновки. Прем'єра вистави стала важливою подією не тільки в історії театру опери та балету України, а й у творчості Д. Гнатюка. Його режисерська концепція формувалась на основі аналізу композиторського тексту, зокрема його стильових і жанрових особливостей, своєрідності драматургічного процесу, художніх образів, що відтворюються в музиці за допомогою специфічних інтонаційно-образних засобів. Д. Гнатюк цілісно вибудовував не лише загальну драматургію вистави, а й окремі мізансцени, сценічні образи. Остаточне осмислення специфіки сценічного втілення оперного твору відбувалось у співпраці режисера з диригентом, хормейстером, художником-сценографом, балетмейстером і солістами.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С 6, 7.
2. Гнидь Б. П. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
3. Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» на Київській сцені // Культура і життя. 1992. 19 груд.
4. Заєць В. Дмитро Гнатюк: «У пісні – вся Україна» // Культура і життя. 2005. № 14-15. С. 5.
5. Зінченко Н. Дмитро Гнатюк: «Окрім України, ніде більше жити не можу!» // День. 2010. № 53. 26 берез.
6. Крафт В. «Тарас Бульба» и режиссёрское недоразумение // Киевлянин. 2003. № 18.
7. Ламонова О. Дмитро Гнатюк: «Глядач хоче, щоб красиво вмирали» // День. 2003. № 3. 10 січ.
8. Любарська Л. В. Голос, який долає кордони (до 90 річчя Дмитра Гнатюка) // Архіви України. 2015. № 2. С. 178–186.
9. Матвеева Н. На сцене – «Тарас Бульба» // Вечерний Киев. 1992. 16 дек.
10. Немкович О. М. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка // Українська музична енциклопедія. Т. 4: Н–О. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2016. С. 127–183.
11. Немкович О. М. Передмова // Національна опера України: енциклопедія. Т. 1: А–К. Київ, 2017. С. 4–45.
12. Петрова Л. В гостях у робітників // Радянська Україна. 1982. 15 трав.
13. Поліщук Т. Віват, Маестро // День. 2015. № 53. 27 берез.
14. Поліщук Т. Всупереч оперним канонам: [Про співака, реж. Дмитра Михайловича Гнатюка: За матеріалами бесіди з мистецтвознавцем Василем Туркевичем] // День. 2005. № 53. 26 берез. С. 6.
15. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.01.1988 р. // Архів НАТОБ України ім. Т. Г. Шевченка.

¹ Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» на Київській сцені // Культура і життя. 1992. 19 груд.

² Там само.

³ Крафт В. «Тарас Бульба» и режиссёрское недоразумение // Киевлянин. 2003. № 18.

⁴ Чудутова Г. Прем'єра без прем'єр // Голос України. 1992. 9 груд.

16. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1990 р. // Архів НАТОБ України ім. Т. Г. Шевченка.
17. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 22.05.1992 р. // Архів НАТОБ України ім. Т. Г. Шевченка.
18. Станішевський Ю. О. Будні оперного свята // Музика. 1993. № 1. С. 10–12.
19. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ: Муз. Україна, 1991. 167 с.
20. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 736 с.
21. Стефанович М. П. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1968. 273 с.
22. Туркевич В. Д. Дмитро Гнатюк (до 85-річчя від дня народження) // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії) / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 3. С. 70–75.
23. Туркевич В. Д. Дмитро Гнатюк: «Опера – моя радість, а пісня – то душа» // Українська культура. 2005. № 3/4. С. 8, 9.
24. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно // Театрально-концертний Київ. 1980. № 6. С. 2, 3.
25. Туркевич В. Д. Опера сильних пристрастей // Театрально-концертний Київ. 1990. № 8. С. 2.
26. Чудутова Г. Прем'єра без прем'єр // Голос України. 1992. 9 груд.
27. Щурик Б. Д. Гнатюк – гордість української музичної культури (до 90-річчя від дня народження) // Молодь і ринок: наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2015. № 1 (120). С. 54–58.

REFERENCES

1. Bileichuk, B. (1985). Singing for the people [Spiv dlia narodu]. In: Ukraine [Ukraina]. Issue 6, pp. 6–7 [in Ukrainian].
2. Hnyd, B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine [Do istorii natsionalnoi opery Ukrainy]. Kyiv, 199 p. [in Ukrainian].
3. Hordiichuk, M. (1992). «Taras Bulba» on the Kiev stage [«Taras Bulba» na Kyivskii stseni]. In: Culture and Life [Kultura i zhyttia]. December 19 [in Ukrainian].
4. Zaiets, V. (2005). Dmytro Hnatiuk: «The whole Ukraine is in the song» [Dmytro Hnatiuk: «U pisni – vsia Ukraina»]. In: Culture and Life [Kultura i zhyttia]. No. 14–15, p. 5 [in Ukrainian].
5. Zinchenko, N. (2010). Dmytro Hnatiuk: Except for Ukraine, I can't live anywhere else! [Dmytro Hnatiuk: Okrim Ukrainy, nide bilshe zhyty ne mozhu!]. In: Day [Den]. March 26, No. 53 [in Ukrainian].
6. Kraft, V. (2003). «Taras Bulba» and the director's misunderstanding [«Taras Bul'ba» i rezhisserskoe nedorazumenie angliis'koyu]. In: Kievite. [Kievlyanin]. Is-sue 18 [in Russian].
7. Lamonova, O. (2003). Dmytro Hnatiuk: «The audience wants the actor to die beautifully» [Dmytro Hnatiuk: «Hliadach khoche, shchob krasyyo vmyrally»]. In: Day [Den]. January 10, No. 3 [in Ukrainian].
8. Liubarska, L. (2015). Dmytro Hnatiuk's voice that transcends borders (to the 90th anniversary) [Holos, yakyi dolaie kordony (do 90 richchia Dmytra Hnati-uka)]. In: Archives of Ukraine [Arkhivy Ukrainy]. Issue 2, pp. 178–186 [in Ukrainian].
9. Matveeva, N. (1992). On the stage – “Taras Bulba”. In: Evening Kiev [Vechernii Kiev]. December 16 [in Russian].
10. Nemkovich, O. (2016). Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine [Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni T. H. Shevchenka]. In: Ukrainian Music Encyclopedia [Ukrainska muzychna entsyklopediia]. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Vol. 4. Ky-iv, pp. 127–183 [in Ukrainian].
11. Nemkovich, O. (2017). Preface [Peredmovna]. In: National Opera of Ukraine [Natsionalna opera Ukrainy]: encyclopedia. Vol. 1. Kyiv, pp. 4–45 [in Ukrainian].
12. Petrova, L. (1982). Visiting workers [V hostiakh u robitnykiv anhliiskoiu]. In: Soviet Ukraine [Radianska Ukraina]. May 15 [in Ukrainian].
13. Polishchuk, T. (2015). Vivat, Maestro! On March 28, the outstanding sing-er, master of opera directing and wonderful teacher Dmytro Hnatiuk will celebrate his 90th birthday [Vivat, Maestro! 28 bereznia

vydatnyi spivak, maister opernoi rezhysury ta chudovyi pedahoh Dmytro Hnatiuk sviatkuvatyme 90-richchia]. In: Day [Den]. March 27, No. 53 [in Ukrainian].

14. Polishchuk, T. (2005). Contrary to opera canons [Vsuperech opernym kanonom]. In: Day [Den]. March 26, No. 53 [in Ukrainian].

15. Meeting minutes of the Presidium of the Art Council at the Taras Shevchenko Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR dated January 27, 1988. In: Archives at the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine (Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

16. Meeting minutes of the Presidium of the Art Council at the Taras Shevchenko Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR dated October 23, 1990. In: Archives at the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine (Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

17. Meeting minutes of the Presidium of the Art Council at the Taras Shevchenko Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR dated Mai 22, 1992. In: Archives at the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine (Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

18. Stanishevskiy, Yu. O. (1993). Weekdays of the opera festival. In: Music [Muzyka]. Issue 1. Kyiv, pp. 10–12 [in Ukrainian].

19. Stanishevskiy, Yu. (1991). Dmytro Hnatiuk [Dmytro Hnatiuk]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 167 p. [in Ukrainian].

20. Stanishevskiy, Yu. (2002). Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity [Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist']. Kyiv: Muzychna Ukraina, 736 p. [in Ukrainian].

21. Stefanovych, M. (1968). Kyiv State Taras Shevchenko Academic Opera and Ballet Theater of the Ukrainian SSR of Lenin Order [Kyivskiy derzhavnyi ordena Lenina akademichnyi teatr opery ta baletu URSR imeni T. H. Shevchenka]. Historical essay. Kyiv: Mystetstvo, 273 p. [in Ukrainian].

22. Turkevych, V. (2010). Dmytro Hnatiuk (To the 90th anniversary) [Dmytro Hnatiuk (Do 85-richchia vid dnia narodzhennia)]. In: Current issues of art practice and art history (Art Horizons) [Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystet-stvoznavchoi nauky (Mystetski obrii)]. Modern Art Research Institute. Issue 3. Kyiv, pp. 70–75 [in Ukrainian].

23. Turkevych, V. (2005). Dmytro Hnatiuk: «Opera is my joy, and song is my soul» [Dmytro Hnatiuk: «Opera – moia radist, a pisnia – to dusha»]. In: Ukrainian culture [Ukrainska kultura]. No. 3/4. Kyiv, pp. 8–9 [in Ukrainian].

24. Turkevych, V. (1980). To sound truthfully and authentically [Zvuchaty pravdyvo, dostovirno]. In: Theatrical and concert life in Kyiv [Teatralno-kontsertnyi Kyiv]. No. 6, pp. 2–3 [in Ukrainian].

25. Turkevych, V. (1990). Opera of strong passions [Opera sylnykh prystrastei]. In: Theatrical and concert life in Kyiv [Teatralno-kontsertnyi Kyiv]. No. 8, p. 2 [in Ukrainian].

26. Chudutova, H. (1992). Premiere without premiere. In: Voice of Ukraine [Holos Ukrayiny]. Kyiv, December 9 [in Ukrainian].

27. Shchuryk, B. (2015). D. Hnatiuk – the pride of Ukrainian musical culture (to the 90th anniversary of his birth) [D. Hnatiuk – hordist ukrainskoi muzychnoi kul-tury (do 90 richchia vid dnia narodzhennia)]. In: Molod i rynek. Issue 1 (120). Drohobych, pp. 54–58 [in Ukrainian].

BONDARCHUK VIKTOR

Bondarchuk Viktor, Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Academic Affairs at Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2796-6676>

МЯКОЛА ЛЫСЕНКА'S OPERA "TARAS BULBA"

IN THE DIRECTOR'S INTERPRETATION BY DMYTRO HNATIUK

The author explored the peculiarities of the director's interpretation of Mykola Lysenko's opera "Taras Bulba" produced by Dmytro Hnatiuk. **The purpose of the article** is to reveal little-known pages of D. Hnatiuk's creative biography, in particular his directing practice. Analyzing the production of the opera "Taras Bulba", we have the opportunity to fill significant gaps in the history of Ukrainian opera, to analyze the trends generated by the realities of challenging times.

The research methodology is based on the application of historical, comparative, art history and culturological methods, thanks to which the originality of D. Hnatiuk's creative biography is revealed.

The scientific novelty lies in the fact that for the first time archival documents and materials of the artist's epistolary heritage, reviews of performances published in periodicals were introduced into scientific circulation. This enriched the idea of cultural and artistic life in Ukraine in the late twentieth century, as well as revealed the phenomenon of creative biography of the artist, its essence in the context of socio-cultural trends of this period.

Conclusions. It is proved that at this stage of creativity the conceptual principles of D. Hnatiuk's directing were embodied in perfect art forms due to his cooperation with the creative team on producing the performance. In the studied production of the opera, the integrity of the director's thinking is clearly evident, which corresponded to his creative search not only in various spheres of theatrical activity, but also in the art of the twentieth century in general.

Keywords: opera directing, D. Hnatiuk's theatrical work, Ukrainian opera performances, M. Lysenko's operas in the theater.

Бондарчук В. А. Опера Николая Лысенко «Тарас Бульба» в режиссёрской трактовке Дмитрия Гнатюка

Рассмотрены особенности режиссёрской интерпретации оперы Н. Лысенко «Тарас Бульба» в постановке Дмитрия Гнатюка. **Цель статьи** – раскрыть малоизвестные страницы творческой биографии Д. Гнатюка, в частности его режиссёрской практики. Анализируя постановку оперы «Тарас Бульба», получаем возможность заполнить существенные пробелы в истории украинского оперного искусства, рассмотреть тенденции, вызванные к жизни реалиями сложного времени.

Методология исследования основана на применении исторического, сравнительного, искусствоведческого и культурологического методов, благодаря которым выявлено своеобразие творческой биографии Д. Гнатюка.

Научная новизна статьи состоит в том, что впервые в научный оборот введены архивные документы и материалы эпистолярного наследия художника, рецензии на спектакли, опубликованные в периодических изданиях. Тем самым обогащено представление о культурно-художественной жизни в Украине в конце XX века, а также раскрыт феномен творческой биографии художника, его особенности в контексте социокультурных тенденций указанного периода.

Выводы. Доказано, что на этом этапе творчества концептуальные основы режиссуры Д. Гнатюка получили воплощение в совершенных художественных формах, благодаря его сотрудничеству с творческим коллективом постановщиков спектакля. В исследуемой постановке оперы отчётливо проступает целостность мышления режиссера, отвечающая его творческим поискам не только в разных сферах театральной деятельности, но и искусства XX века в целом.

Ключевые слова: оперная режиссура, театральное творчество Д. Гнатюка, украинские оперные спектакли, оперы Н. Лысенко в театре.

КАСЬЯНОВА О. В.

Касьянова Олена Василівна, кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

КОНЦЕПТ ПІДГОТОВКИ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА З МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ

Розглянуто процес підготовки доктора мистецтва з музичної режисури в контексті інтеграції України у європейський освітній і мистецький простір. **Актуальність дослідження** – потреба підготовки висококваліфікованих професіоналів в умовах соціокультурних викликів сьогодення, здатних генерувати креативні ідеї у втіленні творчих проєктів, спроможних швидко реагувати на зміни ринку театральних послуг, бути конкурентоспроможними у швидкоплинному часопросторі. **Наукова новизна** – окреслення концепту формування фахових компетентностей митця у синтезі вітчизняних традицій і зарубіжних новацій з урахуванням специфіки ментального сприйняття творів українським глядачем. **Мета розвідки** – визначити специфіку інтегративної освітньо-творчої підготовки доктора мистецтва з музичної режисури в контексті світових тенденцій розвитку музичного театру. **Методологія** – застосування комплексного міжгалузевого підходу на основі синтезу системного аналізу (концепт сучасної режисури у новій парадигматиці музичного театру) та структурно-функціонального методу (алгоритм інтегративної підготовки доктора мистецтва у творчій аспірантурі).

Основні результати й висновки. Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів позначився на зміні парадигматики музично-театрального мистецтва: у позитивному сенсі – інформаційному обміні досвідом, професійному зростанні митців, застосуванні арттехнологій, спільному вирішенні нагальних проблем; у негативному – домінуванні зарубіжного репертуару над вітчизняним із пріоритетом іншомовного контенту, комерціалізації театру, зміні ціннісних орієнтацій, гедоністичній спрямованості трактувань творів. Чинники впливу на сучасну музичну режисуру полягають у необхідності пошуків засобів виразності для адекватного сприйняття українським глядачем іншомовного тексту, поєднанні естетико-ціннісного аспекту з фінансово-економічним контентом вистави, неприпустимості вульгаризованих трактувань творів, опануванні прийомами художньої реконструкції, автентичного, модернового, арттехнологічного вирішення вистав, засвоєнні специфіки танцюпері, міжнародних і фестивальних проєктів. Концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури передбачає творче переосмислення світових інноваційних режисерських практик на вітчизняному ґрунті з урахуванням особливостей української ментальності, культурних традицій, досягнень національних освітньої і мистецької шкіл із поступовою інтеграцією у європейський простір.

Ключові слова: глобалізаційно-інтеграційні процеси, художня культура, музично-театральне мистецтво, музична режисура, мистецька освіта, доктор мистецтва.

Постановка проблеми. Музично-театральне мистецтво сьогодення розвивається у складному глобалізованому світі, сповненому інтеграційних процесів у багатьох сферах життєдіяльності соціуму. Ці процеси проявились у домінуванні глобальних культурних цінностей та орієнтирів над національними, втраті величезних пластів культурної пам'яті й знань в окремих регіонах світу, тяжінні до культурної асиміляції зі встановленням універсальних – загальнолюдських (космополітичних) норм і правил, обумовлених інтенсивним розвитком західних високих технологій, їхнім впливом на популяризацію привабливості західного (переважно американського) способу життя.

Активний обмін інформацією між митцями різних країн у сфері експериментальної режисури завдяки інтернету, впровадження інноваційних технологій у сучасну артпрактику, вільний доступ глядача до перегляду будь-яких театральних постановок у режимі онлайн передбачають появу фахівців нової генерації, спроможних органічно поєднувати на міжгалузевому рівні досягнення різних видів мистецтва з новітніми розробками численних галузей науки. Потреба підготовки висококваліфікованих професіоналів – докторів мистецтва з музичної режисури, інтегрованих у світовий освітній і мистецький простір, здатних генерувати креативні ідеї у втіленні творчих проєктів, спроможних швидко реагувати на зміни ринку театральних послуг, бути конкурентоспроможними у швидкоплинних часових реаліях, обумовлює актуальність проведеного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пошуку шляхів реформування національної освітньої системи на тлі загострення проблеми транснаціоналізації та самоідентифікації культури в глобалізованому просторі присвячена стаття М. Кубаєвського¹. Автор пропонує врахувати досвід Японії та Китаю, які відносно безболісно увійшли в глобальну економіку, не «розчиняючи» свою культуру в цивілізаційних цінностях, а навпаки – адаптували процес модернізації країни до особливостей національних традицій і ментальності.

На необхідності встановлення балансу між унікальним і космополітичним у контексті зміни методології історичної освіти, обумовленої глобалізацією соціокультурного буття суспільства, зосередила увагу Т. Чаркіна². Як і попередній автор, дослідниця пропонує врахувати моделі розвитку лідерів економіки далекогосхідного регіону, які сформувалися на світоглядних, культурних, історичних особливостях цих країн.

Специфіка модернізації підготовки мистецьких кадрів в Україні у руслі її гармонізації з європейськими освітніми системами стала предметом дослідження В. Бондарчука³. У своїй роботі автор визначив стратегічні напрямки розвитку стандартів освіти в Україні ХХІ століття в контексті нової парадигматики культури і мистецтва, окреслив тактичні підходи до їхньої реалізації.

Особливості формування висококваліфікованих фахівців у синтезі освітньо-мистецької, науково-дослідної, конкурсно-фестивальної діяльності та художньої практики в умовах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відображені в статті В. Рожка⁴. У ній вчений акцентує увагу на потребі взаємоузгодження та організації злагодженої роботи всіх структурних підрозділів із

¹ Кубаєвський М. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому світі // Психологія і суспільство. 2008. № 2. С. 59–64.

² Чаркіна Т. Глобалізація: соціально-культурний аспект // VERSUS. 2016. № 1 (7). С. 36–41.

³ Бондарчук В. О. Культура і музична освіта в Україні // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: Навчальний посібник. Київ; Чернівці: Букрек, 2020. С. 173–181.

⁴ Рожок В. І. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – науковий центр Європи // Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 4–12.

забезпечення місії і візії академії як одного з науково-мистецьких центрів України європейського рівня.

Спираючись на означену проблематику, авторка пропонованої статті розглядає комплексний вектор дослідження особливостей підготовки доктора мистецтва з музичної режисури, спрямований на інтеграцію в європейський освітній і мистецький простір.

Аналітичним підґрунтям розвідки стали: Закон України «Про вищу освіту»¹ зі встановленням вимог до третього (освітньо-творчого) рівня доктора мистецтва, Національна рамка кваліфікацій² з окресленням своєрідності його компетентностей, постанови Кабінету Міністрів України³ з визначенням контенту освітньої і творчої складових навчання фахівця, його державної атестації, Положення про асистентуру-стажування й творчу аспірантуру⁴ з конкретизацією специфіки підготовки доктора мистецтва з музичної режисури в умовах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Стандарт вищої освіти⁵ з формулюванням концепту фахових компетентностей і очікуваних результатів навчання, Освітньо-творча програма⁶ з розкриттям алгоритму підготовки здобувача та захисту ним власного творчого мистецького проекту.

Мета дослідження – визначити специфіку інтегративної освітньо-творчої підготовки доктора мистецтва з музичної режисури в контексті світових тенденцій розвитку музичного театру.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати нову парадигматику музично-театрального мистецтва в умовах глобалізаційно-інтеграційних процесів художньої культури;
- 2) проаналізувати чинники впливу на сучасну режисуру музичного театру, які стимулюють потребу модернізації фахової освіти;

¹Про вищу освіту: Закон України № 1556-18 (зі змінами у 2019 р.). URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 27.09.2021).

² Національна рамка кваліфікацій: Додаток до Постанови Кабінету Міністрів України від 23.11.2011 р. № 1341 (у редакції Постанови Кабінету Міністрів України від 25.06.2020 р. № 519). URL: <http://www.zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-p> (дата звернення: 25.09.2021).

³ Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865. URL: <https://законодавство.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro-2018-67669.html> (дата звернення: 27.09.2021); Зміни, що вносяться до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 12 лютого 2020 р. № 89. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vnesennya-zmin-do-poryadku-zdobuttya-osvitno-tvorchogo-stupenya-doktora-mistectva-ta-navchannya-v-asistenturi-stazhuvanni-89120219> (дата звернення: 25.09.2021).

⁴ Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Ухвалено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 13 від 27.06.2019 р. URL: <https://www.knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturu-stazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf> (дата звернення: 29.09.2021).

⁵ Стандарт вищої освіти третього (освітньо-творчого) рівня, ступеня «Доктор мистецтва», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Затверджено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 5 від 08.02.2021 р. (Наказ № 12-А від 08.02.2021 р.). URL: https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/Standart_Vishhoi_osviti_026_doktor_mistetstva_2021.pdf (дата звернення: 01.10.21).

⁶ Освітньо-творча програма «Музична режисура» третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти, ступеня «Доктор мистецтва» за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Затверджено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 5 від 08.02.2021 р. URL: <https://www.knmau.com.ua/wp-content/uploads/OTP-Doktor-mistetstva-026-Stsenichne-mistetstvo.pdf> (дата звернення: 01.10.2021).

3) визначити концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури в контексті гармонізації національної і європейської освітніх систем.

Методи дослідження. Застосований комплексний міжгалузевий підхід на основі синтезу системного аналізу (концепт сучасної режисури у новій парадигматиці музичного театру) та структурно-функціонального методу (алгоритм інтегративної підготовки доктора мистецтва у творчій аспірантурі).

Виклад основного матеріалу дослідження. Художня культура ХХІ століття розвивається в умовах суперечливих процесів глобалізованого світу, трансформуючись під впливом їхніх позитивних і негативних проявів. З одного боку, завдяки інтернету процеси глобалізації сприяють активному поширенню в усьому світі інноваційних ідей, технологій, досягнень у сфері культури, що стимулює інформаційний обмін досвідом, професійне зростання митців різних країн, спільне вирішення нагальних проблем. З другого боку, переважання глобальних зв'язків над локально-національними спричиняє домінування космополітичної складової культури над традиційно-ідентичною і проявляється у різних країнах світу в експансії, асиміляції, гібридизації, поширенні стандартизованого ринку культурних послуг.

Процес глобалізації художньої культури відбувається не завжди безболісно й безконфліктно і справляє вагомий вплив на музично-театральне мистецтво України, призводячи до кардинальних змін його парадигматики. Інформаційна обізнаність українських митців у пошуково-експериментальних напрацюваннях знакових постатей світового музичного театру сприяє їхньому залученню до спільного створення міжнародних творчих проєктів, участі в міжнародних оперних фестивалях, органічній інтеграції у світовий культурно-мистецький простір.

Водночас наслідком превалювання позанаціональних тенденцій у художній культурі стає невинуватне обмеження українського репертуару у вітчизняному музичному театрі, його надмірна комерціалізація з переорієнтацією на ринковий мистецький продукт. Відбувається зміна ціннісних орієнтирів: розгляд морально-етичних проблем суспільства часто підміняється гедоністичною спрямованістю інтерпретації теми. А застосування інноваційних арттехнологій у практиці музичного театру, залежно від професіоналізму і сумлінності постановочної групи, може вплинути на перетворення музичної вистави у шоупродукт із домінуванням видовищної складової або високохудожньої спектакль із поглибленою психологізацією драматургічної основи твору.

У цьому аспекті великого значення набуває роль режисера-інтерпретатора музичного твору, спроможного адекватно реагувати на соціокультурні виклики сьогодення, органічно поєднуючи інноваційні світові мистецькі практики з національним досвідом, традиціями й ментальністю українського глядача. Розглянемо чинники впливу на сучасну оперну режисуру, які обумовлюють потребу модернізації фахової підготовки постановника в контексті світових тенденцій розвитку музичного театру, які є відображенням сьогоденних реалій глобалізованої художньої культури.

Домінування космополітичної складової художньої культури над традиційно-ідентичною спровокувало у світовому музичному театрі загалом та українському зокрема диспропорцію репертуарної політики у бік пріоритетності зарубіжних творів над вітчизняними з переважним виконанням їх мовою оригіналу. Для розуміння перебігу подій та адекватного сприйняття українським глядачем іншомовного тексту режисер повинен знайти відповідні засоби виразності (у тому числі й пластично-пантомімічні), щоб рухливий рядок синхронного перекладу не відволікав увагу від сценічної дії.

Переорієнтування творів мистецтва на ринковий продукт в умовах комерціалізації музичного театру призводить до зміщення акцентів в оперних виставах із драматичного контенту на розважальний під приводом «осучаснення» класики. Перед режисером-постановником постає нелегке завдання пошуку інноваційних прийомів поєднання й оптимізації естетико-ціннісного аспекту художнього твору з фінансово-економічними розрахунками вартості й рентабельності вистави.

Зміна смислових наголосів у трактуванні оперних творів, агресивна естетизація аморального, жахливого, потворного породжує проблему межі режисерської сумлінності при визначенні власного бачення спектаклю. У цьому контексті завдання інтерпретатора полягає у запобіганні вульгаризованого трактування творів, особливо трагедійних і драматичних, що дискредитує високе призначення театру – спонукати сучасного глядача не сприймати ниці вчинки та наслідувати благородні приклади персонажів опер.

Серед основних тенденцій розвитку світового музичного театру особливе місце посідають режисерські прочитання творів у контекстах: художньої реконструкції старовинних і класичних опер відповідно до театральної естетики часів їхнього створення; автентичної (історично достовірної) або модернової (із перенесенням часу й місця дії у сьогодення) їхньої інтерпретації; вирішення в жанрі танцюери (з уособленням двома виконавцями образу персонажа: спів – душа, танець – вчинки); введення у сценічну дію інноваційних арттехнологій як важливого компонента синтезованого видовища; специфічних підходів до постановки міжнародних мистецьких і фестивальних оперних проєктів. Дані обставини потребують від музичного режисера глибоких теоретичних знань, удосконалених практичних навичок, інтегрованих мистецьких і загальнонаукових компетентностей, що обумовлюють необхідність комплексної міжгалузевої підготовки висококваліфікованого професіонала – доктора мистецтва в процесі гармонізування національної і європейської освітніх систем.

Організацію навчання таких фахівців було розпочато в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського у 2019 році після виконання ліцензійних вимог на підставі нормативної та науково-методичної документації, що склала аналітичне підґрунтя дослідження. Підготовка доктора мистецтва з музичної режисури передбачає опанування ним Освітньо-творчої програми, розробленої на основі Стандарту вищої освіти спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» з набуттям професійних компетентностей відповідно до Національної рамки кваліфікацій, які забезпечуються змістом Навчального плану, Робочих програм і Силабусів дисциплін.

Концепт Освітньо-творчої програми доктора мистецтва (пункт 26)¹ визначає послідовність здобуття аспірантом глибинних знань зі спеціальності та спеціалізації; поглиблення практичного творчого досвіду; осягнення науково-педагогічних компетентностей; оволодіння загальнонауковими (філософськими) доктринами; набуття універсальних навичок дослідника; примноження мовної вправності. Означені напрямки інтегровані на міждисциплінарному рівні у змісті програми підготовки доктора мистецтва з музичної режисури та спрямовані на завершальний етап навчання – захист творчого мистецького проєкту і його наукового обґрунтування.

Перша – практична складова мистецького проєкту презентує оригінальну режисерську версію музично-театральної вистави, синтезуючи традиційні та інноваційні досягнення світового й вітчизняного театру. Вона передбачає творче переосмислення здобувачем новаторських пошуків і експериментів сучасників із

¹ Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865. URL: <https://zakonodavstvo.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro-2018-67669.html> (дата звернення: 27.09.2021).

формулюванням власного креативного бачення продукту, визначенням його індивідуальних характерних ознак.

Музично-театральна вистава в сучасній художній формі, зрозумілій і цікавій глядачеві доби інформаційних технологій, порушує та розкриває актуальні проблеми сьогодення. Спираючись на психологію сприйняття глядачем витворів мистецтва, режисер-постановник повинен задіяти широкий спектр звичних і новітніх засобів сценічної виразності задля поглибленого розкриття драматургії твору, емоційного впливу на публіку з метою виховання у неї кращих ціннісних орієнтирів, естетичних смаків і вподобань.

Ефективна реалізація творчого мистецького проєкту досягається шляхом плідної співпраці режисера з постановочною групою, виконавським складом і технічними службами. Оптимальна організація репетиційного процесу, мотивація його учасників на успіх спільної справи, органічна взаємодія усіх структурних підрозділів під час підготовки вистави сприяють забезпеченню її художньої цілісності, гармонізації драматургічної і видовищної складових, підвищеному інтересу до проєкту публіки.

Музично-театральна вистава вибудовується на основі постановочного плану, структура якого синхронізується з відповідними компонентами наукового обґрунтування проєкту:

– преамбула постановочного плану «Обґрунтування вибору твору» відповідає Вступу дослідницької складової проєкту;

– Частина 1 «Режисерський аналіз твору» відповідає Розділу 1 з його аналітичним контентом;

– Частина 2 «Режисерський задум проєкту» відповідає Розділу 2 з його дослідницьким концептом;

– Частина 3 «Режисерське втілення проєкту» відповідає Розділу 3 з його експериментальним моделюванням;

– підсумкова частина постановочного плану відповідає Висновкам і перспективам дослідницької складової проєкту.

Творча частина повинна відповідати вимогам академічної доброчесності. Не можна допускати плагіату і запозичень, слід, креативно переосмислюючи новації сучасників, виявляти власне нестандартне вирішення актуальної теми.

Апробація мистецького складника творчого проєкту здійснюється шляхом проведення здобувачем майстер-класів, лекцій-концертів, участі його в концертах, конкурсах, виставах, фестивалях, показах, мистецьких програмах тощо (не менше одного заходу на рік навчання).

Другий – теоретичний компонент проєкту презентує його наукове обґрунтування у вигляді авторського тексту, в якому наведені результати самостійного дослідження частин постановочного плану, що пропонують розв'язання комплексних проблем за обраною тематикою, передбачають глибоке переосмислення наявних і визначення власних оригінальних режисерських підходів у контексті сучасної парадигматики музичного театру.

У Вступі висвітлюється потреба наукового осягнення теми проєкту, її актуальність у сучасних соціокультурних реаліях України, наводяться підстави й вихідні дані для проведення дослідження, визначається особистий внесок здобувача.

Розділ 1 подає у новому науковому ракурсі мистецький доробок композитора й лібретиста в контексті театральної естетики його епохи. Тут визначається місце обраного твору в спадщині митця, висвітлюються новітні результати аналізу музичної драматургії опусу, його сценічного життя.

Власні оригінальні ідеї режисерського задуму творчого мистецького проєкту представляються у Розділі 2 в контексті новаторських пошуків і експериментів

сучасників. Вони відображають креативне бачення реалізації вистави режисером із визначенням її характерних ознак.

Розділ 3 присвячується індивідуальним режисерським підходам, прийомам і методам, засобам сценічної виразності, які синтезують традиційність та інноваційність у втіленні творчих мистецьких проєктів згідно з вимогами доби інформаційного суспільства.

У Висновках даються відповіді на означені у Вступі завдання дослідження, які вирішуються у заявлених розділах, обґрунтовується алгоритм досягнення мети, окреслюються перспективи подальших наукових розвідок обраної тематики.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту повинно бути самостійно проведеним дослідженням з дотриманням академічних вимог. Окрім цього надається методична розробка спеціального курсу дисципліни у формі постановочного плану вистави.

Апробація наукової складової творчого мистецького проєкту здійснюється шляхом участі здобувача в конференціях, конгресах, форумах, симпозіумах, семінарах (не менше одного заходу на рік навчання).

Синхронізація і гармонізація структурних компонентів постановочного плану музично-театральної вистави та наукового обґрунтування творчого проєкту сприяє його повноцінному втіленню, успіху в глядачів і захисту на засіданні спеціалізованої ради.

Висновки. Глобалізаційно-інтеграційні процеси позначилися на зміні парадигматики музично-театрального мистецтва: у позитивному сенсі – в інформаційному обміні досвідом, професійному зростанні митців, застосуванні арттехнологій, спільному вирішенні нагальних проблем, а в негативному – у комерціалізації, домінуванні зарубіжного репертуару над вітчизняним із пріоритетом іншомовного контенту, ціннісній переорієнтації, гедоністичній спрямованості трактувань творів. Їхній вплив на сучасну музичну режисуру спричинений необхідністю пошуків засобів виразності для адекватного сприйняття українським глядачем іншомовного тексту, поєднанням естетико-ціннісного аспекту з фінансово-економічним контентом вистави, неприпустимістю вульгаризованих трактувань творів, опануванням прийомами художньої реконструкції, автентичного, модернового, арттехнологічного структурування вистав, засвоєнням специфіки танцюпері, міжнародних і фестивальних проєктів.

Концепт підготовки доктора мистецтва з музичної режисури передбачає творче переосмислення світових інноваційних режисерських практик на вітчизняному ґрунті з урахуванням особливостей української ментальності, культурних традицій, досягнень національних освітньої і мистецької шкіл з поступовою інтеграцією у європейський простір.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДжЕРЕЛ

1. Бондарчук В. О. Культура і музична освіта в Україні // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: Навчальний посібник. Київ; Чернівці: Букрек, 2020. С. 173–181.

2. Зміни, що вносяться до Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 12 лютого 2020 р. № 89. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vnesennya-zmin-do-poryadku-zdobuttya-osvitno-tvorchogo-stupenya-doktora-mistectva-ta-navchannya-v-asistenturi-stazhuvanni-89120219> (дата звернення: 25.09.2021).

3. Кубаєвський М. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому світі // Психологія і

суспільство. 2008. № 2. С. 59–64.

4. Національна рамка кваліфікацій: Додаток до Постанови Кабінету Міністрів України від 23.11.2011 р. № 1341 (в редакції Постанови Кабінету Міністрів України від 25.06.2020 р. № 519). URL: <http://www.zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-p>. (дата звернення: 25.09.2021).

5. Освітньо-творча програма «Музична режисура» третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти, ступеня «Доктор мистецтва», за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Затверджено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 5 від 08.02.2021 р. URL: <https://www.knmau.com.ua/wp-content/uploads/OTP-Doktor-mistetstva-026-Stsenichne-mistetstvo.pdf> (дата звернення: 01.10.2021).

6. Положення про асистентуру-стажування та творчу аспірантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Ухвалено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 13 від 27.06.2019 р. URL: <https://www.knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturu-stazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf> (дата звернення: 29.09.2021).

7. Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні: Постанова Кабінету Міністрів України від 24 жовтня 2018 р. № 865. URL: <https://zakonodavstvo.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro-2018-67669.html> (дата звернення: 27.09.2021).

8. Про вищу освіту: Закон України № 1556-18 (зі змінами у 2019 р.). URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 27.09.2021).

9. Рожок В. І. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – науковий центр Європи // Українське музикознавство. Вип. 43. Київ, 2017. С. 4–12.

10. Стандарт вищої освіти третього (освітньо-творчого) рівня, ступеня «Доктор мистецтва», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Затверджено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського. Протокол № 5 від 08.02.2021 р. (Наказ № 12-А від 08.02.2021 р.). URL: https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/Standart_Vishhoi_osviti_026_doktor_mistetstva_2021.pdf (дата звернення: 01.10.21).

11. Чаркіна Т. Глобалізація: соціально-культурний аспект // VERSUS. 2016. № 1 (7). С. 36–41.

REFERENCES

1. Bondarchuk, V. (2020). Culture and music education in Ukraine [Kultura i muzychna osvita v Ukraini]. In book: Philosophy of culture: basic concepts, directions, personalities: textbook [Filosofia kultury: osnovni poniattia, napriamy, personalii: navchalnyi posibnyk]. Kyiv–Chernivtsi: Bukrek. pp. 173–181 [in Ukrainian].

2. Amendments to the Procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in assistantship-internship: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of February 12, 2020 № 89. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vnesennya-zmin-do-poryadku-zdobuttya-osvitno-tvorchogo-stupenya-doktora-mistetstva-ta-navchannya-v-asistenturi-stazhuvanni-89120219> (Date of application: 25.09.2021) [in Ukrainian].

3. Kubaievskiy, M. (2008). Contextual existence of the ethnos in the globalized world [Kontekstna buttievist etnosu v hlobalizovanomu sviti]. In book: Psychology and Society vol. 2 [Psykhologhiia i suspilstvo]. pp. 59–64 [in Ukrainian].

4. National Qualifications Framework: Annex to the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated 23.11.2011 № 1341 (as amended by the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated 25.06.2020 № 519) [Natsionalna ramka kvalifikatsii: Dodatok do Postanovy Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 23.11.2011 r. № 1341 (v redaktsii Postanovy Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 25.06.2020 r. № 519)]. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-p>. (Date of application: 25.09.2021) [in Ukrainian].

5. Educational and creative programme "Music Directing" of the third (educational and creative) level of higher education, degree "Doctor of Arts", specialty 026 "Performing Arts", field of knowledge 02 "Culture and Art". Approved by the Academic Council of NMAU P. I. Tchaikovsky Protocol № 5 dated 08.02.2021. [Osvitno-tvorcha prohrama «Muzychna rezhysura» tretoho (osvitno-tvorchoho) rivnia vyshchoi osvity, stupenia «Doktor mystetstva», za spetsialnistiu 026 «Stsenichne mystetstvo», haluzi znan 02 «Kultura i mystetstvo». Zatverdzheno vchenoiu radoiu NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Protokol №5 vid 08.02.2021 r.]. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OTP-Doktor-mistetstva-026-Stsenichne-mistetstvo.pdf> (Access date: 01.10.2021) [in Ukrainian].

6.Regulations on assistantships and creative postgraduate studies at the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Approved by the Academic Council of NMAU P. I. Tchaikovsky. Protocol № 13 dated June 27, 2019 [Polozhennia pro asystenturu-stazhuvannia ta tvorchu aspiranturu Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Ukhvaleno vchenoiu radoiu NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Protokol № 13 vid 27.06.2019 r.]. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Polozhennya-pro-asistenturu-stazhuvannya-ta-doktora-mistetstva-2019.pdf> (Access date: 29.09.2021) [in Ukrainian].

7.The procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in assistantship-internship: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of October 24, 2018 № 865 [Poriadok zdobuttia osvितno-tvorchoho stupenia doktora mystetstva ta navchannia v asystenturi-stazhuvanni: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 24 zhovtnia 2018 r. № 865]. URL: <https://zakonodavstvo.com/download/postanova-vid-jovtnya-2018-865-pro-2018-67669.html> (Date of application: 27.09.2021) [in Ukrainian].

8.On higher education: Law of Ukraine № 1556-18 (as amended in 2019) [Pro vyshchu osvitu: Zakon Ukrainy № 1556-18 (zi zminyamy u 2019 r.)]. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (Date of application: 27.09.2021) [in Ukrainian].

9.Rozhok, V. (2017). National Music Academy of Ukraine named after P. I Tchaikovsky – Scientific Center of Europe [Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – naukovyi tsentr Yevropy]. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Vol. 43. pp. 4–12 [in Ukrainian].

10.Standard of higher education of the third (educational and creative) level, degree "Doctor of Arts", field of knowledge 02 "Culture and Art", specialty 026 "Performing Arts". Approved by the Academic Council of NMAU P. I. Tchaikovsky. Protocol № 5 dated 08.02.2021 (Order № 12-A dated 08.02.2021) [Standart vyshchoi osvity tretoho (osvitno-tvorchoho) rivnia, stupenia «Doktor mystetstva», haluzi znan 02 «Kultura i mystetstvo», spetsialnosti 026 «Stsenichne mystetstvo». Zatverdzheno vchenoiu radoiu NMAU im. P. I. Chaikovskoho Protokol № 5 vid 08.02.2021 r. Nakaz № 12-A vid 08.02.2021 r.)]. URL: https://knmau.com.ua/wpcontent/uploads/Standart_vishhoi_osviti_026_doktor_mistetstva_2021.pdf (Access date: 01.10.21) [in Ukrainian].

11.Charkina, T. (2016). Globalization: socio-cultural aspect [Hlobalizatsiia: sotsialno-kulturnyi aspekt]. VERSUS, № 1 (7). pp. 36–41 [in Ukrainian].

KASIANOVA OLENA

Kasianova Olena, Head of the postgraduate and doctoral studies department, Candidate of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, professor of the Department of Opera Training and Music Directing of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

THE CONCEPT OF TRAINING A DOCTOR OF ART FROM MUSIC DIRECTING

The relevance of the research is due to need to train highly qualified professionals in today's socio-cultural challenges, able to generate creative ideas in the implementation of creative projects, able to respond quickly to changes in the market of theater services, to be competitive in the fleeting space. Scientific novelty - outlining the concept of formation of professional competencies of the artist in the synthesis of domestic traditions and foreign innovations, taking into account the specifics of the mental perception of works by the Ukrainian audience.

Main objectives of the research is the process of preparing a doctor of art in music directing in the context of Ukraine's integration into the European educational and artistic space and to determine the specifics of the integrative educational and creative training of the doctor of art in musical directing in the context of world tendencies of musical theater development.

The methodology of the research is the application of a comprehensive intersectoral approach based on the synthesis of systems analysis (the concept of modern directing in a new paradigm of musical theater) and the structural-functional method (algorithm of integrative training of doctors of art in creative graduate school).

Findings and conclusion of the research is the influence of globalization and integration processes has affected the paradigm shift of musical and theatrical art in a positive sense - the information exchange of experience; professional growth of artists; application of art technologies; joint solution of urgent problems; in the negative - the dominance of foreign repertoire over domestic with the priority of foreign language content; commercialization of the theater; changes in value orientations; hedonistic orientation of interpretations of works. Factors influencing modern musical directing are the need to find means of expression for adequate perception of the Ukrainian audience of a foreign text; combining the aesthetic and value aspect with the financial and economic content of the play; inadmissibility of vulgarized interpretations of works; mastering the techniques of artistic reconstruction, authentic, modern, art-technological solution of performances; mastering the specifics of dancers, international and festival projects. The concept of training a doctor of art in music directing involves a creative rethinking of global innovative directing practices on domestic soil, taking into account the peculiarities of the Ukrainian mentality, cultural traditions, and achievements of national educational and art schools with gradual integration into Europe.

Keywords: globalization-integration processes, art culture, musical-theatrical art, music directing, art education, doctor of art.

Касьянова Е. В. Концепт подготовки доктора искусства музыкальной режиссуры

Рассмотрен процесс подготовки доктора искусства музыкальной режиссуры в контексте интеграции Украины в европейское образовательное и художественное пространство. **Актуальность исследования** – необходимость подготовки высококвалифицированных специалистов в условиях социокультурных вызовов современности, способных генерировать креативные идеи в воплощении творческих проектов, быстро реагировать на изменения рынка театральных услуг, быть конкурентоспособными в скоротечном пространстве. **Научная новизна** – определение концепта формирования профессиональных компетентностей режиссера в синтезе отечественных традиций и зарубежных новаций с учетом специфики ментального восприятия произведений украинским зрителем. **Цель исследования** – определить специфику интегративной образовательно-творческой подготовки доктора искусства музыкальной режиссуры в контексте мировых тенденций развития музыкального театра. **Методология исследования** – применение комплексного межотраслевого подхода на основе синтеза системного анализа (концепт современной режиссуры в новой парадигматике музыкального театра) и структурно-функционального метода (алгоритм интегративной подготовки доктора искусства в творческой аспирантуре).

Основные результаты и выводы исследования. Влияние глобализационно-интеграционных процессов сказалось на изменении парадигматики музыкально-театрального искусства: в положительном смысле – в информационном обмене опытом, профессиональном росте мастеров искусств, применении арттехнологий, совместном решении насущных проблем; в отрицательном – в доминировании зарубежного репертуара над отечественным с приоритетом иноязычного контента, коммерциализации театра, изменении ценностных ориентаций, гедонистической направленности трактовок произведений. Факторы влияния на современную музыкальную режиссуру заключаются в необходимости поисков средств выразительности для адекватного восприятия украинским зрителем иноязычного текста, сочетании эстетико-ценностного аспекта с финансово-экономическим контентом спектакля, недопустимости вульгаризированных трактовок произведений, овладении приемами художественной реконструкции, аутентичного, современного, арттехнологического решения постановок, усвоении специфики танцоперы, международных и фестивальных проектов. Концепт подготовки доктора искусства музыкальной режиссуры предполагает творческое переосмысление мировых инновационных режиссерских практик на отечественной почве с учетом особенностей украинской ментальности, культурных традиций, достижений национальной образовательной и художественной школ с постепенной интеграцией в европейское пространство.

Ключевые слова: глобализационно-интеграционные процессы, художественная культура, музыкально-театральное искусство, музыкальная режиссура, художественное образование, доктор искусства.

Воронова Т. О.

Воронова Тетяна Олександрівна, творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1126-5779>

ОПЕРА ЛЕВКА КОЛОДУБА «ПОЕТ»

ЯК ВЕКТОР РЕЖИСЕРСЬКОЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ

ОБРАЗУ КОБЗАРЯ В РЕАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОГО СЬОГОДЕННЯ

Розглянуто творчі та ідейні передумови режисерських звернень до опери Л. Колодуба «Поет». З'ясовано причини потреби нового наукового і творчого осмислення опери в соціокультурних реаліях сучасної України. Визначено **наукову новизну дослідження**, яка полягає в оригінальному концептуальному баченні оновлення вистави відповідно до вимог сьогодення на підґрунті синтезу наукових і творчих досягнень знакових постатей в Україні та за кордоном. Окреслено **мету розвідки** – необхідність нових прочитань опери «Поет» Л. Колодуба як ідейно цілісного твору, що позбавлений пафосу радянської доби й канонізації Кобзаря як «надлюдини», котрій не властиві романтичні переживання. Обрано **методи вивчення** теми: для визначення впливу світових соціокультурних процесів на музичний театр України – системно-аналітичний; для осягнення творчого доробку Л. Колодуба – біографічний; для аналізу музичної драматургії твору – жанрово-стилістичний; для порівняння режисерських утілень опери – інтерпретаційний; для створення власної концепції мистецького проєкту – експериментального моделювання.

Отримано **основні результати дослідження** й зроблено висновки, що полягають у наступному. Тривала перерва між часом написання опери «Поет» (1984–1988 рр.) і її першим сценічним прочитанням (2001 р.) пов'язана з причинами суб'єктивного характеру, обумовленими неузгодженістю дій між музичними театрами України. З точки зору композиторського задуму твір – однозначно новий погляд на образ Тараса Шевченка. Л. Колодуб фактично винайшов новий жанр музичного театру – «біографічну оперу». Її багатогранність може бути розцінена як спроба композитора «оживити» класика і наблизити його до сприймання глядачем. Порівняльний аналіз утілень опери в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка та Національній філармонії України дозволив визначити відмінності режисерських підходів у вирішенні мізансцен, обумовлені традиційною (театральна сцена у Харкові) та нетрадиційною (концертний зал у Києві, у минулому – приміщення для балів Дому купецького зібрання) локаціями. Спрогнозовано власне концептуальне бачення авторкою мистецького проєкту – опери «Поет» Л. Колодуба, яке передбачає застосування у режисерському задумі новітніх досягнень наукової думки та оригінальних творчих знахідок провідних представників музичного театру України й зарубіжжя.

Ключові слова: творчість Л. Колодуба, опера «Поет», музична драматургія, режисерські втілення.

Постановка проблеми. Період кінця ХХ – початку ХХІ століть позначився впливом на український музичний театр глобалізаційно-інтеграційних процесів, що проявилось у значному переважанні зарубіжного репертуару над вітчизняним як можливої соціокультурної трансформації ідентичності української нації. Транснаціоналізація та самоідентифікація як дві протилежні тенденції розвитку культури і мистецтва в Україні потребують обережних підходів, – важливо не втратити вітчизняних досягнень, поступово інтегруючись у світовий простір.

Українське суспільство переживає нині пору націєтворчого «збирання» та усвідомлення себе як невід'ємної частки європейської культури. Цей процес тривалий і вимагає певної виваженості у виборі форми подачі мистецької думки. Його ускладнюють такі фактори, як багаторічне культивування образу Тараса Шевченка немов «протогероя» української культури, позбавленого рис звичайної людини свого часу та місця народження. Нині, коли молодь здебільшого орієнтується на сучасну попкультуру, Тарас Шевченко постає «архаїчним батьком нації» або ще гірше – персонажем коміксу про порятунок народу, як приклад нещодавньої реалізації у кінопрокаті екшн-фільму «Тарас. Повернення» Олександра Денисенка. Покоління Z – це юнаки й дівчата, котрі мислять інакше, вони чутливі до будь-яких проявів моралізаторства й фальші, при цьому навіть найменше нав'язування мистецької ідеї автоматично потрапляє у так звану «буферну зону». Народжені після здобуття незалежності, особливо покоління початку 2000-х років, вони вже не заучують рядки «Заповіту» як безликий текст, – їхній національний герой не сприйматиметься вартим наслідування, якщо буде позбавлений людських, особистісних рис.

У цьому контексті перед митцями постає завдання створення національної опери, герой якої був би видатною постаттю в історії українського народу і надихав прийдешнє покоління присвятити себе служінню Батьківщині. Таким твором стала опера Л. Колодуба «Поет» на лібрето О. Біляцького та З. Сагалова, що являє собою масштабне полотно з 29-ти картин, стрижнем яких є образ Кобзаря різного віку, втілено його почуття, переживання, мрії, сподівання. З огляду на це можна констатувати попит на переосмислення постаті Тараса Шевченка у сучасних соціокультурних реаліях загалом і необхідність її об'єктивації зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду особливостей формування культурної ідентичності української нації під впливом світових глобалізаційно-інтеграційних процесів присвятив статтю В. Дудник¹. Особливості ментального сприйняття сучасною українською молоддю творів мистецтва в контексті її національної та етнічної ідентичності досліджені І. Вільчинською². Зміна ідейно-естетичної парадигми мистецтва початку нового тисячоліття проаналізована: Б. Сютю³ із визначенням концепту музичної творчості та М. Черкашиною-Губаренко⁴ з окресленням шляхів оновлення оперного театру. До слова, мистецтвознавиця уже

¹ Дудник В. Взаємозв'язок загальнонаціонального культурного простору з національною ідентичністю у контексті глобалізаційних світових процесів // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 4(17). С. 129–138.

² Вільчинська І. Етнічна та національна ідентичність сучасної української молоді: автореф. дис. ... кандидата політичних наук. 23.00.05 – етнополітологія та етнодержавознавство / Київський національний університет будівництва та архітектури. Київ, 2002. 16 с.

³ Сютя Б. Глобалізаційні процеси та музична творчість на межі третього тисячоліття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 258–277.

⁴ Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.

зверталася до творчості Великого Кобзаря, будучи авторкою лібрето опери-ораторії «Згадайте, братія моя» В. Губаренка.

Огляд музично-драматичних творів Л. Колодуба як передумови звернення до оперного жанру здійснений М. Загайкевич¹. Місце опери «Поет» у творчому доробку митця, характерні ознаки її музичної драматургії визначила І. Сікорська². Функції хору в контексті музичного вирішення масових сцен опери дослідила Н. Белік³.

Аналітичний розбір утілення опери «Поет» Л. Колодуба на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка (далі – ХНАТОБ, 2001) провели: Н. Белік-Золотарьова⁴, Ю. Величко⁵, І. Румянцева⁶, І. Сікорська⁷ та інші, чий враження увійшли у колективні відгуки⁸ на виставу. Особливості режисерських підходів до постановки опери в умовах Національної філармонії України висвітлені в театральних рецензіях Н. Білан⁹, В. Кузик¹⁰, Л. Олійник¹¹, анотації І. Даць¹² до прем'єри. Трансляції радіомовної версії опери «Поет» корифея української музичної культури Л. Колодуба на 78 країн світу із центрального офісу Європейської телерадіомовної спілки в Женеві у контексті одного із найпрестижніших світових проєктів «Оперний сезон» (2011) присвячено публікацію О. Голинської¹³.

На жаль, слід констатувати, що у науковій царині ґрунтовні дослідження сценічного життя даної опери відсутні. Тож вона ще потребує творчого й аналітичного осмислення в умовах нової парадигматики українського театального мистецтва.

Аналітичним матеріалом статті стали сценічні втілення опери «Поет» Л. Колодуба: у ХНАТОБ ім. М. Лисенка (2001 р.) у співдружності диригента-постановника В. Куценка, режисера-постановника Л. Куколева, художника-постановника Н. Швець та у Національній філармонії України (2004 р.) у співтворчості

¹ Загайкевич М. Левко Колодуб. Київ: Музична Україна, 1973. 58 с.

² Сікорська І. Музично-театральна творчість Левка Колодуба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 69–82.

³ Белік І. Оперно-хорова творчість Л. Колодуба на прикладах з опери «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 82–94.

⁴ Белік-Золотарьова Н. Постаць митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ХНУМ ім. П. І. Котляревського. Вип. 24. Постаць митця у художньому просторі міста. Харків, 2009. С. 97–104.

⁵ Величко Ю. Присвячено Кобзареві // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 104–106.

⁶ Румянцева І. С думой о Тарасе // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 95, 96.

⁷ Сікорська І. «Поет» – почерком Левка Колодуба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 101–104.

⁸ Відгуки на постановку опери Левка Колодуба «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 106–111.

⁹ Білан Н. Театральна Шевченкіана // Українська культура. 2004. № 4(941). С. 11, 12.

¹⁰ Кузик В. Шлях до Пророка довжиною у 20 років // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 96–100.

¹¹ Олійник Л. Опера про Тараса Шевченка // Українська музична газета. 2004. № 2(52). С. 2.

¹² Даць І. Про оперу «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 100, 101.

¹³ Голинська О. Українську музику слухатиме світ // Культура і життя. 2011. № 38. С. 7.

диригента-постановника І. Гамкала, режисера-постановника М. Гамкала, художника-постановника С. Лукашева.

Мета дослідження – обґрунтувати необхідність нових прочитань опери «Поет» Л. Колодуба як ідейно-цілісного твору.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати причини багаторічних труднощів щодо сценічного втілення опери;
- 2) проаналізувати особливості драматургічної і музичної складових опери;
- 3) розглянути режисерські версії втілення вистав у ХНАТОБ ім. М. Лисенка та в Національній філармонії України, визначити їхні концептуальні відмінності;
- 4) окреслити власне концептуальне бачення майбутнього режисерського задуму опери.

Нагадаємо **методи дослідження:** системно-аналітичний, біографічний, жанрово-стилістичний, інтерпретаційний та експериментальне моделювання.

Виклад основного матеріалу. Л. Колодуб – український класик ХХ–ХХІ століть. Композитор, як більшість видатних митців, тонко відчував і передчував ідеологічні процеси свого часу. Оперу написано в період з 1984 до 1988 року. Ось що сказав у інтерв'ю «Дзеркалу тижня» сам автор: «Не один мій твір пройшов колами поневірянь і казусів. Спочатку оперу («Поет». – Т. В.) узявся ставити Дніпропетровський оперний театр, були визначені виконавці, замовлена сценографія. У Києві оперою зацікавилися в Музичному дитячому театрі на Подолі, теж вирішили ставити. Врешті, зацікавився головний оперний театр у Києві, узяв твір до постановки. У Дніпропетровську страшенно образилися, сказали: “Ми не будемо з Києвом змагатися, у нас нема таких засобів”. У Музичному дитячому театрі теж дали задній хід. Узявся ставити Степан Турчак, процес запустили у квітні 1988 року. Директором театру тоді був Лев Венедиктов, нині головний хормейстер, людина надзвичайно високої культури. Була скомпонована творча група. Але влітку Степан Турчак пішов із життя, цілком помінялося керівництво театру, художнім керівником, головним режисером став Дмитро Гнатюк. Виник опір, напевно, через таке міркування: якщо оперу про Шевченка та ще й у театрі імені Шевченка ставитиме запланований Турчаком високопрофесійний режисер, то вдала постановка надалі “вісітиме тягарем” (усе своє. – Т. В.) творче життя; тобто потім соромно буде ставити інші вистави гірше, опускатися нижче певного рівня. Дмитро Гнатюк зробив усе, аби вистави не було: зібрав художню раду, на якій режисер Ірина Молостова сказала: “Я говоритиму коротко. Якби мені доручили цей матеріал, я б з радістю взялась, а зараз перепрошую... у мене репетиція”. І пішла. Слово узяв Гнатюк: “Ви знаєте, опера дуже складна вокально. У нас нема такого баритона, який зміг би провести головну партію”»¹.

При зверненні до партитури опери справді було виявлено ряд факторів, що ускладнюють постановку, а саме: об'єм задіяних творчих засобів – великі хори, ансамблі, широта використання оркестрової палітри; відсутність єдності часу, місця та дії; складність образу й вокальної партії Поета.

Існує редакція партитури для духового оркестру, здійснена самим автором. Її виконав у Національній філармонії Державний духовий оркестр України під орудою О. Роцака, що є явищем незвичним у музичній практиці. Зазвичай можливості духового оркестру обмежуються жанрами військової і розважальної музики. Але композитор зламав усі стереотипи. Будучи знавцем і новатором аранжування, він переробив партитуру так, що духовий оркестр за тембровою палітрою не поступався симфонічному.

¹ Інтерв'ю композитора Л. Колодуба // URL: https://zn.ua/ukr/ART/pobachiti_muziku_kompozitor_levko_kolodub_ne_odin_miy_tvir_proyshov_kolami_poneviryan_i_kazusiv.html (дата звернення: 28.09.2021).

Каталізатором написання опери «Поет» для Л. Колодуба стала переглянута у Харківському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка вистава місцевих драматургів О. Беляцького та З. Сагалова «Шлях» (1984), яка викликала значний мистецький резонанс. То була драматична оповідь про нелегкий доленосний шлях Великого Кобзаря, перед очима якого в останню передсмертну ніч проходять важливі епізоди особистого життя та героїв його творів. У драматургії вистави композитор побачив оригінальний задум майбутньої опери, запропонувавши О. Беляцькому та З. Сагалову переробити текст п'єси у лібрето. Автори переосмислили твір у руслі оперного жанру, залишивши в ньому лише найдраматичніші миті життя поета для розкриття його внутрішнього світу.

Спираючись на новостворене лібрето, Л. Колодуб за основний принцип драматургічного розвитку опери обирає швидко зміну різних за обсягом контрастних тем. Побудована із 29 окремих картин, опера в цілому не має єдиного сюжету. Але кожна картина являє собою цілком завершений музично-драматичний фрагмент. Усі вони, логічно пов'язані між собою, й утворюють загальну картину сценічної оповіді.

Жанр опери автори визначили як трагічну фантазмагорію, де минуле представлене у плінні фантастичних спогадів-видінь Поета. Жебрацьке дитинство, злидні на панщині, роки солдатчини, тривалі знуцання над державним злочинцем, кохання княжни Репніної і відмова від нього. Для загострення конфлікту Поета і влади композитор чітко розділив учасників сценічної дії на два протилежних табори: позитивних (студенти, друзі Поета, кайданники, народ, Оксана та княжна Репніна) та негативних (улани, дами і кавалери, пани і пані, чорні схимники, жандарми, Імператор) персонажів. Це вплинуло і на розподіл часопростору музичного твору, ознаками образно-інтонаційної драматургії якого стали принципово різні музичні засоби. Позитивних героїв, що випромінюють любов і співчуття до Поета, характеризують розгорнуті мелодичні побудови, інтонації народних пісень, думний лад; негативних – структури речитативного плану, неприродний ритм, тональна нестійкість.

Завдяки прийому трансформації історичних осіб в образи-символи творів Шевченка (Оксани – у Музу й Катерину, Імператора – в офіцера-улана, батька-командира; панства – у хижих звірів і потвор) в опері виникає непорушна єдність реальних людей і вигаданих персонажів, що створюють галерею музичних портретів-характеристик дійових осіб. Великого значення у розвитку музичної драматургії твору набувають лейтмотиви-символи, серед яких центральне місце посідає «Заповіт», що пронизує всю оперу.

Різноманітні функції хору на певних етапах музичної драматургії опери демонструють модифікацію долі Поета. Тут хор виступає багатопланово: як активний учасник подій, як коментатор, як темброва барва.

Поверхневий погляд провокує на прочитання образу Поета як мученика, адже в опері є алюзії до Ісуса Христа, Яна Гуса, що помирають за свої ідеї. Проте не менш важливими є жіночі образи, які проходять крізь життя Тараса Шевченка, залишивши у ньому слід... Ось як влучно описує Ірина Даць його передсмертні спогади: «...як марево, як спогад про кохання і творчість – його муза – Оксаночка. Чи то тендітна грецька олімпійка? Ні! То українська муза із простого коріння, муза Правди!» (з анотації прем'єри опери 2004 року).

Образ Оксани тісно переплетений мелодизмом та емоційним станом з образами Катерини, княжни Репніної. Остання любить жертвовно і безкорисливо, але Він не приймає її почуттів через страх зашкодити статусу коханої у суспільстві. Така об'ємність композиторського й літературного задумів може бути пояснена спробою Л. Колодуба наблизити оперу до вже нашумілої цілком реалістичної драматичної вистави «Шлях» З. Сагалова й О. Беляцького.

Розглянемо режисерське втілення музичної драматургії опери у різних локаціях: традиційній, на сцені ХНАТОБ ім. М. Лисенка (2001 р.) та нетрадиційній, в умовах концертного залу Національної філармонії України. Харківська версія вибудована як трагічна фантазмагорія передсмертних спогадів Поета. Сам композитор відзначає сюрреалістичний ухил цього прочитання. Наприклад, є сцена, у якій Поет перебуває одночасно в трьох часових вимірах, тобто на сцені одночасно співають три баритона!

Але композитор йде далі за лібретистів, використовуючи жанрову стилістику танцю, наприклад полонезу, народної пісні, та мелодекламаційність шевченківської поезії. Завдяки творчій співпраці членів постановочної групи у Харківській опері, при виробленні концептуального бачення вистави та його суворого дотримання під час утілення вдалося досягти органічного поєднання всіх складових видовища. Ретельно розроблені Л. Куколевим мізансцени враховували узгодженість сценографічного оформлення з історично достовірними костюмами Н. Швець. Цілісність вистави обумовлювали масові хоріві й балетні сцени, які чергувалися з показом психологічно деталізованих вокально-сценічних образів.

Для органічного експонування реальних людей та уявних персонажів творів Шевченка були застосовані засоби кінопроекції. Це дозволило зібрати окремі картини в єдине ціле з логічним обґрунтуванням розвитку подій.

Завдяки правильно окресленим і донесеним до відома творчого, допоміжного й технічного складів постановочної групи завданням була подолана деяка статичність дії опери з відсутністю сюжету у звичному розумінні, зумовлена особливостями новаторських лібрето і партитури. Прем'єрний успіх вистави сприяв її укоріненню в репертуарі театру, в якому вона перебувала багато років.

Друге сценічне втілення опери, здійснене в Національній філармонії України, являє собою приклад оригінального підходу постановників до показу театральної версії вистави в нетрадиційній локації концертного залу, не розрахованого на масштабне полотно. Відсутність оркестрової ями та невелика за розміром сцена спонукали диригента І. Гамкала розмістити духовий оркестр у перших рядах партеру та диригувати, стоячи спиною до оркестрантів і обличчям до співаків. Креативність режисера М. Гамкала проявилася у винахідливому розташуванні хору під керівництвом Д. Радика не тільки на сцені, а й у різних куточках залу та на балконі. Такий інтерактивний прийом дав змогу глядачеві відчути себе учасником подій. Сценографія художника С. Лукашева допомогла пов'язати різні сценічні майданчики концертного залу в єдине театральне видовище, сприяючи створенню співаками-актерами синтетичних вокально-сценічних образів. Успіх вистави засвідчив, що новаторське рішення експериментальної концепції твору було знайдено.

Враховуючи режисерський досвід інтерпретації опери «Поет» Л. Колодуба у Харкові та Києві, виходячи з особливостей українських реалій сьогодення, обумовлених зміною парадигматики театрального мистецтва, авторка статті виробила власне концептуальне бачення творчого мистецького проєкту. То що ж матиме сенс у сучасному трактуванні?

Об'ємний образ Поета, що звертається до українців ХХІ століття своїми творами як живий класик прямою, простою мовою. З точки зору режисури не можна оминати увагою можливості театрального простору, світлового та мультимедійного наповнення, що здатне легко переносити глядача в часопросторі. Не менш цінним джерелом, ймовірно, декоративним ресурсом може слугувати живопис Тараса Шевченка. Поет протягом усього буремного життя писав полотна, ескізи, офорти, нариси місць перебування. За допомогою сучасних комп'ютерних програм (фоторедакторів) можна ключовими фрагментами або цілісно у тривимірному просторі оживити такі відомі шедеври молодого художника, як «Катерина», «Пожежа в степу», «Хата у Кирилівці»,

«Кос-Арал»... Не менш важливими є й вокально-пластичні сцени, трактування хорів. Режисерські мізансцени повинні бути динамічними, психологічно ґрунтовно розробленими, спиратися на новітні досягнення наукової думки та оригінальні творчі знахідки провідних діячів музичного театру України і зарубіжжя.

Пошук нового синтезу різноманітних засобів виразності у масових хорових і балетних сценах, його тяжіння до синкретизму у відповідності з сучасними тенденціями оперної режисури сприятиме створенню художньо цілісного видовища, орієнтованого на різні соціальні та вікові верстви населення.

Висновки

1. Тривала перерва між часом написання Л. Колодубом опери «Поет» (1984–1988) та її першим сценічним прочитанням (2001) пов'язана з причинами суб'єктивного характеру, обумовленими неузгодженістю дій між музичними театрами України.

2. Опера «Поет» із точки зору композиторського задуму – однозначно новий погляд на образ Тараса Шевченка. Цим твором композитор фактично винайшов новий жанр музичного театру – «біографічну оперу». Її багатогранність може бути розцінена як спроба автора «оживити» класика і наблизити його до сприймання глядачем. У такому ключі опус дає великий спектр можливостей режисерського прочитання та може жити активним репертуарним, ідеологічно правдивим життям на оперних майданчиках України та зарубіжжя.

3. Порівняльний аналіз утілень опери в ХНАТОБ ім. М. Лисенка та Національній філармонії України дозволяє визначити відмінності режисерських підходів у вирішенні мізансцен, обумовлені традиційною (театральна сцена у Харкові) та нетрадиційною (концертний зал у Києві, у минулому – приміщення для балів) локаціями.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Белік Н. Оперно-хорова творчість Л. Колодуба на прикладах з опери «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 82–94.
2. Белік-Золотарьова Н. Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових праць ХНУМ ім. П. Котляревського. Вип. 24. Постать митця у художньому просторі міста. Харків, 2009. С. 97–104.
3. Білан Н. Театральна Шевченкіана // Українська культура. 2004. № 4(941). С. 11, 12.
4. Величко Ю. Присвячено Кобзареві // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 104–106.
5. Вільчинська І. Ю. Етнічна та національна ідентичність сучасної української молоді: автореф. дис. ... кандидата політичних наук. 23.00.05 – етнополітологія та етнодержавознавство / Київський національний університет будівництва та архітектури. 2002. 16 с.
6. Відгуки на постановку опери Левка Колодуба «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 106–111.
7. Голинська О. Українську музику слухатиме світ // Культура і життя, 2011. С. 7.
8. Дудник В. О. Взаємозв'язок загальнонаціонального культурного простору з національною ідентичністю у контексті глобалізаційних світових процесів // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 4(17). С. 129–138.
9. Загайкевич М. Левко Колодуб. Київ: Музична Україна, 1973. 58 с.
10. Інтерв'ю композитора Левка Колодуба // URL: https://zn.ua/ukr/ART/pobachiti_muziku_kompozitor_levko_kolodub_ne_odin_miy_tvir_proyshiv_kolami_poneviryan_i_kazusiv.html (дата звернення: 28.09.2021).

11. Кузик В. Шлях до Пророка довжиною у 20 років // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 96–100.
12. Олійник Л. Опера про Тараса Шевченка // Українська музична газета. 2004. № 2(52). С. 2.
13. Про оперу «Поет» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 100, 101.
14. Румянцева И. С думой о Тарасе // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 95, 96.
15. Сікорська І. Музично-театральна творчість Левка Колодуба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 69–82.
16. Сікорська І. «Поет» – почерком Левка Колодуба // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 101–104.
17. Сюта Б. Глобалізаційні процеси та музична творчість на межі третього тисячоліття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 50. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Київ, 2006. С. 258–277.
18. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.

REFERENCES

1. Belik, N. (2006). Opera and choral creativity of L. Kolodub on examples from the Opera "poet" [Operno-khorova tvorchist L. Koloduba na prykladakh z opery «Poet»] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 82-94 [in Ukrainian].
2. Belik-Zolotareva, N. (2009). The figure of the artist in the time space of choral scenes of L. Kolodub's opera "The Poet" [Postat myttsia v chasoprostori khorovykh stsen opery L. Koloduba «Poet»] Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of Education: collection of scientific works of the Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Issue 24. the figure of the artist in the artistic space of the city. Kharkiv, P. 97-104 [in Ukrainian].
3. Bilan, N. (2004). Teatralnaya Shevchenkiana [Teatralna Shevchenkiana] Ukrainska Kultura, No. 4 (941). P. 11-12.
4. Velichko, Yu. (2006) dedicated to Kobzar [Prysviacheno Kobzarevi] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 104-106 [in Ukrainian].
5. Vilchinskaya, I. (2002). Ethnic and national identity of modern Ukrainian youth: abstract of the dissertation of the candidate of Political Sciences 23.00.05-ethnopolitology and ethno-state studies [Etnichna ta natsionalna identychnist suchasnoi ukrainskoi molodi] Kiev National University of construction and architecture. 16 p. [in Ukrainian].
6. Reviews of the production of Lev Kolodub's opera "The Poet" [Vidhuky na postanovku opery Levka Koloduba «Poet»] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. (2006). Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 106-111 [in Ukrainian].
7. Golinskaya, O. (2011). Ukrainian music will be listened to by the World [Ukrainsku muzyku slukhatyme svit] Culture and Life. P. 7 [in Ukrainian].
8. Dudnik, V. (2012) Interrelation of the national cultural space with the national identity in the context of globalizing world processes [Vzaiemozviazok zahalnonatsionalnogo kulturnoho prostoru z natsionalnoiu identychnistiu u konteksti hlobalizatsiinykh svitovykh protsesiv] Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: scientific journal. Kiev, No. 4 (17). P. 129-138 [in Ukrainian].
9. Zagaikevich, M. (1973). Levko Kolodub [Levko Kolodub.] Kiev: Muzykalnaya Ukraina publ., 58 p. [in Ukrainian].

10. Interview of composer Lev Kolodub to a journalist of the newspaper "Mirror of the week". [Interviu kompozytora Levka Koloduba] URL: https://zn.ua/ukr/ART/pobachiti_muziku_kompozitor_levko_kolodub_ne_odin_miy_tvir_proyshov_kolami_poneviryan_i_kazusiv.html. (accessed: 28.09.2021) [in Ukrainian].
11. Kuzyk, V. (2006). The Path to the Prophet in 20 years [Shliakh do Proroka dovozhyoiu u 20 rokiv] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 96-100 [in Ukrainian].
12. Oleynik, L. (2004). Opera about Taras Shevchenko [Opera pro Tarasa Shevchenka] Muzykalnaya Gazeta, No. 2 (52). P. 2 [in Ukrainian].
13. About the Opera "Poet" [Opera "Poet"] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. (2006). Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev., P. 100-101 [in Ukrainian].
14. Rumyantseva, I. (2006). With think about Taras [S dumoi o Tarase] scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 95-96 [in Russian]
15. Sikorskaya, I. (2006). Musical and theatrical creativity of Lev Kolodub [Muzychno-teatralna tvorchist Levka Koloduba] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 69-82 [in Ukrainian].
16. Sikorskaya, I. (2006). "Poet" — handwriting of Lev Kolodub [«Poet» – pocherkom Levka Koloduba] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 101-104 [in Ukrainian].
17. Syuta, B. (2006). Globalizatsii processes and musical creativity on the edge of the third millennium [Hlobalizatsiini protsesy ta muzychna tvorchist na mezhi tretoho tysyacholittia] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 50. Levko Kolodub: pages of creativity (articles, research, memoirs). Kiev. P. 258-277 [in Ukrainian].
18. Cherkashina-Gubarenko, M. (2008). European Opera House of the new millennium: ways of renewal [Yevropeyskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: shliakhy onovlennia] Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: scientific journal. Kiev, №1. P. 118-125 [in Ukrainian].

VORONOVA TETYANA

Voronova Tatiana, creative post-graduate student of the Department of opera training and musical direction of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1126-5779>

OPERA BY LEV KOLODUB "THE POET" AS A VECTOR OF THE DIRECTOR'S ACTUALIZATION OF THE KOBZAR'S IMAGE IN MODERN UKRAINIAN REALITIES

Creative and ideological prerequisites of the director's appeals to L. Kolodub's opera "The Poet" are considered. The reasons for the need for a new scientific and creative understanding of opera in the socio-cultural realities of a modern Ukraine are clarified. **The scientific novelty** of the research is determined, which consists of the original conceptual vision of updating the performance in accordance with the requirements of the present on the basis of synthesis of achievements of scientific thought and creative heritage of iconic figures of Ukraine and abroad. **The purpose of the research** is the need for new readings of the opera "The Poet" by Lev Kolodub as an ideological and integral work, devoid of the narrative of the Soviet era and the pathos of canonization of Kobzar as a "Superman", which is not characterized by human and romantic experiences, **the research methods** chosen: to determine the influence of world socio-cultural processes on the musical theater of Ukraine – system-analytical; to consider the creative heritage of L. Kolodub - biographical; to analyze the musical drama of the work — genre stylistic; to analyze the director's embodiments of the Opera — interpretative; to create your own concept of a creative art project — experimental modeling. **The main results and conclusions of the study** are obtained, which

are as follows: a long break between the time of writing the opera "The Poet" by L. Kolodub (1984-1988) and its first stage reading (2001) is associated with subjective reasons due to the inconsistency of actions between musical theaters of Ukraine. The opera "The Poet" from the point of view of the composer's idea is definitely a new look at the image of Taras Shevchenko. In fact, Levko Kolodub invented a new genre of musical theater with this work — "biographical opera". Its versatility can be regarded as an attempt by the composer himself to "revive the classics" and bring them closer to the audience's perception. In this vein, this work provides a wide range of opportunities for director's reading and can live an active repertoire, ideologically true life at opera venues in Ukraine and diasporas.

A comparative analysis of the Opera implementations in the Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre and the National Philharmonic of Ukraine allowed us to determine the difference between the director's approaches to solving mise en scene due to traditional (theater stage in Kharkiv) and non — traditional (concert hall in Kyiv, in the past-a room for balls of the merchant's House) locations.

The post-graduate student predicted her own conceptual vision of the creative art project - the opera "The Poet" by L. Kolodub, which provides for the use of the latest achievements of scientific thought and original creative findings of leading figures of musical theater in Ukraine and abroad.

Keywords: Lev Kolodub's work, opera "The Poet", musical drama, director's incarnations.

Воронова Т. А. Опера Льва Колодуба «Поэт» как вектор режиссерской актуализации образа Кобзаря в современных украинских реалиях

Рассмотрены творческие и идейные предпосылки режиссерских обращений к опере Л. Колодуба «Поэт». Выяснены причины необходимости нового научного и творческого осмысления оперы в социокультурных реалиях современной Украины. Определена **научная новизна исследования**, которая заключается в оригинальном концептуальном видении обновления спектакля в соответствии с требованиями современности на основе синтеза достижений научной мысли и творческого наследия знаковых режиссеров Украины и зарубежья. Очерчена **цель исследования** – потребность новых прочтений оперы «Поэт» Л. Колодуба как идейно целостного произведения, лишённого нарратива советской эпохи и пафоса канонизации Кобзаря как «сверхчеловека», которому не свойственны человеческие и романтические переживания. Выбраны **методы исследования**: для определения влияния мировых социокультурных процессов на музыкальный театр Украины – системно-аналитический; для рассмотрения творческого наследия Л. Колодуба – биографический; для анализа музыкальной драматургии произведения – жанрово-стилистический; для анализа режиссерских воплощений оперы – интерпретационный; для создания собственной концепции творческого художественного проекта – экспериментального моделирования.

Получены **основные результаты** и выводы исследования, заключающиеся в следующем. Длительный перерыв между временем написания Л. Колодубом оперы «Поэт» (1984–1988) и ее первым сценическим прочтением (2001) связан с причинами субъективного характера, обусловленными несогласованностью действий между музыкальными театрами Украины. Опера «Поэт» с точки зрения композиторского замысла – однозначно новый взгляд на образ Тараса Шевченко. Фактически, Л. Колодуб данным произведением создал новый жанр музыкального театра – биографическую оперу. Многогранность произведения может быть расценена как попытка самого композитора «оживить» классика и приблизить его к восприятию зрителем.

Сравнительный анализ воплощений оперы в Харьковском национальном театре оперы и балета имени Н. Лысенко и в Национальной филармонии Украины позволил определить отличия режиссерских подходов в решении мизансцен, обусловленные традиционной (театральная сцена в Харькове) и нетрадиционной (концертный зал в Киеве, в прошлом – зал для балов Дома купеческого собрания) локациями. Спрогнозировано собственное концептуальное видение автором творческого художественного проекта – оперы «Поэт» Л. Колодуба, которое предусматривает применение в режиссерском решении новейших достижений научной мысли и оригинальных творческих находок признанных мастеров музыкального театра Украины и зарубежья.

Ключевые слова: творчество Л. Колодуба, опера «Поэт», музыкальная драматургия, режиссерские воплощения.

ФОРСЮК Т. О.

Форсюк Тамара Олександрівна, творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1464-8524>

ОПЕРА ДЖ. РОССІНІ «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК» КРИЗЬ ПРИЗМУ РЕЖИСЕРСЬКОГО АНАЛІЗУ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Розглянуто феномен популярності опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» в умовах глобальної комунікації культур різних країн світу, пошуку їхнього діалогу задля взаємодії. Підтверджено **актуальність дослідження**, що передбачає необхідність вирішення проблеми режисерських інтерпретацій опери в контексті відродження росініївського стилю співу відповідно до авторської партитури. Визначено **наукову новизну теми**, яка полягає в окресленні новітніх підходів до трактування опери, виявлених у концептуальному баченні режисерського задуму власного проєкту. Обґрунтовано **мету дослідження** – вирізнити концепт режисерських інтерпретацій опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» в умовах нової парадигматики музичного театру. Обрано **методи дослідження**: історико-біографічний; жанрово-стилістичний, порівняльний; інтерпретаційний; прогностичний. Окреслено **основні результати дослідження**, що полягають в наступному: оперу Дж. Россіні «Севільський цирульник» написано на порубіжжі класицизму і романтизму. Доведено, що музичну драматургію опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні на лібрето Ч. Стербіні відрізняє від однойменної опери Дж. Паїзієлло (лібрето Дж. Петроселліні) не ілюстративний, як у останнього, а активний характер музики, котрий стимулює сценічну дію у рамках вдало опрацьованого згідно з оперною специфікою першоджерела П. О. Бомарше. Режисерські втілення опери – італійська й російська версії у театрі «Гелікон» (Росія) та дві київські постановки – в Національній опері України й Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського дозволяють констатувати потребу врахування, окрім режисерських підходів, особливостей росініївського співу в амплуа колоратурного мецо-сопрано. Спрогнозовано концептуальне бачення авторкою статті власного проєкту «Севільський цирульник» Дж. Россіні, яке передбачає оригінальний синтез автентичного й модернового інтерпретаційних стилів, традиційних та інноваційних засобів виразності з тяжінням їх до синкретизму на основі поєднання досягнень науки й режисерської практики вітчизняних і зарубіжних митців.

Ключові слова: творчість Дж. Россіні, опера «Севільський цирульник», музичний театр, музична драматургія, режисерський аналіз.

Постановка проблеми. На початку нового тисячоліття у світовому музичному театрі активізувалися інтеграційні процеси, обумовлені пришвидшенням темпів третьої хвилі глобалізації культури, що вплинуло на репертуарну політику

театрів багатьох держав. Глобальна комунікація спонукає культури різних країн до взаємодії, що передбачає встановлення діалогу на основі формування спільних цінностей. У зв'язку з цим у репертуарі численних музичних театрів зарубіжжя значно збільшився відсоток світової оперної класики, яку митці часто-густо втілюють у рамках міжнародних проєктів. Співпрацюючи, вони знаходять універсальні засоби виразності, співзвучні загальнолюдським цінностям.

Одним із творів, який найчастіше ставлять у провідних театрах світу, стала опера Дж. Россіні «Севільський цирульник». Як і 200 років тому, вона полонить глядачів багатством яскравих мелодій, віртуозністю вокальних партій, невичерпним гумором та оптимізмом.

Глобальна комунікація культур не оминула й терени України, митці якої беруть участь у міжнародних оперних проєктах, збагачуючись зарубіжним досвідом. Але осучаснені в контексті світових тенденцій режисерські інтерпретації класичного репертуару не завжди зрозумілі вітчизняному глядачеві, оскільки не враховують особливостей ментальності, психології сприйняття українського етносу. Вирішення проблеми переосмислення класичних творів в українських реаліях, органічно поєднуючи національні традиції із зарубіжними новаціями, актуалізує дослідження обраної тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливостям налагодження діалогу культур між країнами в умовах глобальної комунікації присвячена стаття О. Антонюка¹. Проблеми інтеграції України в світовий культурний простір, що впливають на зміну парадигми вітчизняного мистецтва, розглянуті В. Дудником². Причини відродження інтересу глядача і театральних установ до творчості Дж. Россіні в умовах сьогодення з'ясовані Н. Біляковською³. Творчий внесок композитора у формування італійського оперного мистецтва проаналізовано П. Луцкером⁴. Роль Дж. Россіні в еволюційних видозмінах італійської опера-буффа визначена М. Черкашиною⁵. Започаткування спільних міжнародних проєктів – фестивалів італійської опери в Україні досліджував Ю. Станішевський⁶. Особливості режисерських прочитань опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні на

¹ Антонюк О. В. Соціокультурна динаміка українського соціуму в умовах глобалізації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2013. № 1 (18). С. 73–82.

² Дудник В. О. Інтеграційні процеси української культури у світовий культурний простір // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2012. № 4 (17). С. 10–18.

³ Беляковская Н. Возрождение оперного творчества Дж. Россини и вокальное амплуа колоратурное меццо-сопрано // Київське музикознавство: зб. статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Вип. 35. Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» 2010 р. Київ, 2010. С. 190–198.

⁴ Луцкер П. О месте Россини в истории итальянской оперы // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. статей Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 25–33.

⁵ Черкашина М. Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. статей Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 5–24.

⁶ Станішевський Ю. О. Чари італійської опери // Національна опера України. 2001–2011. Київ: Музична Україна, 2012. С. 131–136.

пострадянському просторі висвітлювали: в Росії – Ю. Бедерова¹ та І. Корябін², в Україні – В. Бондарчук³.

Базовими для дослідження стали: лібрето⁴ й вищезгадані публікації Ю. Бедерової, В. Бондарчука, І. Корябіна. Огляд наукових розвідок засвідчив переважання музикознавчого аспекта і малу вивченість театрознавчої складової.

Мета дослідження – визначити концепт режисерських інтерпретацій опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник» в умовах нової парадигматики музичного театру.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати особливості оперної творчості Дж. Россіні, місце «Севільського цирюльника» в її контексті;
- 2) окреслити специфіку музичної драматургії опери, її відмінності від твору Дж. Паїзієлло;
- 3) розглянути знакові режисерські втілення опери в умовах постмодерної театральної естетики;
- 4) визначити вектор концептуального бачення режисерського задуму власного мистецького проєкту.

Методи дослідження: історико-біографічний – для розуміння особливостей творчості Дж. Россіні в контексті формування італійського оперного мистецтва; жанрово-стилістичний, порівняльний – для пошуку специфіки музичної драматургії «Севільського цирюльника» Дж. Россіні, відмінностей опери від однойменного твору Дж. Паїзієлло; інтерпретаційний – для аналізу режисерських утілень опери доби постмодерну; прогностичний – для визначення вектора концептуального бачення режисерського задуму власного проєкту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музично-театральне мистецтво сьогодення характеризується відродженням інтересу до оперної спадщини композитора Дж. Россіні, більшість творів якого на довгі роки була майже забутою. Зростання популярності творчості композитора проявилось у поверненні маловідомих опер у репертуар провідних музичних театрів світу, програми престижних оперних фестивалів тощо. «Відродження оперної спадщини Россіні стало можливим здебільшого завдяки тому, що з'явилися вокалісти, здатні виконувати його музику, які володіли россініївським стилем співу, були наділені саме тими особливостями голосу, котрих вимагав від виконавців маестро. <...> Його опери потребували від співаків нових умінь: широкого діапазону, більш вишуканої динаміки, тембрової різноманітності, поєднання кантилени та віртуозності. <...> У своїх операх Россіні урівноважує два начала: кантилену і віртуозність»⁵.

¹ Бедерова Ю. BUONA SERA, «ГЕЛИКОН». «Севільський цирюльник» на московской сцене и в итальянском стиле // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003: в 3 т. Т. 1: Опера. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 191–193.

² Корябин И. Сколько голосов у Розины? // Музыкальная жизнь. 2007. № 9. С. 17, 18.

³ Бондарчук В. «Севільський цирюльник» Джоаккіно Россіні // Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер та педагог: монографія. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. С. 316–322; 517–519.

⁴ Каспер Г., Каспер К. Севільський цирюльник // Краткие либретто опер Россини. Санкт-Петербург: Композитор * Санкт-Петербург, 2018. С. 119–132.

⁵ Беляковская Н. Возрождение оперного творчества Дж. Россини и вокальное амплуа колоратурное меццо-сопрано // Київське музикознавство: зб. статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Вип. 35. Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» 2010 р. Київ, 2010. С. 191, 192.

Композитора Дж. Россіні характеризували як «італійського Моцарта» (Стендаль), «Наполеона цілої музичної епохи» (Дж. Манзіні). Початок його композиторської творчості збігся з періодом глибокої кризи в італійській опері. Дж. Россіні, спираючись на традиції доби Просвітництва, зумів синтезувати досягнення різних оперних шкіл Італії та повернув національній опері в ХІХ столітті становище лідера західноєвропейського музичного театру. Продовжуючи моцартівську лінію європейського музичного мистецтва, композитор у ньому знаходив ресурси оновлення оперної драматургії, шляхи збагачення сценічних характерів¹.

Найпопулярнішим і широко розповсюдженим в афішах музичних театрів світу став «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Будучи палким прихильником світової комедіографії ХVІІ–ХVІІІ століть, композитор за основу сюжету взяв однойменну п'єсу П. О. Бомарше, в якій його увагу привернув не соціальний бік конфлікту між дворянством і нижчим станом суспільства, а іскрометна дотепна інтрига, що стрімко розвивалася.

Перед Дж. Россіні до цієї комедії зверталось кілька композиторів. Найвдалішим вважався варіант Дж. Паїзієлло. Цей італійський митець відіграв важливу роль у формуванні оперного буфонного стилю та утвердженні його канонів, що передбачали перебільшену емоційність, характерність амплу масок-образів, грубуватий комізм у дусі балаганного театру. Однак росініївські персонажі вже були не масками, а реальними людьми – смішними й водночас сповненими чарівності, здатними щиро радіти й журитися. Особливо це стосувалося образу головного героя Фігаро, який обводив навколо пальця Бартоло і допомагав закоханим побратися.

Починаючи працювати над оперою, Дж. Россіні насамперед відмовився від лібрето Дж. Петроселліні, вважаючи його недосконалим, та запропонував написати нове поету-початківцю Ч. Стербіні, що той і зробив за 12 днів. У його лібрето немає філософських міркувань, соціальної сатири і втілення передових ідей періоду наближення Великої Французької революції 1789 року. Натомість присутні веселощі, комізм положень. Згідно з традиціями італійської комічної опери, лібретист і композитор максимально розвинули й підсилили відповідні моменти сюжету. В опері змінилися образи графа Альмавіви і його слуги Фігаро, а також місце дії.

Знаючи любов публіки до Дж. Паїзієлло та його творіння, Дж. Россіні вирішив заручитися підтримкою старого автора, якому повідомив про свій задум. Той схвалив його, побажавши молодшому колезі великих успіхів. У листі до Дж. Паїзієлло Дж. Россіні пояснив, що не має наміру змагатися з ним, а просто хоче попрацювати над цим сюжетом, який йому дуже подобався.

Аби остаточно убезпечити себе від порівнянь і критики з боку шанувальників Дж. Паїзієлло, Дж. Россіні та Ч. Стербіні назвали оперу «Альмавіва, або Марна обережність». Ідейним стрижнем твору стало прославлення гострого розуму та сміливості представника нижчого стану суспільства, висміювання відсталості, тупості й лицемірства аристократії.

Опера має дві дії із двома сценами й фіналом у першій і двома розгорнутими картинками у другій. В основі будови опери лежить традиційне чергування речитативних сцен і пісенних завершених номерів.

Музична драматургія опери Дж. Паїзієлло була точніше пристосована до літературного першоджерела П. О. Бомарше: музичні номери розташовувались у визначених зручних місцях і ніби ілюстрували сюжет. Текст лібрето росініївського

¹ Черкашина М. Россіні-комедіограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа // Джоаккино Россіні: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. статей Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 5, 6.

«Цирульника» повністю відповідає специфіці оперного жанру, допомагаючи рухати сценічну дію вперед. До того ж, Дж. Россіні використав у *opera-buffa* багато прийомів *opera-seria*, не обтяжуючи комедійного стилю і підсилюючи викривальний характер гумору, як у арії «Поговір».

Увертюра відображає життєрадісну атмосферу твору. Музика стрімка, легка, блискуча. Вона не має програмної основи, побудована на самостійному мелодичному музичному матеріалі (не пов'язаному з темами опери), викладена в сонатній формі без розробки з повільним вступом і кодою. У ній зосереджено типові риси інструментального письма Дж. Россіні: звучання оркестру вирізняється прозорістю, оркестрові *stretto* надають йому яскраво театрального характеру. Такі прискорення, улюблені композитором, дали привід жартівливо називати Дж. Россіні «паном *crescendo*».

Оркестрова партія в опері виконує роль акомпанементу. Фактура близька до побутового інструментального стилю, зокрема гітарного. Гармонія вельми проста.

Засоби оркестрової виразності спрямовані на створення яскравих сценічних характеристик. Використовуються звукозображальні ефекти (картина грози, 2 дія). Оркестр підтримує стрімкий комедійний темп усього твору. Россіні прекрасно володів прийомами гайднівського та моцартівського симфонізму. Незвичні модуляції супроводжують несподівані повороти у розвитку дії. Із цього приводу сучасники казали: «Замість того, щоб пройти в двері, він стрибає у вікно».

В опері ретельно підкреслено комічні ситуації. Ефект досягається двома способами: повною відповідністю музичної драматургії та сюжетно-образної концепції і контрастністю музики й сценічної дії.

Кожен герой опери має арію. В аріях відбиваються типові риси характеру дійових осіб. Дж. Россіні створив музичні образи за допомогою вокальних, мелодичних та інших засобів, у чому бере участь і оркестр. Віртуозний вокальний стиль (колоратури, пасажі тощо) поєднується з індивідуалізованими інтонаційними прийомами для втілення портретних рис персонажів.

Екстраполюючи особливості музичної драматургії опери на режисерське прочитання твору в умовах пострадянського та європейського простору, можна визначити ознаки різних підходів до здійснення театральних постановок.

Вистава «Севільський цирульник» Дж. Россіні у московському театрі «Гелікон» 1998 року являла собою спільний італо-російський проект, що, скоріше, нагадував майстер-клас італійських митців. Молодий диригент Е. Маццола – представник сучасної формації – приїхав навчити творчий склад російського експериментального режисерського театру блискучому та «повітряному» колоратурному стилю Дж. Россіні. Він вдавався до скажених темпів, із якими музиканти й співаки ледве могли впоратися. Постановка А. ді Барі реалізовувалася з урахуванням заданого диригентом темпу в традиційному стилі, незвичному для скандальних прем'єр «Гелікону», та відрізнялася легкістю і стильністю. Режисура А. ді Барі та сценографія М. Россі були витримані в жанрі комедії дель арте і підкреслювали витончену ігрову умовність, масковість героїв і самої дії. Обидва склади російських виконавців були виразними в акторській грі, що засвідчувало правильність визначених рольових завдань і забезпечення їхнього втілення. Парадоксальність результату проекту полягала в тому, що сценічна складова перевершила вокальну, яка потребує багато зусиль в опануванні російського стилю співу.

«Севільський цирульник» у тому ж театрі «Гелікон» 2007 року являє собою повну протилежність версії 1998-го. Режисер – художній керівник театру Д. Бертман у співдружності з постійним сценографічним тандемом І. Ніжним і Т. Тулуб'євою створив яскравий, видовищний спектакль у стилі італійського майданного театру

масок із неймовірною, гіперболізованою гротесковістю. До оригінальної росіївської партитури за задумом постановочної групи було додано багато сторонніх звуків, не передбачених композитором: скрегіт, гуркіт, сторонні волюнтаристські репліки героїв і балаганно-хорового мімансу. За свідченням рецензента І. Корябіна: «Граціозно-повітряна росіївська drama comico перевтілилася в бруталне естрадне шоу, якщо хочете, розхожий мюзикл із підтанцюваннями, з притаганими йому рисами маскульту»¹. Волею режисера образ Берти – служниці Розіни – вирішено у гротесковому стилі «а ля рюс» із виконанням арії російською мовою на музичну обробку композитором танцювальної мелодії «Ты поди, моя коровушка, домой». Усі ці режисерські «новації», без сумніву, є приводом для дискусії на тему: сучасна оперна режисура – новаторство чи авантюризм?

Режисерські втілення «Севільського цирульника» Дж. Россіні, здійснені Д. Гнатюком на сценах Національної опери України та Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського, проаналізовані у монографії В. Бондарчука², свідчать про трактування твору в автентичному, історично достовірному стилі. І хоча вони не відображають сьогоденних новацій в оперній режисурі, їхнє схвальне сприйняття вітчизняним глядачем підтверджує врахування постановником особливостей ментальності й психології українського соціуму.

Спираючись на результати дослідження музичної драматургії опери Дж. Россіні та їхніх режисерських утілень, авторка статті сформулювала власне концептуальне бачення мистецького проєкту «Севільський цирульник». Постановку за оперою Дж. Россіні буде вирішено в інноваційному поєднанні автентичного та модернового стилів з урахуванням традиційної локації сценічного майданчика однієї з театральних установ України. У виставі задіюватимуться оркестр, солісти, хор і балет.

У сценографії передбачається органічне поєднання традиційних декорацій з інноваційними арттехнологіями (відео та лазерна проекція), елементами сценічного дизайну й костюмами, стилізованими під персонажів комедії дель арте. Можливе застосування сцени-трансформера для динамічної зміни мізансцен у відповідності до темпоритму опера-buffa.

Для наближення до росіївського оригінального задуму образи героїв опери інтерпретуватимуться не в масковому стилі комедії дель арте, а у зовнішніх проявах характерних рис персонажів під впливом поглибленої психологізації ролевих завдань.

Враховуючи жанр опера-buffa, всі засоби виразності – музика, спів, речитатив, пластика, акторська гра, доповнені костюмами, аксесуарами, сценографією, світлом, органічно взаємодіятимуть, наближаючись до однієї з перспективних тенденцій сучасного музичного театру – синкретизму. Оптимізація змісту й форми, драматургічної та видовищної складових вистави забезпечить її художню цілісність і справить певний емоційний вплив на глядача.

Висновки. Музичну драматургію опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні на лібрето Ч. Стербіні відрізняє від однойменної опери Дж. Паїзієлло (лібрето Дж. Петроселліні) не ілюстративний, як у останнього, а активний характер музики, котрий стимулює сценічну дію у рамках вдало опрацьованого згідно з оперною специфікою першоджерела П. О. Бомарше.

¹ Корябин І. Скільки голосів у Розіни? // Музикальна життя. 2007. № 9. С. 17.

² Бондарчук В. «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні // Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер і педагог: монографія. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. С. 316–322, 517–519.

Режисерські втілення опери – італійська й російська версії у театрі «Гелікон» (Росія) та дві київські постановки – в Національній опері України й Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського дозволяють констатувати потребу врахування, окрім режисерських підходів, особливостей російськомовного співу в амплуа колоратурного мецо-сопрано.

Концептуальне бачення авторкою статті власного проєкту «Севільський цирюльник» Дж. Россіні передбачає оригінальний синтез автентичного й модернового інтерпретаційних стилів, традиційних та інноваційних засобів виразності з тяжінням їх до синкретизму на основі поєднання досягнень науки й режисерської практики вітчизняних і зарубіжних митців.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк О. В. Соціокультурна динаміка українського соціуму в умовах глобалізації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2013. № 1 (18). С. 73–82.
2. Бедерова Ю. BUONA SERA, «ГЕЛИКОН». «Севільський цирюльник» на московській сцені і в італійському стилі // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003: в 3 т. Т. 1: Опера. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 191–193.
3. Беляковская Н. Возрождение оперного творчества Дж. Россини и вокальное амплуа колоратурное мецо-сопрано // Київське музикознавство: зб. статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. Вип. 35. Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» 2010 р. Київ, 2010. С. 190–198.
4. Бондарчук В. «Севільський цирюльник» Джоаккіно Россіні // Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер та педагог: монографія. Кам'янець-Подільський: видавець ПП Зволейко Д. Г., 2018. С. 316–322, 517–519.
5. Дудник В. О. Інтеграційні процеси української культури у світовий культурний простір // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2012. № 4 (17). С. 10–18.
6. Каспер Г., Каспер К. Севільський цирюльник // Краткие либретто опер Россини. Санкт-Петербург: Композитор * Санкт-Петербург, 2018. С. 119–132.
7. Корябин И. Сколько голосов у Розины? // Музыкальная жизнь. 2007. № 9. С. 17, 18.
8. Луцкер П. О месте Россини в истории итальянской оперы // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. статей Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 25–33.
9. Станішевський Ю. О. Чари італійської опери // Національна опера України. 2001–2011. Київ: Музична Україна, 2012. С. 131–136.
10. Черкашина М. Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сб. статей Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Киев, 1993. С. 5–24.

REFERENCES

1. Antonyuk O. (2013). Sociocultural dynamics of Ukrainian society in the context of globalization [Sotsiokul'turna dynamika ukrayins'koho sotsiumu v umovakh hlobalizatsiyi] Journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal [Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal]. Kyiv, №1 (18). P. 73–82 [in Ukrainian].
2. Bederova Y. (2015). BUONA SERA, "HELICON". "Barber of Seville" on the Moscow stage and in the Italian style [BUONA SERA, «HELYKON». «Sevyl'skyu tsyryul'nyk» na moskovskoy stsene i v ital'yanskom style] New Russian music criticism 1993-2003. In the 3rd. Vol. 1: Opera. [Novaya russkaya muzykal'naya krytyka 1993-2003. V 3-t. T. 1: Opera]. Moscow: New Literary Review. P. 191–193 [in Russian].

3. Belyakovskaya N. (2010). Revival of opera by G. Rossini and vocal role coloratura mezzo-soprano [Vozrozhdenye opernoho tvorchestva Dzh. Rossyny y vokal'noe amplua koloraturnoe metstso-soprano] Kiev Musicology: a collection of articles of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, R. Glier Kiev Institute of Music [Kyyivs'ke muzykoznavstvo: zbirka statey Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovsk'koho, Kyyivs'koho instytutu muzyky imeni R. M. Hliera.]. V. 35. Proceedings of the XII International Scientific and Practical Conference: Young Musicologists of Ukraine 2010. Kyiv. P. 190–198 [in Russian].
4. Bondarchuk V. (2018). "Il Barbiere di Seviglia" by Gioacchino Rossini [«Sevil's'kyi tsyryul'nyk» Dzhoakkino Rossini] Dmitry Hnatiuk: opera singer, music director and teacher: monograph. [Dmytro Hnatiuk: opernyy spivak, muzychnyy rezhys'er ta pedahoh: monohrafiya]. Kamyanets-Podilsky, publisher P. Zvoleyko DG, P. 316–322; 517–519. [in Ukrainian].
5. Dudnyk V. (2012). Integration processes of Ukrainian culture in the world cultural space [Intehratsiyni protsesy ukrayins'koyi kul'tury u svitovyy kul'turnyy prostir] Journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal. [Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovsk'koho: naukovyy zhurnal]. Kyiv, №4 (17). P. 10–18. [in Ukrainian].
6. Casper G., Casper K. (2018). Seville barber [Sevyl'skyi tsyryul'nyk] // Short librettos of Rossini's operas [Kratkye lybretto oper Rossyny]. St. Petersburg: Composer * St. Petersburg. P. 119–132. [in Russian].
7. Koryabin I. (2007). How many voices does Rosina have? [Skol'ko holosov u Rozyny?] Musical life [Muzykal'naya zhyzn'], №9. P. 17–18. [in Russian].
8. Lutsker P. (1993). On the place of Rossini in the history of Italian opera [O meste Rossyny v ystoriyy ytal'yanskoy opery] // Gioacchino Rossini: modern aspects of the study of creative heritage: a collection of articles of the P. Tchaikovsky Kiev State Conservatory [Dzhoakkyno Rossyny: sovremennyye aspekty yssledovanyya tvorcheskoho nasledyya: sbornyk statey Kyevs'koy hosudarstvennoy konservatoryy ymeny P. Y. Chaykovsk'koho]. Kiev. P. 25–33. [in Russian].
9. Stanishevsky Y. (2012). Charms of Italian opera [Chary italiys'koyi opery] // National Opera of Ukraine 2001–2011 [Natsional'na opera Ukrayiny 2001-2011]. Kyiv: Musical Ukraine. P. 131–136. [in Ukrainian].
10. Cherkashina M. (1993). Rossini-comedian and the problems of the evolution of the Italian opera-buff [Rossini-komediograf I problemy evolyutsyy ital'yanskoy opery-buffa] // Gioacchino Rossini: modern aspects of the study of creative heritage: a collection of articles of the P. Tchaikovsky Kiev State Conservatory [Dzhoakkino Rossini: sovremennyye aspekty yssledovanyya tvorcheskoho nasledyya: sbornyk statey Kyevs'koy hosudarstvennoy konservatoryy ymeny P. Y. Chaykovsk'koho]. Kiev. P. 5–24. [in Russian].

FORSIUK TAMARA

Forsiuk Tamara, creative postgraduate student of the Department of Opera Training and Music Directing of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1464-8524>

OPERA BY G. ROSSINI "IL BARBIERE DI SEVIGLIA" THROUGH THE PRISM OF DIRECTOR'S ANALYSIS OF A CREATIVE ARTISTIC PROJECT

The phenomenon of popularity of the opera «Il Barbiere di Seviglia» by G. Rossini in the context of the global communication of cultures from different countries of the world, the search for a dialogue to their interaction is considered.

The relevance of the research suggests the need to solve the problem of director's interpretations of the opera in the context of the revival of the Rossini style of singing in accordance with the author's score.

The scientific novelty is determined by defining new approaches to the interpretation of the opera, identified in the conceptual vision of the director's idea of his own project.

The purpose of the study is to determine the concept of director's interpretations of the opera by G. Rossini «Il Barbiere di Seviglia» in the context of the new paradigmatics of musical theater.

Research methods selected: historical and biographical — to clarify the features of the work by G. Rossini in the context of the formation of Italian opera; genre-stylistic, comparative — to outline the

specifics of the musical drama «Il Barbiere di Seviglia» by G. Rossini, its differences from the work of the same name by G. Paisiello; interpretive — to consider the directorial versions of postmodern opera; prognostic — to determine the vector of the conceptual vision of the director's idea of his own project.

The main results and conclusions of the study are in the following aspects. It has been found that G. Rossini's opera «Il Barbiere di Seviglia», written on the border of classicism and romanticism, laid the foundation for a new style - Italian romantic opera, which influenced the formation of European national opera schools. It is proved that the musical dramaturgy of G. Rossini's opera «Il Barbiere di Seviglia» by S. Sterbini's libretto differs from J. Paisiello's opera of the same name by Petrofellini's libretto, which is not illustrative as in the latter, specifics of the original source by P. Beaumarchais. The director's incarnations of the opera are the Italian and Russian versions at the Helicon Theater, Russia, and two versions at the National Opera of Ukraine and the Academy's Opera Studio. The conceptual vision of the graduate student of her own project «Il Barbiere di Seviglia» by G. Rossini is predicted, which provides an original synthesis of authentic and modern interpretive styles, traditional and innovative means of expression with their tendency to syncretism based on a combination of scientific achievements and domestic directors.

Keywords: creativity G. Rossini, opera «Il Barbiere di Seviglia», musical theatre, musical drama, director's analysis.

Форсюк Т. А. Опера Дж. Россини «Севильський цирюльник» сквозь призму режиссерського аналізу творчого проекту

Рассмотрен феномен популярности оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» в условиях глобальной коммуникации культур разных стран мира, поиска диалога к их взаимодействию.

Актуальность исследования предполагает необходимость решения проблемы режиссерских интерпретаций оперы в контексте возрождения россиниевского стиля пения в соответствии с авторской партитурой.

Определена **научная новизна**, заключающаяся в определении новых подходов к интерпретации оперы, выявленных в концептуальном видении режиссерского замысла собственного проекта.

Обоснована **цель исследования** – определить концепт режиссерских интерпретаций оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» в условиях новой парадигматики музыкального театра.

Избраны **методы исследования:** историко-биографический – для выяснения особенностей творчества Дж. Россини в контексте формирования итальянского оперного искусства; жанрово-стилистический, сравнительный – для определения специфики музыкальной драматургии «Севильского цирюльника» Дж. Россини, ее отличий от одноименного произведения Дж. Паизиелло; интерпретационный – для рассмотрения режиссерских воплощений оперы эпохи постмодерна; прогностический – для определения вектора концептуального видения режиссерского замысла собственного проекта.

Определены **основные результаты и выводы исследования**, заключающиеся в следующих аспектах. Выяснено, что опера Дж. Россини «Севильский цирюльник» написана на рубеже классицизма и романтизма. Доказано, что музыкальную драматургию оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини на либретто Ч. Стербини отличают от одноименной оперы Дж. Паизиелло с либретто Дж. Петроселлини не иллюстративный, как у последнего, а активный характер музыки, который движет сценическое действие благодаря удачно переработанному в контексте оперной специфики первоисточнику П. О. Бомарше. Режиссерские воплощения оперы – итальянская и русская версии в театре «Геликон» (Россия) и две киевские версии – в Национальной опере Украины и Оперной студии Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского позволяют констатировать необходимость учета, кроме режиссерских подходов, особенностей россиниевского пения в амплуа колоратурного меццо-сопрано. Спрогнозировано концептуальное видение автора статьи собственного проекта «Севильский цирюльник» Дж. Россини, которое предусматривает оригинальный синтез аутентичного и современного интерпретационных стилей, традиционных и инновационных средств выразительности с их тяготением к синкретизму на основе сочетания достижений науки и режиссерской практики отечественных и зарубежных деятелей искусства.

Ключевые слова: творчество Дж. Россини, опера «Севильский цирюльник», музыкальный театр, музыкальная драматургия, режиссерский анализ.

ПЕТРЕНКО О. В.

Петренко Оксана Володимирівна, творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8488-9024>

ОПЕРЕТА ЖАКА ОФФЕНБАХА «КЛЮЧ НА БРУКІВЦІ»: СУЧАСНИЙ РЕЖИСЕРСЬКО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто феномен жанру оперети в контексті малих форм, творчість Ж. Оффенбаха крізь призму режисерських пошуків та експериментів у сучасному музичному театрі на прикладі твору «Ключ на бруківці». З'ясовано актуальність дослідження, що полягає у потребі переосмислення й модернізації жанру оперети в нових історичних умовах у руслі сучасних наукових ракурсів. Окреслено мету розвідки – визначення оригінальних режисерських підходів до утілень оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» з урахуванням особливостей її музичної драматургії.

Обрано методи дослідження: історико-біографічний, жанрово-стилістичний, інтерпретаційний, прогностичний. Простежено метаморфози жанру оперети в нових соціокультурних умовах, з'ясовано актуальність сучасних звернень митців до названої тематики. Виокремлено місце оперети «Ключ на бруківці» у періодизації творчої діяльності Ж. Оффенбаха, специфіку її фабули та музичної драматургії. Проаналізовано вектори режисерських трактувань оперети у контексті переосмислення авторської концепції твору згідно з реаліями сьогодення. Визначено наукову новизну публікації – пошук оригінального режисерського вирішення вистави, подальших шляхів сценічного життя твору та дослідження творчості Ж. Оффенбаха у контексті модернізації жанру оперети відповідно до сучасних запитів публіки й можливостей театральної сцени.

Ключові слова: творчість Ж. Оффенбаха, музичний театр, музична режисура, оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці».

Постановка проблеми. З початком розвитку та інтенсивного поширення інформаційних ресурсів у XXI столітті виникає нагальна потреба у динамізації сучасних вистав шляхом пришвидшення темпоритму змін мізансцен, використання новітніх арттехнологій, поглиблення концепції вистави за рахунок психологізації образів та інших прийомів театрального мистецтва.

Жанр оперети є близьким теперішньому глядачеві, оскільки тяжіє до розважальності. Більшості творів цього типу притаманна легкість, необтяжливість сюжету і його позитивна розв'язка. Нинішня публіка, яка постійно дістає стрес через новини, пов'язані з пандемією коронавірусу та економічною кризою, скоріше, піде в театр розважитись, аніж учергове замислиться про складні життєві колізії, яких і так із надлишком вистачає у повсякденні. Тому в умовах соціокультурних і медичних викликів людям важливо відновлювати ментальне здоров'я і покращувати настрій, переглядаючи вистави з органічним поєднанням побутово-розважального та пізнавально-виховного компонентів. Цим критерієм якнайкраще відповідає оперета, особливо її малі форми, для яких характерна мобільність. Адже з такими виставами

можна легко гастролювати й демонструвати їх у різноманітних локаціях: театрах, артцентрах, палацах культури і мистецтв тощо.

Хоча жанр оперети і відповідає викликам сьогодення, але, обираючи його для постановки, режисери часто-густо гублять змістове наповнення твору за яскравою обгорткою форми. Адже, якщо фокусувати увагу лише на створенні блискучого шоу, можна втратити ідею, яку хотів донести до глядачів автор. Тож режисерам важливо вміти дотримуватися балансу форми і змісту, особливо в такому яскравому жанрі, як оперета. Задля успішності вистави потрібно оптимізувати ці дві складові та знайти їхнє органічне поєднання у синтезі різних видів мистецтва.

У цьому ракурсі дослідників і постановників приваблює творчість Ж. Оффенбаха. Проблематика його творів заторкує вади суспільства, характерні для різних епох, тобто є позачасовою. Вона загострюється за допомогою музики композитора. Як наслідок, його оперети входять до репертуару провідних театрів світу і сьогодні. Актуальність теми даного дослідження обумовлена потребою модернізації жанру оперети в нових історичних умовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанр оперети загалом і творчість Ж. Оффенбаха, зокрема в сучасних реаліях, привертають увагу не тільки митців, а й науковців. Театральне мистецтво доби глобалізації, зміни його парадигми під впливом масової культури розглядали А. Асоян¹, А. Борисова², А. Зімбулі³. Метаморфози оперети в нових соціокультурних умовах дослідили Ю. Коваленко⁴, І. Ковальська⁵, Ю. Станішевський⁶, які фокусувалися на складнощах оновлення жанру в період домінування мюзиклу і рок-опери. З. Кракауер⁷ і Л. Трауберг⁸ зосередилися на феномені творчості композитора у мистецькому контексті епохи, окресливши її періодизацію. Окрему групу становлять наукові роботи І. Соллертинського⁹, М. Янковського¹⁰. Особливостям розвитку оперети на вітчизняних теренах присвятив статтю М. Волков¹¹.

Огляд наукового доробку дозволяє констатувати інтерес дослідників до музикознавчого й театрознавчого аспектів обраної теми і водночас засвідчує фрагментарність розвідок щодо режисерсько-мистецтвознавчої складової.

¹ Асоян А. Современное искусство: продолжение диалога или смена парадигмы? // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 11–15.

² Борисова А. Постмодернизм и проблемы формирования новой массовой культуры // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 93–95.

³ Зімбулі А. Искусство в контексте глобализации: этические аспекты // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 19–21.

⁴ Коваленко Ю. Український театр музичної комедії: зміна пріоритетів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових праць. Вип. 20. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого». Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 254–262.

⁵ Ковальська І. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике развития музыкальной комедии // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 8. Кн. 2. Одеса: Друкарський дім, 2007. С. 146–148.

⁶ Станішевський Ю. Нелегкий шлях легкого жанру // Музика. 2009. № 1(372). С. 12–14.

⁷ Кракауер З. Жак Оффенбах и Париж его времени. Москва: Аграф, 2000. 416 с.

⁸ Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. Москва: Искусство, 1987. 320 с.

⁹ Соллертинский И. Оффенбах. Москва: Госмузиздат, 1962. 35 с.

¹⁰ Янковский М. Искусство оперетты. Москва: Советский композитор, 1982. 278 с.; Он же. Оперетта. Возникновение и развитие жанра в СССР. Ленинград; Москва, 1937. 447 с.

¹¹ Волков М. Біля джерел української оперети // Музика. 1998. № 4(316). С. 26–28.

Аналітичним матеріалом слугували постановки оперети «Ключ на бруківці» у режисерських версіях Луїджі Ді Ганджі та Уго Джакомацці (Luigi Di Gangi, Ugo Giacomazzi) в театрі Maggio Musicale Fiorentino 2019 року (Австрія) і Богдана Струтинського у Київському національному академічному театрі оперети 2009-го.

Мета дослідження – визначення оригінальних режисерських підходів до утілень оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» у контексті особливостей музичної драматургії твору.

Завдання дослідження:

розглянути метаморфози жанру оперети в нових соціокультурних умовах, з'ясувати актуальність сучасних звернень митців до обраної тематики;

виокремити місце оперети «Ключ на бруківці» у контексті періодизації творчої діяльності Ж. Оффенбаха, визначити особливості її фабули та музичної драматургії;

проаналізувати вектори режисерських інтерпретацій твору в плані переосмислення авторської концепції відповідно до реалій сьогодення.

Методи дослідження: історико-біографічний, пов'язаний із періодизацією творчості композитора; жанрово-стилістичний, що висвітлює музичну драматургію оперети; інтерпретаційний – для виявлення особливостей різних постановок «Ключа на бруківці»; прогностичний, котрий допомагає окреслити перспективи сценічних інтерпретацій означеної тематики та її подальших наукових розробок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оперета – музично-театральний твір із необтяжливим сюжетом, що закінчується хепі-ендом, в якому поєднуються вокальна та інструментальна музика, розмовні діалоги, танець та елементи естрадного мистецтва. Внаслідок синтезу таких складових утворюється дуже демократичний і досить «легкий» музичний жанр, котрим в усі часи захоплювалися мільйони людей різного віку й соціального статусу.

З'явившись у середині XIX століття, оперета в різних країнах набула специфічних національних проявів, залишаючись незмінною за характерними ознаками в драматургічній і музичній основі. Сформувавшись на підмостках театру естради, жанр водночас започаткував певні принципи музичного театру, що передбачають вдаль поєднання іноді протилежних підходів до реалізації вистав. Успішно розвиваючись і набуваючи нових рис під впливом театральної естетики модерну, оперета у середині XX століття стала втрачати позиції, поступаючись місцем своїм нащадкам – мюзиклу та рок-опері, які мали ширший тематичний, драматургічний діапазон і сучасні засоби виразності, відповідні театральній естетиці постмодерну. Відродження оперети відбулося на межі XX–XXI століть, оскільки мюзикл і рок-опера, тяжіючи до втілення складних драматургічних колізій, не змогли замінити основного призначення оперети – задовольняти потребу глядача в релаксації завдяки легкості, святковості, оптимістичності.

Засновником оперети вважають Ж. Оффенбаха відтоді, коли 1855 року на сцені театру «Буф-Паризьєн» («Bouffes-Parisiens theatre») у Парижі він представив глядачам виставу під назвою «Двоє сліпих» («Les deux aveugles»). Саме цей твір увійшов в історію музичного театру як «первісток» нового жанру.

Ж. Оффенбах – французький композитор німецького походження. Майже кожна його оперета позначена сатиричним поглядом на життя: автор висміює снобізм, властивий вищим прошаркам європейського суспільства, окремим особам – тогочасним можновладцям і політичним діячам. Більшості творів композитора не властива сентиментальність. Навпаки, його оперети вирізняють яскрава іронія, дотепність і позитивний настрій.

Творчість Ж. Оффенбаха поділяється на три періоди: ранній, центральний (паризький) і пізній. Для раннього періоду характерний пошук власного стилю,

музичні експерименти, пов'язані зі становленням нового жанру. Центральний період творчості композитора припав на панування у театральному мистецтві гедоністичної естетики «паризького життя» доби Другої імперії, відзначився удосконаленням стилістики, яскраво вираженою індивідуальністю у творах. Саме тоді постала оперета «Ключ на бруківці».

Під час пізнього періоду Ж. Оффенбах пробував писати в інших жанрах (опера «Казки Гофмана»). Митця спіткала творча криза, адже столиця легковажної Франції його майже забула. Він продовжував старанно працювати, але відзначав, що примхлива публіка переситилася його творіннями і з кожним роком здивувати й розсмішити глядача стає все складніше.

Попри те, що авторству Ж. Оффенбаха належать понад 110 сценічних творів і значна кількість інструментальних композицій, прославився він саме оперетами. Вони являють собою синтез соціальної сюжетної сатири, цікавих мелодій і яскравих, динамічних танців, часом провокаційних для своєї епохи. Завдяки таланту й працьовитості Ж. Оффенбах заслужив за життя і зумів відчутти славу, визнання, пошану. Законодавець жанру, віолончеліст, диригент, віртуозний музикант став символом паризької музичної культури другої половини XIX століття.

До середини 1850-х років Ж. Оффенбах уже володів концертним залом, проте все ще був змушений миритися з консервативною цензурою, яка регламентувала структуру і зміст творів для театральних постановок. У цей час мистецькі роботи Ж. Оффенбаха вельми точно відповідали встановленим правилам, а тому часто виконувалися. Вистави у жанрі оперети повинні були складатися з одного акту, а кількість дійових осіб обмежувалася трьома-чотирма персонажами, участь хору не дозволялася. І хоча пізніше, з послабленням цензурних обмежень, Ж. Оффенбах став створювати великі опереткові форми, його початковий досвід у цьому жанрі сприяв вдалій композиційно-структурній побудові малих форм, однією з яких став «Ключ на бруківці» («Un mari à la porte», в дослівному перекладі «Чоловік на порозі»).

Одноактну оперету було написано 1855 року для репертуару театру музичних мініатюр Ж. Оффенбаха «Буфф-Паризьєн» на лібрето Лоран Морана та Альфре Делякура. Прем'єра відбулась 22 червня 1859-го.

У «Ключі на бруківці», що характерно для комедії ситуацій, – легкий і не обтяжений особливими філософськими роздумами сюжет. Фабула полягає в наступному. Композитор Флорестан, який пише оперети, тікає від розгніваного чоловіка коханки й рятується на даху одного з сусідніх будинків. Побачивши відчинене вікно, він пробирається крізь нього в кімнату і потрапляє до спальні Сюзон, котра щойно вийшла заміж за поліцейського Анрі Мартеля. Сюзон якраз розмовляє із подругою Розітою і поява молодого композитора зовсім не входить у її плани, адже наближається ніч і вона повинна чекати на законного чоловіка. Подруги вирішують як їм звільнитися від небажаного гостя. Він і сам радий був би піти, втекти через вікно, але воно розташоване високо – на четвертому поверсі й це затримує утікача в чужій спальні. Окрім того, йому сподобалася Розіта, подруга нареченої, що теж стало причиною його затримки в будинку. Сюзон зачиняє двері кімнати від чоловіка, щоби той не побачив її у компанії незнайомця. Ключ від спальні падає з вікна на бруківку. З'являється законний чоловік Сюзон Мартель і наполягає на своєму праві зайти в кімнату до дружини. Ревнивець знаходить ключ на бруківці й потрапляє до спальні, де бачить Сюзон, Розіту і незнайомця. Попри пікантну ситуацію, все закінчується добре, адже Флорестан пропонує руку й серце подружці Сюзон Розіті, яка погоджується стати його дружиною.

Особливості музичної стилістики оперети полягають у легкості, витонченості й стрімкому розвитку мелодій. Мелодія і ритм – визначальні засоби виразності музики

Ж. Оффенбаха. Його мелодійна щедрість, зокрема у блискуче написаних вальсах, як і ритмічна винахідливість, – невичерпні. Жваві дводольні розміри бадьорих куплетних пісень змінюються граційно-танцювальними мотивами на $\frac{3}{4}$ зі спокійним погойдуванням, плавним, легким рухом.

Велика роль у музиці належить популярним тоді танцям – кадрили й галопа. На їхній основі Ж. Оффенбах будує рефрени куплетів – приспиви, динаміка розвитку яких носить вихровий характер. Ці запальні фінальні ансамблі показують, як влучно Ж. Оффенбах використав досвід комічної опери в оперетах. Простоту й прозорість звучання оркестру він поєднує з яскравою характерністю і тонкими колористичними штрихами, які доповнюють вокальні образи.

Центральним номером «Ключа на бруківці» є терцет Сюзон, Розіти й Флорестана, темпоритм і мелодії якого неначе підказують режисерові контрастний характер вирішення мізансцен. Нарощування темпу від помірного розвитку драматичної ситуації з поступовим пришвидшенням відповідно до комедійних обставин дає широкий простір для вияву фантазії постановника.

«Ключ на бруківці» й у наш час приваблює режисерів провідних театрів світу. Враховуючи актуальність твору, розглянемо та проаналізуємо дві його сучасних версії – зарубіжну і вітчизняну – для порівняння режисерських підходів до інтерпретації.

Постановка оперети в театрі «Maggio Musicale Fiorentino» 2019 року (Австрія) здійснена режисерами Луїджи Ді Ганджи та Уго Джакомацци (Luigi Di Gangi, Ugo Giacomazzi) у стилі домінування так званого театру художника – однієї з характерних тенденцій сьогодення, коли сценографія у виставі стає найяскравішим засобом виразності. Декорації і костюми постановки нагадують мультфільм: у них все гіпертрофовано – величезні сукні, яскравий грим, «рельєфна» акторська гра тощо. Кімната Сюзон зроблена у вигляді позолоченої клітки, а костюми художниці Агнесе Рабатті (Agnese Rabatti) яскравих кольорів і незвичних форм нагадують циркові вбрання.

Дивна та зухвала мізансцена розігрується під час арії Сюзон: Розіта недолуго пританцює у спідниці з пір'ям, демонструючи власні принади та відволікаючи глядачів від сюжету твору й від самої Сюзон, яка в цей момент виконує арію. На думку авторки дослідження, ця постановка – яскравий приклад підміни змісту твору його блискучою формою у жанрі шоу. Адже такі зарозумілі режисерські мізансценічні рішення та костюми, поза сумнівом привертають увагу публіки, заважаючи їй сприймати сюжетні колізії, та не відповідають авторській ідеї твору.

Останнім часом театр художника починає домінувати над театром режисера у зв'язку з активним залученням до художнього вирішення сценічного простору новітніх арттехнологій. Режисери повинні не ігнорувати цю тенденцію, а навпаки, враховуючи її великий емоційний вплив на аудиторію, намагатися оптимізувати синтез змістово-сюжетної складової твору із зовнішніми засобами сценічної виразності задля повноцінного розкриття драматургії видовища.

Постановка Київського національного академічного театру оперети 2009 року «Ключ на бруківці, або Пригоди весільної ночі» презентує режисерську інтерпретацію твору народним артистом України Богданом Струтинським. За задумом постановника вистава відбувається на двох майданчиках: у фое та камерній сцені театру. Щойно зайшовши в будівлю, глядач стає учасником театрального дійства. Цікавою знахідкою в цьому плані стала масова сцена зустрічі глядачів на початку вистави у фое театру, завдяки чому вони одразу потрапляють на весілля Мартена і Сюзон. Їх, як гостей весілля, зустрічають артисти балету, котрі танцюють вальс та змішуються з публікою, яка немовби стає учасницею дійства. Такий інтерактивний прийом активізує глядача й відкриває можливості креативного підходу до його імпровізаційної взаємодії з

акторами. Введений у дію режисером новий персонаж – конферансьє запрошує гостей випити келих шампанського за здоров'я молодих, після чого вони переходять до камерної зали та споглядають за основною дією оперети.

Малі театральні форми завжди асоціювалися зі сценічним експериментом. Специфіка жанру оперети вносить у це правило деякі корективи. Камерна сцена в опереті – це своєрідний музичний салон, де експеримент вітається, але «перша скрипка» апріорі належить вокальному мистецтву. Ця постановка – приклад пошуку нових способів залучення публіки до театрального дійства як певний крок до модернізації жанру оперети в сучасних реаліях.

Попри складнощі, які в різні періоди історії спіткали жанр оперети, його невтішні перспективи, за словами окремих музикознавців і театральних критиків, бути витісненим мюзиклом і рок-оперою, він продовжує розвиватись, адже є унікальним, самобутнім і цікавим для сьогоденного глядача. Оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» відповідає реаліям і тенденціям еволюції сучасного музичного театру, вимогам, запитам, потребам аудиторії доби інформаційного суспільства, оскільки її драматургічна основа носить позачасовий, загальнолюдський характер, порушуючи актуальні проблеми соціально-побутового характеру. Можливість різновекторних режисерських вирішень оперети в аспектах художньої реконструкції (у театральній естетиці часів її створення), автентичного (історично достовірного) та модернового (з перенесенням часу і місця дії в сьогодення) трактувань вистави окреслює перспективи подальших наукових розвідок задля пошуку оригінальних підходів, прийомів і засобів виразності для її подальших утілень.

Висновки

1. Упродовж останньої третини ХХ століття жанр оперети був під загрозою витіснення новими, більш яскравими його похідними – мюзиклом і рок-оперою. Але на межі ХХ–ХХІ сторіч він був творчо переосмислений як у практичному, так і в науковому ракурсах, відновивши по праву своє місце в репертуарі музичних театрів. На відміну від мюзиклу та рок-опери, які з часом стали тяжіти до реалізації на сцені літературних творів зі складними драматичними сюжетами, оперета продовжує розвиватися в контексті легкого, святкового жанру з хепі-ендом, що знаходить свого глядача доби високих технологій, психологічно переважаного проблемами сьогодення.

2. Оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» належить до другого – центрального періоду творчості композитора, написана під впливом гедоністичної театральної естетики «паризького життя» часів Другої імперії. Твір має необтяжливий сюжет, який закінчується хепі-ендом і являє собою синтез різноманітних контрастних колізій, що характерні для комедії ситуацій.

3. Режисерська версія Л. Ді Ганджи та У. Джакомацци є яскравим прикладом домінування театру художника над театром режисера, оскільки характеризується зміщенням акцентів зі змістової частини твору на його зовнішню складову – форму, характерну для сучасних естрадних шоу. Режисерське вирішення Б. Струтинського є оригінальним прикладом інтерактивного залучення глядача до театрального дійства. Безпосереднє спілкування акторів і публіки – один із важливих сучасних засобів модернізації театру. Провідні режисери сучасності, які звертаються до жанру оперети загалом та означеного твору зокрема, повинні дотримуватись синтезу та балансу форми і змісту, оптимізувати ці складові успішності вистави, знайти їх органічне поєднання у синтезі різних видів мистецтва.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асоян А. Современное искусство: продолжение диалога или смена парадигмы? // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 11–15.
2. Борисова А. Постмодернизм и проблемы формирования новой массовой культуры // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 93–95.
3. Волков М. Біля джерел української оперети // Музика. 1998. № 4(316). С. 26–28.
4. Зимбули А. Искусство в контексте глобализации: этические аспекты // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2016. С. 19–21.
5. Коваленко Ю. Український театр музичної комедії: зміна пріоритетів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових праць. Вип. 20. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого». Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 254–262.
6. Ковальська І. От оперетты к мюзиклу: к вопросу об исторической логике развития музыкальной комедии // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 8. Кн. 2. Одеса: Друкарський дім, 2007. С. 146–148.
7. Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени. Москва: Аграф, 2000. 416 с.
8. Соллертинский И. Оффенбах. Москва: Госмузиздат, 1962. 35 с.
9. Станішевський Ю. Нелегкий шлях легкого жанру // Музика. 2009. № 1(372). С. 12–14.
10. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. Москва: Искусство, 1987. 320 с.
11. Янковский М. Искусство оперетты. Москва: Советский композитор, 1982. 278 с.
12. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра в СССР. Ленинград; Москва, 1937. 447 с.

REFERENCES

1. Asoyan A. (2016). Contemporary art: continuation of dialogue or paradigm shift? [Sovremennoe yskusstvo: prodolzhenye dyaloga yly smena paradygmy?] // Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market: materials of the VI All-Russian scientific-practical conference. St. Petersburg. P. 11–15 [in Russian].
2. Borisova A. (2016). Postmodernism and the problems of formation of a new mass culture [Postmodernyzm y problemyu formirovaniya novoï massovoï kul'tury] // Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market: materials of the VI All-Russian scientific-practical conference. St. Petersburg. P. 93–95 [in Russian].
3. Volkov M. (1998) At the sources of Ukrainian operetta [Bilia dzherel ukrainskoï operety] // Music. № 4 (316). P. 26–28 [in Ukrainian].
4. Zimbuli A. (2016). Art in the context of globalization: ethical aspects [Yskusstvo v kontekste globalyazyu: etycheskye aspekty] // Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market: materials of the VI All-Russian scientific-practical conference. St. Petersburg. P. 19–21 [in Russian].
5. Kovalenko Y. (2007). Ukrainian musical comedy theater: changing priorities [Ukrainskyi teatr muzychnoi komedii: zmina priorytetiv] // Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: a collection of scientific works. Issue 20. Art: «from existing to emerging». Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevsky. P. 254–262 [in Ukrainian].
6. Kovalska I. (2007). From the operetta to the musical: to the question of the historical logic of the development of musical comedy [Ot operetty k mjuzyklu: k voprosu ob ystorycheskoj logyke razvytyja muzykal'noj komedyi] // Musical art and culture: scientific bulletin of the Odessa State Music Academy A. V. Nezhdanova. Vip. 8. Book 2. Odessa: Printing House. P. 146–148 [in Russian].
7. Krakauer Z. (2000). Jacques Offenbach and Paris of his time [Zhak Offenbah y Paryzh ego vremeny]. Moscow: Agraf. 416 p. [in Russian].
8. Sollertinsky I. (1962). Offenbach [Offenbah]. Moscow: Gosmuzizdat. 35 p. [in Russian].
9. Stanishevsky Y. (2009). The difficult path of the light genre [Nelehkyi shliakh lehkoho zhanru] // Music. № 1(372). P. 12–14 [in Ukrainian].

10. Trauberg L. (1987). Jacques Offenbach and others [Zhak Offenbah y drugye]. Moscow: Art. 320 p. [in Russian].
11. Yankovsky M. (1982). The art of operetta [Yskusstvo operetty]. Moscow: Soviet composer. 278 p. [in Russian].
12. Yankovsky M. (1937). Operetta. The emergence and development of the genre in the USSR [Operetta. Voznykovenye y razvytye zhanra v SSSR]. Leningrad; Moscow. 447 p. [in Russian].

PETRENKO OKSANA

Petrenko Oksana, creative postgraduate student of the Department of Opera Training and Music Directing of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8488-9024>

OPERETTA «KEY ON THE PAVEMENT» BY JACQUES OFFENBACH: MODERN DIRECTING AND ANALYTICAL ASPECT

The phenomenon of operetta in the context of small forms, creativity of J. Offenbach through the prism of directorial research and experiments in modern musical theater on the example of the work «The Key on the Pavement» has been studied. **The relevance of the study** is clarified, which is the need to rethink and modernize the genre of operetta in new historical conditions and in new scientific perspectives. **The purpose of the research** is outlined, which is to determine the original directorial approaches of the iconic incarnations of J. Offenbach's operetta «The Key on the Pavement» in the context of the peculiarities of the musical drama of the work. Selected **research methods**: historical and biographical – to analyze the periodization of the work of composer J. Offenbach; genre-stylistic for the analysis of operetta musical drama; interpretive – to identify the features of different productions of «Key on the Pavement»; prognostic – to outline the prospects of stage incarnations of the chosen topic and its further scientific research. The metamorphoses of the operetta genre in new socio-cultural conditions are considered, the urgency of contemporary appeals of artists to the chosen subject is clarified. The place of the operetta «The Key on the Pavement» in the context of the periodization of the creative activity of J. Offenbach, the peculiarities of its plot and musical drama. The vectors of director's interpretations of the operetta in the context of rethinking the author's concept of the work in accordance with the realities of today are analyzed. **The scientific novelty of the publication** is determined – the search for a modern, original directorial solution of the operetta in the context of modern vectors of its incarnations. Prospects for further stage interpretations and research of the chosen theme of J. Offenbach's work in the context of modernization of the operetta genre in accordance with modern public demands and the possibilities of the theater stage are predicted.

Keywords: Creativity of Jacques Offenbach, musical theatre, musical directing, J. Offenbach's operetta «The Key on the Pavement».

Петренко О. В. Оперетта Жака Оффенбаха «Ключ на мостовой»: современный режиссерско-аналитический аспект

Рассмотрен феномен оперетты в контексте малых форм, творчество Ж. Оффенбаха сквозь призму режиссерских поисков и экспериментов в современном музыкальном театре на примере произведения «Ключ на мостовой». Выявлена **актуальность исследования**, которая заключается в необходимости переосмысления и модернизации жанра оперетты в новых исторических условиях в русле современных научных ракурсов. Очерчена **цель исследования** – определение оригинальных режиссерских подходов к воплощению оперетты Ж. Оффенбаха «Ключ на мостовой» с учетом особенностей ее музыкальной драматургии.

Избраны **методы исследования**: историко-биографический, жанрово-стилистический, интерпретационный, прогностический. Прослежены метаморфозы жанра оперетты в новых социокультурных условиях, выявлена актуальность современных обращений режиссеров к выбранной тематике. Определено место оперетты «Ключ на мостовой» в периодизации творческой деятельности

Ж. Оффенбаха, особенности ее фабулы и драматургии. **Проанализированы** векторы режиссерских трактовок оперетты в контексте переосмысления авторской концепции произведения в соответствии с реалиями сегодняшнего дня. Определена **научная новизна публикации** – поиск оригинального режиссерского решения спектакля, дальнейших сценических интерпретаций и исследования творчества Ж. Оффенбаха в контексте модернизации жанра оперетты, согласно с современными запросами публики и возможностями театральной сцены.

Ключевые слова: творчество Ж. Оффенбаха, музыкальный театр, музыкальная режиссура, оперетта Ж. Оффенбаха «Ключ на мостовой».

МИРОНЕНКО А. М.

Мироненко Анна Миколаївна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3978-2463>

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ТЕАТРАЛЬНИХ ОСЕРЕДКІВ У ГЛУХОВІ В 1900–1920 РОКАХ

У статті проаналізовано репертуар театральних осередків Глухова 1900–1920 років, який віддзеркалює вплив історичних, соціальних і політичних факторів на формування культурних смаків тогочасної публіки. Описано історичні умови, які вплинули на відбір п'єс, і конкретні факти наявності й продуктивного існування театру в Глухові у 1900–1920 роках. Хронологічно простежено діяльність і зміну театральних осередків, описано їхню різноманітність і виявлено відмінність у функціонуванні. Здійснено спробу систематизувати репертуар за групами відповідно до кореляції з факторами впливу. Установлено основні категорії, на які можна розділити віднайдений репертуар театрів. Розглянуто фактори, якими керувалися режисери труп, що вплинули на вибір жанрів і різновидів п'єс для постановок на глухівських сценах. Виявлено паралель між погіршенням умов життя й функціонуванням театру на Глухівщині, трансформацію театрального репертуару згідно з новими запитами суспільства та з'ясовано його місію психологічної підтримки для соціуму, що полягала у відволіканні та перемиканні уваги глядачів на іншу реальність. Підтверджено вплив політичної ситуації країни на початку ХХ століття на роботу театральних осередків і виникнення основних їхніх функцій: просвітницької, пропагандистської, антисемітської, націоналістичної. Розкрито причини прихильності режисерів до спадщини О. Островського й письменників ХVIII–ХІХ століть. Підкреслено важливість глядацької рецензії та думки соціуму, її критичності й впливу на формування професійного рівня театру, який прагнув до високої майстерності у грі акторів і втіленні режисерського задуму.

Ключові слова: Глухів, Глухівський повіт, культура, театр, революція, Перша світова війна, радянська влада.

Постановка проблеми. Початок ХХ століття для світу й України зокрема позначився бурхливими метаморфозами в економіці, соціальній політиці, геополітиці. Якщо перше десятиліття доби ще є продовженням пишного розквіту Глухівщини, то 1910–1920 роки стають десятиліттям змін влади й остаточного утвердження Радянщини з впровадженням колективізації та, як наслідок, – голодомором. Культура розвертається у діаметрально протилежний бік – від носія високого мистецтва до політичного пропагандиста.

Водночас несприятливі умови поставили культуру в такі рамки, які змусили її виступити з функцією психологічної підтримки соціуму. Здавалося б, коли населення перебуває на межі фізичного виживання, потребі духовного розвитку не відводиться

місце. Проте наявність освітніх і мистецьких центрів у Глухові спростовує це припущення.

Аналіз репертуарної політики театральних осередків Глухова не є актуальною проблемою сьогодення. Однак цей процес – можливість виявлення основних тенденцій формування смаків глухівської публіки, що є своєрідним маркером соціального й культурного рівня розвитку суспільства. Дослідження вибору репертуару даного проміжку часу дозволить відтворити цілісну панораму театрального життя у місті, виявити провідні чинники та проблеми, що формували смаки населення, віддзеркалити головні вектори впливу соціально-політичної ситуації в країні на запити публіки й загальну спрямованість репертуару театрів Глухова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Явище театру в Глухові розглядалося багатьма дослідниками з історичного ракурсу: як перший аматорський і перший професійний театри в Україні. Фундаментальні розвідки істориків і краєзнавців О. Купцова, Р. Пилипчука, Ю. Рудчука, В. Вечерського, В. Белашова акцентують увагу на самому факті існування театру при дворі К. Розумовського та першій документально зафіксованій виставі аматорського театру в будинку М. Миклашевського. Завдяки знайденим у Центральному державному історичному архіві України листам розглядається більш детально склад театру й оркестру при дворі гетьмана, описано репертуар.

Увагу глухівському театру 1920–1921 років приділила В. Абакумова в статті «Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів»¹, розглянувши історичні передумови діяльності театральних труп у місті. Важливим внеском даної роботи у питання стану театральної справи у Глухові є знайдені у Державному архіві Чернігівської області документи з історії музейної і театральної справи, завдяки яким ми фіксуємо сам факт існування театру в місті у 1920-ті роки, його чисельність, груповий склад, умови, в яких він функціонував. Але наукових праць з аналізом саме репертуарної політики глухівського театру 1900–1920 років немає.

Мета дослідження полягає в систематизації репертуару Глухівських театральних осередків 1900–1920 років і виявленні основних факторів впливу на його формування.

Методом дослідження є аналіз репертуару в парадигмі історичних, політичних і соціально-економічних умов 1900–1920 років.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХ століття в історії не лише Глухова, а й країни був складним і мінливим: установлення радянської влади, що супроводжувалося бандитизмом і грабінництвом, насильницька колективізація та мобілізація, Перша світова війна – все це яскраво позначилося на різних сторонах життя населення, розвитку його соціального, культурного та економічного аспектів.

Період, який нас цікавить, характеризується соціально-економічною кризою, що виникла внаслідок вище зазначених причин. На початку ХХ століття місто було квітучим та одним із найкращих у Чернігівській губернії². Проте вже за перші 20 років ХХ століття Глухів перетворився на руїни: «Всі кращі будинки в ньому були без вікон, дверей, без огорож та іншого; через віконні діри виднілися напівзруйновані пічки,

¹ Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. С. 477–482.

² Крижанівський В. М. Василь Андрійович Мальченко та його спогади про Глухів та глухівчан за 1870–1930 рр. // Історичні студії суспільного прогресу. Глухів: РВВ ГНПУ ім. О. Довженка, 2017. Вип. 5. С. 256–310.

обідрані або побиті стіни тощо. В таких будинках, якщо десь і збереглися ще речі або віконні рами, або дверцята на пічках, ті, хто бажав, приходили та забирали собі»¹.

Якщо революція 1905 року мало торкнулася міста, то революція 1917-го й Перша світова війна нанесли безжалісний руйнівний удар по мирному і відносно забезпеченому існуванню мешканців. Перша світова війна, яку в Глухові не сприйняли спочатку серйозно, оскільки попередні Російсько-турецька (1877–1878 рр.) та Російсько-японська (1904–1905 рр.) війни не зачепили місто, виснажила не лише матеріальні, а й людські ресурси. Життя стало дорогим, відчувалася нестача в усьому.

З 1 січня 1918 року почалося встановлення Радянської влади. У місті десять разів змінювався уряд²: гетьманці, батури́нці, німці, петлюрівці, денікінці намагалися відвоювати владу у більшовиків. Але ці спроби були марними та тільки зруйнували Глухів³. Під час боїв містянам доводилося ховатись у підвалах та інших безпечних місцях. Така ситуація тривала до 1919 року, коли Радянська влада остаточно утвердилася в місті. Утім і наступні роки позначилися матеріальними труднощами: під час перебування у місті військових рухоме майно та продукти були відібрані для потреб армійців, а нерухоме майно – розібране для опалення. Глухівчани не мали їжі. Тому всі – і містяни, і селяни, – аби не вмерти з голоду почали вирощувати картоплю на полях неподалік.

Тож очевидно, що умови, в яких мали функціонувати освіта й культура, були непридатними для цього. Єдине, чого прагнули люди, – вижити. Однак і в таких реаліях у місті продовжували працювати навчальні заклади (жіноча та чоловіча гімназії, гімназія Ягодовського, біженська Перша Віленська чоловіча гімназія, Учителський інститут) навіть за відсутності опалення⁴.

Існували й театральні осередки: Музичне драматичне товариство (1895–1906? рр.), театр комерційного зібрання (1906 р.), Фабричний пересувний театр під керуванням артистки Н. Федорової при цукровому заводі у селі Хутір Михайлівський Глухівського повіту (1911 р.)⁵, аматорський дитячий театр, організований Т. Пашкевич (1914 р.)⁶, театр при відділі художньої пропаганди відділу народної освіти (1920–1921 рр.)⁷.

Якщо Музичне драматичне товариство мало свою трупу акторів, учасниками якої були любителі, представники місцевої еліти (письменники, дружини місцевих чиновників), юристи, студенти⁸, театр відділу художньої пропаганди відділу народної

¹ Там само. С. 256.

² Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК, 2016. С. 477–482.

³ Крижанівський В. М. Василь Андрійович Мальченко та його спогади про Глухів та глухівчан за 1870–1930 рр. // Історичні студії суспільного прогресу. Глухів: РВВ ГНПУ ім. О. Довженка, 2017. Вип. 5. С. 292–294.

⁴ Там само. С. 281–198.

⁵ Купцов А. Театральная жизнь в Глуховском уезде (по страницам журнала «Театр и искусство» за 1905–1911 гг.) // Исторические записки Александра Купцова. Размышления и исследования об исторических эпохах и людях в истории. URL: <https://notesandreflections.blogspot.com> (дата звернення: 15.05.2021).

⁶ Назарова В. В. Єврейські погроми в Глухові у 1918–1919 роках // Сіверянський літопис. 2019. № 1. С. 178–185.

⁷ Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК, 2016. С. 477–482.

⁸ Купцов А. Театральная жизнь в Глуховском уезде (по страницам журнала «Театр и искусство» за 1905–1911 гг.) // Исторические записки Александра Купцова. Размышления и исследования об

освіти складався із 70 артистів, здебільшого аматорів і 10 професіоналів¹, то театр комерційного зібрання працював завдяки колективам приїжджих артистів. Це запрошені трупи під орудою М. Лаврова, М. Марєєвої, А. Нарбути й М. Боріна, Товариство малороських артистів під очільництвом Дорошенка, Товариство драматичних артистів під проводом В. Малишевського (режисер) і В. Ліхомського, трупа Юматова².

До речі, Товариство малороських артистів під керівництвом Дорошенка не має жодного стосунку до однойменних угруповань під керівництвом М. Кропивницького та П. Саксаганського, які активно гастролювали Україною наприкінці XIX – початку XX століть. Скоріш за все, виникнення даної трупи було наслідком змін до Емського указу у 1881 році, що спровокувало виникнення малоросійських, російсько-малоросійських труп, котрі давали вистави українською мовою. Також не слід відкидати гіпотезу, що вибір назви організації був простим плагіатом назв вищезазначених труп і використовувався як маркетинговий хід для приваблення глядача.

Варто зазначити, що глядач був безпосереднім учасником творчого процесу та головним чинником можливості функціонування певних театральних осередків на території Глухова, формуючи своїми смаками репертуарні вектори роботи артистів та їхній професійний рівень: «Трупа під керуванням М. П. Лаврова 19 червня сумно закінчила свої вистави. Не було ані матеріального, ані художнього успіху... Попри загальних причин неуспіху – воєнного часу, економічних криз, страйків слід назвати ще кілька приватних; головна з них – посередність і нечисленність трупи. Інтелігенція, незадоволена виконанням, перестала відвідувати театр»³.

Перш ніж систематизувати театральний репертуар, необхідно зазначити, що він віддзеркалює не лише виконавські можливості акторів і потенціал матеріальної бази (декорації, грим, костюми тощо), а й художні вподобання суспільства.

Театральний репертуар можна умовно розділити на групи:

- 1) п'єси О. Островського;
- 2) п'єси сучасних авторів (кінець XIX – початок XX століття);
- 3) дитячі постановки;
- 4) п'єси, заборонені цензурою;
- 5) п'єси на єврейську тематику;
- 6) ідеологічно направлені п'єси.

Досить чітко простежується прихильність режисерів до спадщини О. Островського, творчість якого вважається важливим етапом розвитку російського національного театру. Увага до творчості даного автора є відображенням загальних тенденцій у всій тодішній країні⁴. Сюжет його п'єс наближений до реальності життя

исторических эпохах и людях в истории. URL: <https://notesandreflections.blogspot.com> (дата звернення: 15.05.2021).

¹ Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. С. 477–482.

² Купцов А. Театральная жизнь в Глуховском уезде (по страницам журнала «Театр и искусство» за 1905–1911 гг.) // Исторические записки Александра Купцова. Размышления и исследования об исторических эпохах и людях в истории. URL: <https://notesandreflections.blogspot.com> (дата звернення: 15.05.2021).

³ Там само.

⁴ Холодов Е. Г. Островский на театральной афише его времени // Литературное наследство. Т. 88. Вып. 2. Москва: Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 1974. С. 7–23.

простих людей та їхнього побуту. У головних героях глядач упізнає знайомих і близьких, тобто навколишнє середовище, що його оточує. Саме ці риси приваблювали публіку. П'єси «Не в свої сани не сідай», «На жвавому місці», «Пізнє кохання», «Гроза», «Гріх і біда далеко не живе», «Ліс» ставили для глухівчан різні театральні трупи.

Схожі риси характеризують і твори письменників кінця XVIII – початку XIX століть, які також зацікавлювали режисерів і постановників. Зокрема, у Глухові відбулися інсценізації п'єс: «Діти Ванюшина» С. Найдьонова, «Юна буря» С. Разумовського, «Каширська старовина» Д. Аверкієва, «На паях» І. Шмельова, «Соколи і ворони» О. Сумбатова-Южина / В. Немировича-Данченка, «Вогні Іванової ночі» Г. Зудермана, «Пропозиція», «Дядя Ваня» А. Чехова, «Шибеник», «У гонитву за Прекрасною Оленою» Ю. Крилова-Александрова, «Тітонька з Глухова» Д. Мансфельда, «Весілля Кречинського» О. Сухова-Кобилина, «Тещу викурюють» І. М'ясницького. Окрім реалістичності, у творах авторів, сучасних часам, про які йдеться в даній статті, подається опис побуту й звичаїв, котрі прийде по покоління почало втрачати. Так, у п'єсах Д. Аверкієва «Каширська старовина» та «Старі роки» П. Мельникова-Печерського змальовано життя людей другої чверті XVII та кінця XVIII – початку XIX століть відповідно. Яскраво й правдиво відтворено типажі поміщиків, обрано відповідну часові лексику. Важливу роль у виборі п'єс відіграла і сюжетна лінія. Здебільшого – це побутові та лірико-інтимні драми, через які транслювалися соціальні проблеми сучасності.

Дитячий репертуар формувалася в аматорських театрах у приватних маєтках глухівської інтелігенції. Тому віднайти інформацію з офіційних джерел вдалося лише про дитячі постановки, ініціатором та організатором яких була дружина відомого лікаря Ф. Пашкевича – Тетяна Вікторівна. Утім можна припустити, що подібна активність була і в інших маєтках глухівської інтелігенції. У 1914 році Т. Пашкевич організувала дитячі вистави, в котрих брали участь діти сім'ї Пашкевичів та їхніх знайомих. Ставилися п'єси К. Лукашевича «Ляльковий переполюх», «Серед квітів» і «Казка про рибака і рибку» за О. Пушкіним¹.

Відповідно до цензурних обмежень у Російській імперії, 1906 року місцева влада не дозволяла грати п'єси «Євреї», «На шляху до Сіона» (автора не встановлено), всі п'єси М. Горького та «Вишневий сад» А. Чехова². До заборони «єврейських» п'єс спричинилася антисемітська політика уряду Миколи II, який негласно підтримував єврейські погроми 1904–1905 років і відчував до цієї нації, на думку В. Плева, «антисемітське упередження»³. «Вишневый сад» цензура заборонила 16 січня 1906 року як п'єсу, що зображує «у яскравих фарбах виродження дворянства»⁴. Твір активно критикував державний устрій і сприймався як прямий заклик до революції. Аналогічний страх перед письменником-революціонером керував цензурним контролем при забороні творів М. Горького: «алегорична ідеалізація революції», «різкий протест проти існуючого устрою життя», зображення

¹ Назарова В. В. Феофан Пашкевич в споминах дочки Евы // Соборний Майдан. 2014. № 5. С. 5.

² Купцов А. Театральная жизнь в Глуховском уезде (по страницам журнала «Театр и искусство» за 1905–1911 гг.) // Исторические записки Александра Купцова. Размышления и исследования об исторических эпохах и людях в истории. URL: <https://notesandreflections.blogspot.com> (дата звернення: 15.05.2021).

³ Миндилин А. В. Плева и евреи // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. Москва: Дом еврейской книги, 2002. № 1. С. 4.

⁴ Чехов А. П. Сборник документов и материалов. Т. 1 / под ред. А. Б. Дермана. Москва: ОГИЗ ГОСЛИТИЗДАТ, 1947. 270 с.

«боротьби за свободу проти вищої влади», «проповідь пролетаріатської кампанії проти майнового класу і навіть із застосуванням насильницької розправи»¹.

Окремо можна виділити групу «єврейського» репертуару. Під час становлення Радянської влади у Глухові єврейське населення зазнало жорстокого знущання. У місті до кривавих погромів 1918 та 1919 років мешкало близько 2000 євреїв, а після погромів, які тривали три дні та чотири тижні відповідно, залишилося біля 500 осіб. Це були найбільшні сім'ї, котрі вціліли після різанини, але через матеріальне становище не змогли покинути Глухів². У 1920-х роках Радянська влада на протидію зростаючій юдофобії проявила підтримку євреям, метою якої був показ демократичного ставлення керівництва країни до різних народностей – «усі нації рівні». Мабуть саме тому у складі театру при відділі художньої пропаганди відділу народної освіти була єврейська трупа, чисельністю 15 осіб³. Протягом 1920 року поставлено п'єси Я. Гордіна – «Сиротка Хася», «Клятва», «Єврейський король Лір», «Мірелла Єфрос».

Звичайно, у такий політизований час театр мав слугувати досягненню комуністичної ідеї. Зокрема, після утвердження Радянської влади та створення ТЕВ (театрального відділу Народного комісаріату просвіти РРФСР) у 1919 році театр повинен був стати «комуністичним фронтом». Пріоритетні напрямки його роботи – наближення виконавських форм до народу, створення нового революційного репертуару та переосмислення старого через призму ідеології країни (тобто, використання як важеля ідеології). Саме цим запитам, на думку режисерів, відповідали твори Г. Геєрманса «Загибель Надії», Г. Гауптмана «Загибель Содома», Т. Герцеля «У новому Гето». Їхні сюжетні лінії вигідно висвітлювали комуністичні ідеї через висміювання капіталізму, демонстрували загибель дрібної буржуазії під натиском великого капіталу.

Висновки. Політика формування репертуару корелюється з історичним підґрунтям Глухова 1900–1920 років. Основними факторами впливу на вибір репертуару можна назвати: ідеологічно-політичний (ідеологічно направлені п'єси, п'єси заборонені цензурою, п'єси на єврейську тематику), споживчий (п'єси О. Островського, п'єси сучасних авторів, комедійні п'єси) та соціальний (дитячі постановки).

На репертуарну політику глухівських театрів мала безпосередній вплив глядацька аудиторія. Своїм прагненням бачити на сцені професійні постановки вона мотивувала трупи до розвитку високої майстерності гри акторів і втілення режисерського задуму. Такий вимогливий підхід виступав у ролі своєрідного фільтру як репертуару, так і самих театральних організацій.

Проблему для дослідження питання репертуарної політики театральних осередків Глухова 1900–1920 років становить відсутність вказівки на авторів п'єс у джерельній базі, що унеможливорює систематизацію частини репертуару.

Стаття надійшла до редакції 14.07.2021 року

¹ Дюбин А. К. Материалы по царской цензуре о заграничных изданиях сочинений М. Горького и иностранной литературе о нем // М. Горький. Материалы и исследования. Москва; Ленинград: Издание Академии наук СССР, 1941. URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1916_tzensura.shtml (дата звернення: 30.05.2021).

² Назарова В. В. Єврейські погроми в Глухові у 1918–1919 роках // Сіверянський літопис. 2019. № 1. С. 178–185.

³ Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. С. 477–482.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Абакумова В. І. Музейна і театральна справа у Глухові 1921 року мовою документів // Сіверщина в історії України: зб. наукових праць. Вип. 9. Київ; Глухів: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПН. 2016. С. 477–482.
2. Дюбин А. К. Материали по царской цензуре о заграничных изданиях сочинений М. Горького и иностранной литературе о нем // М. Горький. Материали и исследования. Москва; Ленинград: Издание Академии наук СССР, 1941. URL: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1916_tenzura.shtml (дата звернення: 30.05.2021).
3. Крижанівський В. М. Василь Андрійович Мальченко та його спогади про Глухів та глухівчан за 1870–1930 рр. // Історичні студії суспільного прогресу. Глухів: РВВ ГНПУ ім. О. Довженка, 2017. Вип. 5. С. 256–310.
4. Купцов А. Театральная жизнь в Глуховском уезде (по страницам журнала «Театр и искусство» за 1905–1911 гг.) // Исторические записки Александра Купцова. Размышления и исследования об исторических эпохах и людях в истории. URL: <https://notesandreflections.blogspot.com> (дата звернення: 15.05.2021).
5. Миндилилин А. В. Плеве и евреи // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. Москва: Дом еврейской книги, 2002. № 1. С. 4.
6. Назарова В. В. Єврейські погроми в Глухові у 1918–1919 роках // Сіверянський літопис. 2019. № 1. С. 178–185.
7. Назарова В. В. Феофан Пашкевич в воспоминаниях дочери Евы // Соборний Майдан. 2014. № 5. С. 5.
8. Холодов Е. Г. Островский на театральной афише его времени // Литературное наследство. Т. 88. Вип. 2. Москва: Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, 1974. С. 7–23.
9. Чехов А. П. Сборник документов и материалов. Т. 1 / под ред. А. Б. Дермана. Москва: ОГИЗ ГОСЛИТИЗДАТ, 1947. 270 с.

REFERENCES

1. Abakumova, V. (2016). Museum and theater case in Hlukhiv in 1921 in the language of documents [Muzeina i teatralna sprava u Hlukhovi 1921 roku movoiu dokumentiv] Sivershchyna v istorii Ukrain /Collection of scientific works. Kyiv-Hlukhiv: Center for Monument Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and USPHCM. Issue. 9. P. 477 – 482 [in Ukrainian].
2. Djubin, A. (1916) Materials on tsarist censorship of foreign publications of works by M. Gorky and foreign literature about him [Materialy po carskoj cenzure o zagranichnyh izdanijah sochinenij M. Gor'kogo i inostranoj literature o nem] M. Gor'kij. Materialy i issledovanija. Moscow – Leningrad: Izdanie Akademii Nauk SSSR. P. [in Russia].
3. Kryzhanivskiy, V. (2017). Vasyl Andriyovych Malchenko and his memoirs about Hlukhiv and Hlukhiv residents for 1870 – 1930 [Vasyl Andriyovych Malchenko ta yoho spohady pro Hlukhiv ta hlukhivchan za 1870 – 1930 rr.] Istorychni studii suspilnoho prohresu/ Collection of scientific works. Hlukhiv: EPD Oleksandr Dovzhenko HNPU. Issue. 5. P. 256 – 310 [in Ukrainian].
4. Kuptsov, A. (2021) Theatrical life in Glukhov district (according to the magazine "Theater and Art" for 1905 - 1911) [Teatralnaia zhyzn v Hlukhovskom uezde (po stranytsam zhurnala "Teatr y uskusstvo" za 1905 - 1911 h.h.)]. Available at <https://notesandreflections.blogspot.com/> (Accessed 15 May 2021).
5. Mindilin, A. (2002) Pleve and Jews [Pleve i evrei]// Parallels: Russian-Jewish historical-literary and bibliographic almanac [Paralleli : russko-evrejskij istoriko-literaturnyj i bibliograficheskij al'manah] Moscow: Dom evreiskoi knyhy. – Issue.1. – P. 4. [in Russia].
6. Nazarova, V. (2014) Feofan Pashkevich in the memoirs of his daughter Eva [Feofan Pashkevich v vospominanijah docheri Evy] Soborni Mайдan/ Historical journal. Issue. 5. P. 5. [in Ukrainian].
7. Nazarova, V. (2019) Jewish pogroms in Hlukhiv in 1918-1919 [Yevreiski pohromy v Hlukhovi u 1918-1919 rokakh] Siverianskyi litopys/ Scientific journal. Issue. 1. P. 178-185 [in Ukrainian].
8. Kholodov, E. (1974) Ostrovsky on the theatrical poster of his time [Ostrovskiy na teatralnoi afyshe eho vremeny], Journal "Literaturnoe nasledstvo". Issue. 2. Part. 88. P. 7 – 23. [in Russia].

9. Chekhov, A. (1947) Collection of documents and materials. [Sbornyk dokumentov y materyalov] Literary archive. Edited Derman, A. Part. 1. P. 270. [in Russia].

MYRONENKO ANNA

Myronenko Anna, research graduate student at the Department of History of Ukrainian Music and Ukrainian Folklore of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3978-2463>

REPERTOIRE POLICY OF THEATRICAL CENTERS IN HLUKHIV IN 1900–1920

The aim of the study is to systematize the repertoire of Hlukhiv theater centers in 1900–1920 and to identify the main factors influencing its formation.

The object of research is the theatrical centers in Hlukhiv in 1900–1920.

The methodology of research of the chosen problems uses the system-analytical and typological methods. Their application contributes to a comprehensive approach in the analysis of the repertoire of Hlukhiv theater centers in the paradigm of historical, political and socio-economic conditions in 1900–1920.

The relevance of the study. Analysis of the repertoire policy of the theater centers in Hlukhiv is not an urgent problem today. However, this process is an opportunity to identify the main trends in the formation of tastes of the Hlukhiv public, which is a kind of marker of the social and cultural level of development of the population. The study of the choice of repertoire of this period will allow to recreate a holistic panorama of the development of theatrical art in the city, to identify the leading factors and problems that shaped the tastes of the population; to reflect the main trends in the influence of the socio-political situation in the country on public inquiries and the general repertoire policy of Hlukhiv theaters.

Findings and conclusions. Quite conditionally, the repertoire of Hlukhiv's theatrical centers can be divided into groups:

- plays by O. Ostrovskyi;
- plays by contemporary writes (late nineteenth - early twentieth century);
- comedy plays;
- children's productions;
- ideologically oriented plays;
- plays forbidden by censorship;
- plays on Jewish themes.

The policy of forming the repertoire correlates with the historical background of Hlukhiv in 1900–1920. The main factors influencing the choice of repertoire can be called: ideological and political (ideologically oriented plays, plays banned by censorship, plays on Jewish themes), consumer (plays by O. Ostrovskyi, plays by contemporary writes, comedy plays).

The problem in the study of the repertoire policy of Hlukhiv's theatrical centers in 1900–1920 is the lack of reference to the authors of plays in the source base, which makes it not impossible to systematize part of the repertoire.

Keywords: Hlukhiv, Hlukhiv district, culture, theater, revolution, World War I, Soviet power.

Мироненко А. Н. Репертуарная политика театральных центров Глухова в 1900–1920 годах

В статье проанализирован репертуар театральных центров Глухова 1900–1920 годов, отображено влияние исторических, социальных и политических факторов на формирование культурных предпочтений тогдашней публики. Описаны исторические условия, которые повлияли на отбор пьес и конкретные факты наличия и продуктивного существования театра в Глухове в 1900–1920 годах. Хронологически прослежена деятельность театральных организаций, описано их разнообразие и выявлено различие в их функционировании. Предпринята попытка систематизировать репертуар по группам в соответствии с их корреляцией с факторами воздействия. Установлены основные категории, на которые можно разделить репертуар театров, который был найден. Проанализированы факторы,

котóryми руководствовались режиссеры трупп, повлиявшие на выбор данных жанров и разновидностей пьес для постановок на глуховских сценах. Прослежена параллель между ухудшением условий жизни и функционированием театра на Глуховщине, рассмотрена трансформация театрального репертуара в соответствии с новыми запросами общества и выяснена его функция психологической поддержки для социума, которая заключалась в отвлечении и переключении внимания зрителей на другую реальность. Подтверждено влияние политической ситуации в стране в начале XX века на работу театральных центров и проявления основных его функций: просветительской, пропагандистской, антисемитской, националистической. Раскрыты причины привязанности режиссеров к наследию А. Островского и писателей XVIII–XIX веков. Подчеркнута важность зрительской рецензии и мнения социума, их критичности и влияния на формирование профессионального уровня театра, стремления к высокому уровню мастерства как в игре актеров, так и в воплощении режиссерского замысла.

Ключевые слова: Глухов, Глуховский уезд, культура, театр, революция, Первая мировая война, советская власть.

МИРОНОВА Н.О.

Миронова Наталія Олександрівна, начальниця організаційного відділу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

КОМПОЗИТОРСЬКА І ВИКОНАВСЬКА СПІВТВОРЧІСТЬ ЯК КОМУНІКАТИВНА СИСТЕМА У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглянуто співтворчість композитора і виконавця з точки зору процесу творчої комунікації, роль виконавця у донесенні сучасних творів до слухача. Розібрано поняття «комунікація» та його застосування у музичному мистецтві, зокрема скрипковому. Здійснено аналіз історико-філософських, соціологічних, культурологічних концепцій щодо походження терміна «комунікація». Приділено увагу одному з найбільш віртуальних видів художньої комунікації – музичній, що не підлягає ніяким словесним поясненням на жодному етапі: від миті створення музичної композиції, її виконання (звучання) й до моменту сприйняття слухачем через коло певних образів. Окреслено різні підходи композиторів до втілення творчого задуму та осмислення виконавцями музики під час роботи над твором. Наведено приклади використання композиторами нових та оновлених прийомів гри у сучасній музиці, які досить часто не є характерними для скрипки, та виявлення труднощів, із якими стикаються музиканти під час розучування й виконання складних чи нетрадиційних прийомів гри на інструменті. Виокремлено також феномен першовиконання музичного твору як надзвичайно складний і відповідальний процес не лише для виконавця, а й композитора, адже не зовсім вдала прем'єра може назавжди «поховати» опус і надії автора. У зв'язку з цим, особливу роль відведено виконавцю – зробити зрозумілим складний для слухача твір. Висвітлено шаблі роботи виконавців під час розучування нових опусів і подальшої комунікації з композиторами. Констатовано, що чимало виконавських прийомів народжується саме в процесі творчого спілкування автора з музикантом.

Ключові слова: комунікативна система, музична комунікація, виконавська інтерпретація, композиторська творчість, засоби виразності.

Постановка проблеми. Поєднання композиторської і виконавської творчості не є новим явищем у музичному мистецтві. У часи Й. С. Баха, В. А. Моцарта поєднання автора і виконавця в одній особі було звичним явищем. Проте поступово кожен із видів музичної діяльності настільки вдосконалився, а музичний репертуар розширився, що сьогодні надзвичайно складно бути однаково блискучим виконавцем і композитором. До того ж композитор не може досконало опанувати всі інструменти, для яких пише музику. Починаючи з другої половини ХХ століття відбувається значне ускладнення музичної мови, перед виконавцями усе частіше постають непрості метро-ритмічні завдання, поняття типу форми набуває «розмитості» і часто змінюється не тільки від автора до автора, а й від твору до твору. Усе це зумовило значне зближення композиторської і виконавської творчості, вимагаючи від обох

учасників музичної комунікації тіснішої і більш ємкої співпраці. Як зазначає відомий сучасний український композитор В. Рунчак: «Співпраця композитора і виконавця дуже важлива, бо тільки тоді виникає “попадання в десятку”, коли виконавець готовий до виконання цієї музики, а автор може щось таке підказати, що виконавець просто не може знати, тому що він не автор музики»¹.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що дотепер, на жаль, відсутні фундаментальні праці, котрі б досліджували соціально-комунікативну сутність мистецтва як окрему наукову проблему. В. Владимиров вважає: «Теорія мистецтва оминає проблеми комунікації: тут досить того, що роман, соната чи опера написані й видані, зіграні чи поставлені, на цій дії теорія мистецтва втрачає свій інтерес, але саме в цьому місці виникає інтерес теорії соціальної комунікації в її яскравій і важливій частині, тобто у теорії художньої комунікації. Так ця теорія опиняється на межі двох великих наукових напрямів і певним чином втрачає в тому, що теорія мистецтва стає “вже” не зацікавленою у подальших дослідженнях, а теорія соціальних комунікацій виявляється “ще” у них не зацікавленою, її фахівці досі традиційно вважають цю сферу належною саме до митців, а не до комунікаторів. Так теорія художньої комунікації виявилася забутою у колі інших наук про комунікативні процеси»².

Комунікація композитора і виконавця у даному контексті має надзвичайно важливу, багаторівневу і відповідальну місію. Оскільки співтворчість двох митців мусить бути не лише спрямована на втілення авторського задуму і розкриття індивідуальності виконавця-артиста, а ще й орієнтована на сприйняття слухачем (звичайно, якщо двоє учасників музичної комунікації розраховують на успіх виконаного твору серед слухачької аудиторії).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми комунікації у різних сферах зверталось багато вчених, зокрема, К. Ясперс, І. Річардс, Ф. Денс, К. Ларсон, Дж. Мід, Ж.-П. Сартр, М. Бахтін, М. Каган, Л. Савранський, М. Мак-Люен, Ю. Хабермас, Н. Луман, П. Вацлавік, У. Шрамм, Ю. Лотман, Ю. Сорокін, Є. Тарасов, В. Кашкін, У. Матурану, А. Соколов, Ф. Шарков, В. Бебик, Ч. Кулі, Ю. Косенко, Д. Кіслов, Ю. Ганжуров, В. Владимиров, В. Широков, М. Тарасова, В. Кашкін і багато-багато інших. Останнім часом дослідники дедалі частіше звертаються до проблеми художньої комунікації, вивчення комунікаційних процесів взаємодії творчих суб'єктів. Це праці О. Берегової, І. Савранського, Н. Сапригіної, Т. Гончаренко, Т. Траверсе, Л. Воеводіної та ін.

Під час написання статті до уваги були взяті друковані спогади видатних скрипалів і композиторів, зокрема, Л. Когана, Д. Ойстраха, Й. Сігеті, Г. Рождественського, С. Прокоф'єва, М. Скорика, В. Рунчака та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в статті вперше в українському музикознавстві композиторська й виконавська співтворчість у скрипковому мистецтві постає як комунікативна система, в якій обидва учасники комунікації рівною мірою впливають на процес творення музичної композиції. Також використано матеріали, які ніде не були опубліковані раніше – фрагменти з ексклюзивного інтерв'ю про комунікацію композитора і виконавця із відомою сучасною українською скрипалькою, першовиконавицею багатьох творів сучасних композиторів Б. Півненко.

¹ Гонченко Т. Володимир Рунчак: «Митець має бути опозиційним» <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opoziciynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).

² Владимиров В. М. Художня комунікація як окремий вид соціальної комунікації (у порядку постановки питання) // Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка: науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. Т. 48. Київ, 2012. Липень–вересень. С. 30.

Мета статті: розглянути саме поняття «комунікація», її місце у музичному мистецтві; визначити композиторське уявлення про ідею музичного твору, її втілення, звучання, виконання і виконавський підхід до реалізації композиторського задуму, розкриття змісту твору і характеру його образів; зацентрувати увагу на комунікативній стороні композиторської і виконавської співтворчості, якої потребує сучасна українська скрипкова музика.

Методологічна основа ґрунтується на комплексі методів, що доповнюють один одного, а саме:

– теоретичний, який передбачає узагальнення філософської, лінгвістичної, психологічної, педагогічної та іншої літератури, що розкриває сутність поняття «комунікація»;

– метод цілісного аналізу, котрий дає можливість композиторську і виконавську співтворчість оцінити з позиції розуміння комунікативної природи музикування;

– компаративний, що дозволяє простежити різні підходи і бачення як композиторської творчості, так і виконавської практики.

Викладення основного матеріалу дослідження. Розглядаючи композиторську і виконавську співтворчість як комунікативну систему, розберемо, насамперед, визначення «комунікація». Сьогодні існує більше ста дефініцій цього поняття. Утім учений В. Кашкін стверджує, що ця сфера знань почала формуватись ще у давні часи, а тому «...визначень у комунікації стільки ж, скільки і авторів робіт про неї»¹. Філософський енциклопедичний словник дає нам загальне формулювання: «Комунікація – це людська взаємодія у світі»².

Відомий сучасний дослідник теорії комунікації, автор понад 150 наукових робіт Ф. Шарков «комунікацію» розуміє у більш широкому сенсі: «...і систему, в якій здійснюється взаємодія; і процес взаємодії; і способи спілкування, що дозволяють створювати, передавати і приймати різноманітну інформацію»³. Він вважає, що термін «communicatio» з'явився у науковій літературі на початку ХХ століття і нині поняття має три основні інтерпретації: «По-перше, комунікація уявляється як засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального і духовного світу, тобто як певна структура. По-друге – це спілкування, у процесі якого люди обмінюються інформацією. По-третє, під комунікацією мають на увазі передачу і масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство і його складові компоненти»⁴.

Поступово термін проник практично в усі сфери науки, у результаті чого зараз маємо множинність тлумачень цього феномена. Втім, як відзначає Ю. Косенко, «...це не є дефініції, які суперечать одна одній, вони лише доповнюють одна одну; кожне з визначень охоплює певний бік явища, даючи більш глибоке осягнення комунікації»⁵.

Найбільш віртуальним видом мистецької комунікації є комунікація музична. Адже музика не піддається точним словесним поясненням, який би аспект ми не взяли, – чи то створення музичної композиції, чи її виконання (звучання), або ж момент сприйняття слухачем через коло певних образів. «Музичне мистецтво є унікальним, бо композитор завжди потребує посередника між собою і слухачем в особі соліста, ансамблю, хору, оркестру або оперного театру... Це те, чого немає у

¹ Кашкін В. Б. Основы теории коммуникации. Москва, 2007. С. 9. Электронная версия // <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.--2007> (дата звернення: 05. 10. 2021).

² Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. С. 291.

³ Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации. Москва, 2003. С. 6.

⁴ Там само. С. 14.

⁵ Косенко Ю.В. Основы теории мовой комунікації: навч. посібник. Суми: Сумський державний університет, 2011. С. 22.

візуальному мистецтві, поезії, скульптурі, де митець є сам і виконавцем. Якщо картина, скажімо, намальована й не представлена на виставці, то, так чи інакше, її можуть побачити в майстерні художника. Якщо вірш поета не надрукували, то він сам його може комусь прочитати. А композитори потребують у цьому плані посередників – виконавців їхньої музики»¹, – говорить український композитор В. Рунчак. У нашому випадку безпосередніми учасниками комунікації виступають творчі постаті композитора і виконавця-інтерпретатора, тісна співтворчість яких і складає комунікативну систему.

Інтерес композитора до будь-якого музичного інструмента виникає тоді, коли є розвинена виконавська школа, бажання активної творчої взаємодії з самим виконавцем, а також спроба виявити нові особливості природи інструмента. У багатогранному, різноманітному за стильовими напрямками музичному мистецтві нашого століття композиторам дедалі складніше створювати шедеври, проявляти новаторство у музичній мові. Вони постійно експериментують із виразовими можливостями інструмента, музичними формами, змінним метром, прагнуть віднайти нові інтонації, які не завжди є для нього (інструмента) характерними. У свою чергу, перед виконавцем постає ціла низка проблем, пов'язаних з опануванням і використанням нових та оновлених прийомів гри, охопленням великого обсягу репертуару, інтерпретацією надскладної музичної мови та донесенням задуму композитора до слухача.

Проте, незважаючи на складнощі, виконавці усе частіше звертаються до творів сучасних композиторів. Свого часу Л. Коган на запитання чому музиканти віддають перевагу сучасним творам відповів наступним чином: «Ми виконуємо твори сучасних авторів зовсім не тому, що боїмося “опинися у хвості”, відстати. Ми шукаємо в сучасній музиці нових думок, яскравих ідей... прагнемо оновити коло емоцій, виражаючи їх за допомогою нашого інструмента, а можливо хочемо оновитися й самі... Дуже хочеться... відійти... від класичних і романтичних канонів... Сучасна музика диктує свої захоплюючі “правила гри”»². Відома сучасна українська скрипалька Б. Півненко, яка у виконавській практиці нерідко звертається до творів сучасних авторів, говорить так: «Я дуже люблю грати твори Скорика, Станковича, Сильвестрова так само, як і Чайковського, Венявського та ін. Просто виконання творів попередніх епох, з одного боку, скоує традицією, а з іншого – стимулює до ідеального виконання, адже залишилося багато прикладів блискучих виконань видатних майстрів у записах. У той час, коли сучасна музика дає тобі політ фантазії, незалежність від тієї ж традиції, встановленої попередніми багаторазовими виконаннями. Це дає можливість самому створювати образи, настрої, емоцію»³.

Як композитор при викладенні творчого задуму на папері уявляє собі видатного музиканта-виконавця, який міг би дати «путівку в життя» його творінню, так і виконавець при виборі репертуару тяжіє до тих композиторів, котрі близькі йому за естетичними, інтелектуальними та іншими вподобаннями. «Велика радість для композитора мати виконавців, що вміють тонко і глибоко зрозуміти і розкрити твори перед слухачами. Вони виносять їх на концертні естради, створюючи виконавський еталон», – писав композитор М. Вайнберг⁴. Зі свого боку, занадто складна чи,

¹ Гонченко Т. Володимир Рунчак: Митець має бути опозиційним <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opoziciynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).

² Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 204.

³ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

⁴ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 21.

навпаки, примітивна музична мова може ніколи не зацікавити виконавця. Б. Півненко, яка дуже тісно співпрацювала з видатним композитором сучасності М. Скориком, переповіла історію композитора про те, як він колись звернувся до уславленого скрипаля Б. Которовича, щоб той зіграв його Першу сонату для скрипки і фортепіано (написану ще у 1963 р.), але музикант якось байдуже відреагував на цю пропозицію, не виявивши великої цікавості до твору, і в кінцевому результаті прем'єру грав маловідомий широкому загалу вірменин. Уже в подальшому, коли соната мала успіх, Б. Которович не раз грав її, а також О. Криса й багато інших відомих виконавців. Більше того, вона увійшла до так званого «золотого» скрипкового репертуару студентів музичних навчальних закладів¹.

Є приклади, коли композитор під час творчого процесу орієнтується на конкретного виконавця, враховуючи його індивідуальні особливості: технічні можливості, темперамент і т. п. Відомий скрипаль Й. Сігеті колись підкреслив: «Чим величніші були композитори, тим у більшій мірі вони писали не для інструмента, а для людини, яка його одухотворює»². Схожої думки дотримувався і видатний композитор, диригент і педагог А. Хачатурян, який свій скрипковий концерт присвятив Л. Когану. Митець казав: «Працюючи над цим твором, я весь час мав на увазі його (Когана. – Н. М.) могутній талант, його розуміння музики, дивовижний, барвистий звук, віртуозну майстерність, романтичну піднесеність гри»³.

М. Вайнберг також присвятив Л. Когану скрипковий концерт. Більше того, бажання писати музику для скрипки з'явилося у нього саме після знайомства з видатним скрипалем. «Після таких зустрічей хотілося ще і ще писати скрипкову музику, – зазначав композитор. – Це стало моєю творчою потребою. Так народився Скрипковий концерт... Я намагався написати концерт таким, щоб він відповідав творчому образу музиканта, його темпераменту і бездоганній техніці... твір створювався не тільки з “прицілом” на звукові, колористичні якості, володіння інструментом, але і на імпровізаційне начало, притаманне грі Когана, глибинні риси музиканта»⁴.

Л. Кияновська – відома українська музикознавиця, дослідниця творчості М. Скорика також відмічає орієнтацію композитора на індивідуальність виконавця: «Скорик постійно підкреслював, що більшість скрипкових творів була ним написана з урахуванням артистичної індивідуальності виконавців, їх особистості і опосередковано – навіть емоційно-психологічного комплексу особистості, хоча він не “зациклювався” на них та передбачав різні виконавські варіанти в майбутньому»⁵.

Досить часто композитори випереджають час і створюють шедеври, які не сприймаються їхніми сучасниками, а дістають розуміння лише у наступних поколіннях. Наприклад, скрипаль Ф. Радикаті про квартети Бетховена свого часу відгукнувся так: «Він показав мені їх у рукопису і на його прохання я зіграв їх йому. Я сказав, що він, мабуть, не вважає всерйоз ці твори музикою, і він відповів: “О, вони написані не для

¹ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

² Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 68.

³ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 15.

⁴ Там само. С. 21.

⁵ Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: наукове видання / під ред. В. Сивохіпа. Львів, 2008. С. 93.

вас, а для пізніших часів!»¹. С. Прокоф'єв колись розмірковував: «Композитор – це безумець, що творить речі, незрозумілі для свого покоління. Йому вдалося знайти деяку логіку, ще не відому іншим... Лише через якийсь відрізок часу окреслені ним шляхи, якщо вони вірні, стають зрозумілі навколишнім. Творити тільки за правилами означає бути не майстром, а ученим. Такий композитор легко сприймається сучасниками, але не має шансів пережити своє покоління»².

Часто орієнтуючись лише на свій внутрішній світ, передчуття змін, автори деколи зовсім не переймаються тим, буде ідея зрозуміла іншим чи ні. Як приклад, маємо історично зафіксований факт такої співпраці Бетховена з відомими скрипалями його часу. Композитор не переймався очікуваннями і думкою скрипалів, яким присвячував твори. Якось уславлений Р. Крейцер (1766–1831) навіть відмовився виконувати сонату, присвячену йому (тв. 47), дорікнувши Бетховену «обурливу незрозумілість»! А під час одного з виконань Другої симфонії у Парижі він спішно залишив концертний зал, демонстративно затуливши вуха³.

Кожен композитор під час написання твору має уявлення про ідею, її втілення, звучання. Одні автори опікуються не тільки самою ідеєю, а ще й питаннями «зручності» виконання для того чи іншого інструмента, інші – навпаки виконавськими проблемами не цікавляться. Б. Півненко з цього приводу каже: «Є твори, які зручно написані, а є, – які дуже важко. Наприклад, Концерт для скрипки з оркестром Левка Колодуба дуже складний і для соліста, і для оркестру в усіх сенсах – і технічно, і музично. Концерт Володимира Зубицького (котрий, окрім композиторства, активно займається концертною діяльністю як баяніст) також вельми незручний, неначе для баяна написаний, а не для скрипки, зі складною акордовою фактурою; просто “антискрипковий”, як на мене. Чого не можу сказати про Мирослава Скорика, уся музика якого написана надзвичайно професійно і з глибоким знанням природи будь-якого інструмента – як скрипки, так і усіх, що входять до складу симфонічного оркестру. Хоча я сумніваюся, що він орієнтувався саме на зручність виконання»⁴.

Л. Коган із приводу «незручності», переповідаючи діалог між І. Стравінським і П. Хіндемітом, писав: «Перший задумав концерт для скрипки і поцікавився у Хіндеміта (який, як відомо, прекрасно володів цим інструментом), чи не позначиться на творові відсутність виконавських навиків. Хіндеміт не тільки заспокоїв Стравінського, але додав, що саме це допоможе йому уникнути рутинної техніки і сприятиме виникненню свіжих музичних думок... І дійсно, найбільш талановиті твори ХХ століття, написані для нашого інструмента, у дуже малій мірі орієнтовані на “зручність” для виконавця. Звичайно, їх редагували скрипалі, але редагування це стосується незначних частковостей»⁵.

Перед виконавцями сьогодні й справді постає ціла низка проблем, пов'язаних із використанням композиторами нових та оновлених прийомів гри, часто не характерних для скрипки, охопленням великого обсягу репертуару тощо. Найважчим

¹ Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 12.

² Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 168.

³ Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 1.

⁴ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

⁵ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 207.

у сучасній музиці Л. Коган вважав незвичні комбінації прийомів, які у свою чергу породжували таке ж незвичне поєднання емоцій, що потребували адекватного втілення¹. Б. Півненко навела приклад одного з найкарколомніших у своїй виконавській кар'єрі прийому гри на скрипці: «...пригадую один опус, який для мене особисто став справжнім випробуванням, – це твір В. Рунчака, де треба було грати і одночасно співати. Для мене це був перший у моєму житті досвід відтворення такого прийому, який, зізнаюся, дався мені непросто і не одразу»².

Чимало виконавських прийомів народжується саме в процесі творчої комунікації композитора з виконавцем. Л. Коган, посилаючись на власну практику, писав про те, що автори, котрі присвячували йому твори, здебільшого ретельно враховували його побажання. І хоча скрипалеві було приємно, водночас це підвищувало ступінь відповідальності, адже викликало відчуття причетності до творчого процесу³. Т. Хрєнников, приміром, так пригадував спільну роботу над власним скрипковим концертом із першим його виконавцем Л. Коганом: «Я уважно дослухався до його зауважень, що стосуються скрипкової фактури, – адже я не скрипаль. Л. Коган сам зробив прекрасну редакцію скрипкової партії»⁴. Однак творчий діалог не завжди складається позитивно і безболісно через те, що деякі композитори вимагали неможливого і гнівно реагували на зауваження виконавця, згадував Л. Коган⁵.

Одним із не менш складних етапів роботи над музичним твором для виконавця є осмислення музики, до якого кожен підходить по-різному. Деяким музикантам допомагає образне мислення, котре підказує цілі «програми», іншим, – навпаки, це заважає, оскільки у роботі вони віддають перевагу виключно авторським вказівкам у нотному тексті. Л. Коган зазначав: «...зустрічається дуже багато творів, котрі не відмічені спеціальною програмою, але в яких ми напевно уловлюємо театральність. ...виявлення такої театральності в багатьох творах і їх виконання певним чином приводить до того, що подібна інтерпретація дозволяє яскравіше донести твір до глядача, до слухача, допомагає їм глибше і швидше зрозуміти художні образи»⁶. Б. Півненко, яка була першовиконавицею багатьох творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть, зокрема, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова та інших, знайомство з новим твором починає із вивчення партитури, оскільки сучасні твори великої форми – це «...справжні музичні симфонії, на відміну від скрипкових концертів, скажімо, Венявського чи Паганіні, де є домінуюча скрипкова партія і акомпанемент оркестру. Я розумію мову, образність творів сучасних композиторів: вони писали дуже багато музики до кінофільмів, тому це схоже на зміну кадру. То є вельми важлива особливість, яка дозволяє мені краще розуміти їх внутрішній композиторський світ»⁷.

Про щаблі роботи під час розучування нових творів та подальшу комунікацію з авторами творів не раз розповідав Л. Коган: «Потроху вигруєшся у твір, прагнеш виходити з музики, шукаєш, порівнюєш. Тут саме час звернутися до автора за порадою. Хочеться почути як він сам це зобразить. Є композитори, котрі показують блискуче. У інших це виходить не так добре; але познайомитися з авторським

¹ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 207.

² З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

³ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 192.

⁴ Там само. С. 12.

⁵ Там само. С. 208.

⁶ Там само. С. 215.

⁷ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

трактуванням усе-таки майже завжди надзвичайно корисно. Обов'язково вловиш відчуття, з яким твір написаний, краще зрозумієш настрій і колорит частин, суть вимог творця... Потім настає найважчий і тривалий етап: прагнеш наблизити себе до музики, а не навпаки. Адже у кожного з нас своя індивідуальність. І її обов'язково потрібно поєднати з авторською, щоб не почути найважчий, здається, докір: "Він себе грає, а не Шостаковича!" Хочеться і твору не зашкодити жодним чином, і показати свої виконавські можливості; це природно»¹.

Б. Півненко також наполягає на потребі безпосереднього спілкування з композитором, щоби «...відчути ЩО він хотів сказати. Для мене це дуже важливо. Мені пощастило, що переважна більшість композиторів при житті співпрацювали зі мною. На жаль, відійшов у вічність уже Г. Ляшенко, концерт якого я грала, Ю. Гомельська, два твори якої виконувала – Концерт і Concerto grosso, В. Бібік, із яким я хоч і не працювала напряму, але спілкувалася з його донькою і намагалася дізнатися від неї усе, про що хотів сказати композитор». Якщо ж виконуваний твір належить до попередніх епох, коли живе спілкування з композитором не є можливим, тоді виконавиця розглядає опус комплексно, тобто з урахуванням історичного проміжку часу, в який творив композитор. «Не можна, мені видається, відокремлювати музику від епохи, – говорить Б. Півненко, – бо усі види мистецтва розвиваються паралельно у дусі часу. Музика розвивається у тісному зв'язку з образотворчим мистецтвом, театром, літературою. І, якщо ти уявляєш собі ту добу, якщо тобі є що сказати, тоді зможеш у повній мірі розкрити образ, закладений у музиці. Інакше – це будуть добре зіграні "голі" ноти, але нікому не цікаві й не потрібні»². Звичайно, багатьох подібних непорозумінь можна уникнути, коли розмова з композитором дає змогу вирішити та узгодити усі деталі його задуму, а деколи й збагатити виконавськими засобами виразності та «оновити» твір з точки зору інструментальної техніки саме скрипкової практики та індивідуального бачення артиста.

Чимало видатних музикантів вважає, що авторський задум повинен бути домінантою за будь-яких умов, а роль виконавця полягає всього лиш у донесенні його до слухача без власного «прочитання». І від того, наскільки точно виконавець зможе передати стиль композитора, залежить сприйняття його слухачами як вдумливого, інтелектуального та, зрештою, професійного майстра-інтерпретатора. Так, І. Стравінський не визнавав прояву індивідуальності у процесі гри й наполягав на тому, що «...музику слід виконувати, а не інтерпретувати... Будь-яка інтерпретація розкриває у першу чергу індивідуальність інтерпретатора, а не автора»³. Подібну точку зору підтримував ще один видатний теоретик, музикознавець і педагог початку ХХ століття Б. Яворський, котрий наполягав виключно на точному прочитанні авторського задуму, та ще й з обов'язковим урахуванням особливостей епохи і мислення того часу, в який жив композитор⁴. Дотримується у виконавській практиці цього принципу і Б. Півненко, яка наголошує: «Для мене насамперед стоїть завдання розкрити задум композитора»⁵.

Проте є немало прихильників іншої виконавської концепції, яка має на меті продемонструвати насамперед власне прочитання музики композитора. Наприклад, на пріоритет особистісного фактора в процесі виконання твору вказував видатний

¹ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 208.

² З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

³ Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 166.

⁴ Филькенман Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 17.

⁵ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

російський диригент Г. Рождественський: «Я за інтерпретацію (її просто не може не бути!), інтерпретацію як талановите відтворення авторських ідей»¹. Д. Шостакович, наприклад, так само вітав різні трактування своїх творів з урахуванням індивідуальностей виконавців. Композитор говорив: «Моя музика не тільки розрахована на різні виконання, а я цього чекаю як автор»².

Варто відзначити, що прем'єра будь-якого твору – це надзвичайно складний і відповідальний процес не лише для виконавця, а й для композитора, М. Скорику не раз доводилося мати справу з неухважним ставленням до його авторського задуму з боку виконавців, однак реакція композитора, як це не дивно, була досить стриманою і дещо іронічною: «Та ради Бога, кожний хоче себе проявити. Часом бувають такі катастрофічні випадки самодіяльності виконавця, що свого твору й не пізнаєш. Бувають такі, що не зрозуміли твору... Я вже на це й не реауюю... раніше сильніше переживав, зараз легше»³.

Але бувають випадки, коли композитора глибоко обурює виконання, яке не зовсім відповідає його уяві. Цікавий епізод зі свого життя пригадував Д. Ойстрах, коли вперше у 18-річному віці виконував в Одесі на концерті, організованому на честь С. Прокоф'єва, його твір – Scherzo зі скрипкового концерту: «Під час мого виконання його обличчя робилося все більш і більш похмурим. Коли по закінченні пролунали оплески, він не взяв у них участі. Зробивши великий крок до естради, він одразу ж, не звертаючи уваги на шум і збудження публіки, попросив піаніста поступитися йому місцем і, звернувшись до мене зі словами: “Молодий чоловіче, Ви граєте зовсім не так, як потрібно” почав показувати і пояснювати мені характер своєї музики»⁴.

Висновки. Особливістю нинішнього музично-історичного етапу є те, що музичні форми змінюються дуже швидко. Деколи зникає саме поняття типу форми, що було вироблене багатьма майстрами композиції попередніх епох. Ускладнення мови сучасної музики на сьогодні ставить перед митцями все нові й нові завдання, потребуючи відповідних засобів вираження. І саме тут надзвичайну роль відведено виконавцю – зробити зрозумілим складний для слухача твір. При цьому, як зазначав Л. Гінзбург, великого значення набуває саме індивідуальність артиста. Чим вона багатша і різнобічніша, тим багатогранніше і своєрідніше розкривається зміст твору і втілюються характери його образів⁵. Так взаємозв'язок і взаємозалежність між автором і виконавцем набуває ще більшої актуальності, адже як композиторська творчість неможлива без виконавства, так і виконавство не може існувати без творця музики. Подальше дослідження комунікативної природи композиторської і виконавської співтворчості як комунікативної системи дасть можливість краще зрозуміти її закономірності й трансформацію у сучасному мистецькому просторі.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021 року

¹ Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 166.

² Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д. Шостаковича // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 128.

³ Пилатюк О. Б. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження) // Музичне мистецтво: зб. наукових статей. Вип. № 8. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. С. 48.

⁴ Юзефович В. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом / общ. ред. С. И. Красильщика. Москва: Советский композитор, 1985. С. 201.

⁵ Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 11 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1983. С. 99.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? // Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Владимиров В. М. Художня комунікація як окремий вид соціальної комунікації (у порядку постановки питання) // Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка: науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. Т. 48. Київ, 2012. Липень–вересень. С. 28–31.
3. Гонченко Т. Володимир Рунчак: «Митець має бути опозиційним» <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opozitsiynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).
4. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 11 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1983. С. 68–100.
5. Кашкин В. Б. Основы теории коммуникации. Москва, 2007. Электронная версия // <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.--2007> (дата звернення: 05. 10. 2021)
6. Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. 256 с.
7. Косенко Ю. В. Основы теорії мовної комунікації: навчальний посібник. Суми: Сумський державний університет, 2011. 187 с.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: наукове видання / під ред. В. Сивохіпа. Львів, 2008. 591 с.
9. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
10. Пилатюк О. Б. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження) // Музичне мистецтво: зб. наукових статей. Вип. № 8. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. С. 40–48.
11. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 178 с.
12. Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 3–74.
13. Филькенман Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 3–21.
14. Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации. Москва, 2003. 165 с.
15. Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д. Шостаковича // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 107–130.
16. Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 154–178.
17. Юзефович В. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом / общ. ред. С. И. Красильщика. Москва: Советский композитор, 1985. 323 с.

REFERENCES

1. Beregova O. (2006) Communication in the socio-cultural space of Ukraine: technology or creativity? [Komunikaziya v socio-kulturnomu prostori Ukrainy: tehnologiya chy tvorchist?]. Scientific publication. Kyiv.: NMAU them. P. I. Tchaikovsky, 2006. 388 p. [In Ukrainian]
2. Vladimirov V. (2012) Artistic communication as a separate type of social communication (in the order of the question) [Khudozhnya komunikatsiya yak okremyy vyd sotsial'noyi komunikatsiyi (u poryadku postanovky pytannya)]. Scientific Notes of the Institute of Journalism. Volume 48. Pp. 28–31. [In Ukrainian]
3. Gonchenko T. (2011) Volodymyr Runchak: The artist must be in opposition [Volodymyr Runchak: Mytets' maye buty opozytsiynym] <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opozitsiynim> (access date: 02. 10. 2021). [In Ukrainian]

4. Ginzburg L. (1983) Contemporary musical performance: problems and means (on the example of modern music for bowed instruments) [Sovremennoye muzykal'noye ispolnitel'stvo: problemy i sredstva (na primere sovremennoy muzyki dlya smychkovykh instrumentov)] // Musical performance: Collection of articles. Issue. 11 // Comp. and common. ed. V. Yu. Grigoriev and VA Nathanson, pp. 68–100. [in Russian]
5. Kashkin V. (2007) Fundamentals of the theory of communication [Osnovy teorii kommunikatsii]. M., 2007, electronic version <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.-2007> (access date: 05. 10. 2021). [in Russian]
6. Kogan L. (1987) Memories. Letters. Articles. Interview [Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i. Interv'yu] Comp. V. Yu. Grigoriev. 256 p. [in Russian]
7. Kosenko Y. (2011) Fundamentals of the theory of speech communication: textbook. way [Osnovy teoriiy movnoyi komunikatsiyi: navch. posib]. Sumy: Sumy State University, 187 p. [In Ukrainian]
8. Kianovska L. (2008) Myroslav Skoryk: man and artist: scientific publication [Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets': naukove vydannya] / edited by V. Sivohip. Lviv, 591 p. [In Ukrainian]
9. Philosophical encyclopedic dictionary [Filosof's'kyy entsyklopedychnyy slovnyk] / Head. ed. VI Shinkaruk. K.: Abris, 2002. 742 p. [In Ukrainian]
10. Pilatyuk O. (2008) Myroslav Skoryk in communication with the performers of his works (to the 70th anniversary of his birth) [Myroslav Skoryk u spilkuvani z vykonavtsyamy svoiykh tvoriv (do 70-ricchya vid dnya narodzhennya)] Musical art: Collection of scientific articles. Vip. № 8. Donetsk: LLC "South-East, Ltd.", pp. 40–48 [In Ukrainian]
11. Prokofiev S. (1961) Materials. The documents. Memories. [Materialy. Dokumenty. Vospominaniya] M.: State. Moose. Publishing house, 178 p. [in Russian]
12. Sigeti J. (1970) Beethoven's violin works. Notes for performers and listeners [Skrpichnyye proizvedeniya Betkhovena. Zаметki dlya ispolniteley i slushateley] Performing arts of foreign countries. Issue. 5 / Comp. and ed. G. Edelman. M.: Music, pp. 3–74. [in Russian]
13. Filkenman N. (1979) L. Yavorsky about performance [Yavorskiy ob ispolnitel'stve] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. ed. V. Yu. Grigoriev and V. A. Natanson]. M.: Music, pp. 3–21 [in Russian]
14. Sharkov F. (2003) Fundamentals of the theory of communication [Osnovy teorii kommunikatsii]. M., 165 p. [in Russian]
15. Shirinsky A. (1979) Problems of interpretation of violin concertos by D. Shostakovich [Problemy interpretatsii skripichnykh kontsertov D. Shostakovicha] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. Ed. V. Yu. Grigoriev and V. A. Nathanson]. M.: Music, pp. 107–130. [in Russian]
16. Yuzefovich V. (1979) With Rozhdestvensky about Rozhdestvensky [S Rozhdestvenskim o Rozhdestvenskom] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. ed. V. Yu. Grigoriev and V. A. Nathanson]. M.: Music, pp. 154–178. (Digest of articles) [in Russian]
17. Yuzefovich V. (1985) David Oistrakh: conversations with Igor Oistrakh [David Oystrakh: besedy s Igorem Oystrakhom] Common Ed. S.I. Dyer. M.: Sov. composer, 323 p. [in Russian]

MYRONOVA NATALIYA

Myronova Nataliia, head of the organizational department of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

COMPOSER AND PERFORMANCE COOPERATION AS A COMMUNICATIVE SYSTEM IN VIOLIN ART

The research relevance. Unfortunately, in our days we have no fundamental works that would explore the socio-communicative nature of art as a separate scientific problem. In this context, the communication between the composer and the performer has an extremely important, multilevel and responsible mission. Because the co-creation of two artists should be aimed not only at embodying the composer's idea and revealing the individuality of the performer but focused on the listener's perception (of course if two participants in musical communication expect the success of their work among the audience).

Analysis of recent research and publications. Many scientists have addressed the problem of communication in various fields, in particular: Y. Habermas, V. Kashkin, A. Sokolov, F. Sharkov C. Kuli, Y. Kosenko,

V. Vladimirov, V. Shirokov, M. Tarasova, O. Berehova, I. Savransky, N. Saprygina, T. Goncharenko, T. Traverse, L. Voevodina and many others.

During the writing of the article were used the printed memoirs of prominent violinists and composers, in particular: L. Kogan, D. Oistrakh, J. Sigheti, G. Rozhdestvensky, S. Prokofiev, M. Skoryk, V. Runchak, etc., fragments from the exclusive interview of the modern Ukrainian violinist B. Pivnenko, which she gave to the author of the article.

The scientific novelty. The scientific novelty is that in the article for the first time in Ukrainian musicology composer and performer co-creation in violin art appears as a communicative system in which both participants of communication equally influence the process of creating a musical composition. In this article you can find the materials that have not been published anywhere before – fragments of interviews with the famous modern Ukrainian violinist, the first performer of many compositions of modern composers Bohdana Pivnenko, about the communication of the composer and performer.

The purpose of the article is to determine the composer's idea about the idea of a musical composition, its embodiment, sound and performance approach to the realization of the composer's idea, the disclosure of the content of the composition and the character of its images; to focus on the communicative side of composition and performance co-creation which is required by modern Ukrainian violin music.

The methodology based on a set of complementary methods: theoretical, method of holistic analysis and comparative.

Conclusions. The complication of the language of modern music today poses the new tasks for performers, requiring new expressiveness. In addition, this is where a special role given to the performer – to make clear the complex work for the listener. In this point of view, the relationship and interdependence between the composer and the performer becomes even more relevant. Further research of the communicative nature of composition and performance will provide a better understanding of its patterns and transformation in the contemporary art space.

Keywords: communicative system, musical communication, performing interpretation, composition, expressiveness.

Миронова Н. А. Композиторское и исполнительское сотворчество как коммуникативная система в скрипичном искусстве

Актуальность исследования обусловлена тем, что на сегодняшний день, к сожалению, нет фундаментальных работ, которые изучали бы социально-коммуникативную природу искусства как отдельную научную проблему. Коммуникация композитора и исполнителя в этом контексте играет чрезвычайно важную, многоуровневую и ответственную роль. Ведь совместное творчество двух художников должно быть направлено не только на воплощение идеи композитора и раскрытие индивидуальности исполнителя, но и на восприятие слушателя (конечно, если два участника музыкального общения рассчитывают на успех среди аудитории слушателей). Многие ученые обращались к проблеме коммуникации в самых разных областях, в частности, Ю. Хабермас, В. Кашкин, А. Соколов, Ф. Шарков, С. Кули, Ю. Косенко, В. Владимиров, В. Широков, М. Тарасова, Е. Береговая, И. Савранский, Н. Сапрыгина, Т. Гончаренко, Т. Траверс, Л. Воеводина и многие другие.

При написании статьи использовались печатные мемуары выдающихся музыкантов и композиторов, в частности, Л. Когана, Д. Ойстраха, Й. Сигети, Г. Рождественского, С. Прокофьева, М. Скорика, В. Рунчака и др. Также были использованы фрагменты интервью (нигде ранее не печатались) с современной украинской скрипачкой Б. Пивненко о коммуникации композитора и исполнителя, которое она дала автору статьи.

Цель статьи: определить композиторскую идею музыкального произведения, ее воплощение, звучание, исполнительский подход к реализации авторского замысла, раскрыть содержание произведения и характер его образов. Сосредоточено внимание на коммуникативной стороне сотрудничества композитора и исполнителя, чего требует современная украинская скрипичная музыка.

Методологической основой послужил комплекс взаимодополняющих методов: теоретический, метод целостного анализа, компаративный.

Выводы. Усложнение языка современной музыки сегодня ставит перед исполнителями все новые и новые задачи, требующие новых средств выражения. И именно здесь особая роль отведена исполнителю – сделать понятным сложное для слушателя произведение. Соответственно взаимосвязь и взаимозависимость между композитором и исполнителем приобретает еще большую актуальность, ведь как композиторское творчество невозможно без исполнительства, так и исполнительство не может существовать без

композиторського замысла і його елементів. Дальніше дослідження комунікативної природи композиторського і виконавського творчості дозволить краще зрозуміти її закономірності і трансформацію в сучасному музичному світі.

Ключевые слова: комунікативна система, музична комунікація, виконавська інтерпретація, композиторське творчості, засоби виразності.

ГАЙДУК М. І.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>

«SINFONIA DA REQUIEM» БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА: СЕМАНТИЧНІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОЗНАКИ РЕКВІЄМУ

Розглянуто шлях модифікації та емансипації жанрових ознак реквієму. Сформульовано ідейно-філософську сутність цього жанру. Визначено контекст створення Бенджаміном Бріттенем «Sinfonia da Requiem» – через соціально-історичний, біографічний і творчий чинники. Вказано на відповідні стрес-фактори, що зумовили трагічне образне спрямування твору. Окреслено місце та роль цього опусу в еволюції інструментально-оркестрового стилю композитора.

Виявлено специфіку втілення семантичних і конструктивних ознак жанру реквієму в оркестровому творі «Sinfonia da Requiem», для чого проаналізовано засади композиції, драматургії, тематичної і темброво-інструментальної організації симфонії. Виділено ключові групи мотивів і мотивних комплексів, які формують інтонаційну концепцію твору. Виокремлено його інтонаційний лейтматеріал, до якого віднесено остинатність, ламентозність, стрибкоподібний рух (що трансформується у сигнальність) і низхідний рух типу катабасису. Розкрито специфіку монотематичної природи розвитку в циклі. Простежено особливості перетворення інтонаційного лейтматеріалу, у тому числі шляхом жанрових трансформацій.

Аргументовано інтонаційний зв'язок тематизму другої частини (програмна назва «Dies irae») з однойменним середньовічним наспівом. Описано механізми створення особливого пародійного ефекту в другій частині «Sinfonia da Requiem».

Досліджено жанрово-інтонаційну природу тематизму симфонії і запропоновано варіанти семантичного тлумачення головних тематичних утворень. Описано природу жанрової складової драматургії твору, в якій простежено три групи витоків: мілітарні (марш і сигнально-фанфарні мотиви), танцювальні (галоп, скерцо та жига) й ліричні (ламент, пісенність, аріозність, пастораль і колискова). Визначено специфіку генерального жанрово-інтонаційного конфлікту симфонії.

Ключові слова: «Sinfonia da Requiem», творчість Бенджаміна Бріттена, жанр реквієму, жанрово-інтонаційна драматургія, англійська оркестрова музика, модерністський симфонізм, музика Другої світової війни.

Постановка проблеми. «Sinfonia da Requiem» – це оркестрова кульмінація передоперного відрізка творчого шляху Б. Бріттена, драматична вершина його раннього симфонізму, визначний і популярний інструментальний твір композитора. Цей опус заслуговує на ретельне музикознавче дослідження задля глибинного осмислення мистецького портрету автора.

Проблематика статті стосується відстеження тематичних процесів (змін, трансформацій, контрастів, моментів взаємопроникнення та зіткнення), які визначають семантичну концепцію симфонії. Особлива увага приділяється розгляду програми твору, що пов'язана з жанром заупокійної меси – реквіємом.

Пошуки відповіді на запитання «яким чином у симфонічному полотні британського композитора-модерніста проявляються ознаки реквієму?» режисують подальший зміст статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сфері питань, пов'язаних з особливостями жанру реквієму, для цього дослідження опорними стали роботи А. Єфіменко («Еволюція жанру реквієма в аспекте трактовки теми смерти (реквієм епохи романтизму)»)¹, В. Маркса («“Requiem sempiternam”? Death and the musical requiem in the twentieth century»)² та Ю. Кучурівського («Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття»)³.

Загалом у масиві музикознавчих робіт, присвячених творчості Б. Бріттена, чільне місце належить його оперній спадщині. Наприклад, Ф. Руппрехт майже повністю присвятив ґрунтовну книгу «Britten's Musical Language»⁴ детальному аналізу музичної тканини бріттенівських опер. «У центрі завжди опиняється опера, і це не дивно, адже опера була центральним жанром у творчому доробку композитора», – підтверджує цю думку М. Бейкер, автор статті, де здійснений технологічний аналіз однієї з камерно-вокальних мініатюр Б. Бріттена⁵. Однак творчість видатного англійського композитора позначена жанровою широтою і різноманітністю, й кожна група опусів у ній має принципове значення. Оркестрова музика – найпотужніша передопера сфера творчості, у якій Б. Бріттен послідовно нарощував композиторську майстерність і напрацьовував власний індивідуальний стиль.

Серед новітніх досліджень, що пов'язані з розглядом творчої постаті Б. Бріттена, виділяється кілька груп робіт, переважно англомовних. У першій із них детально розкриваються обставини життєвого шляху та риси особистості Б. Бріттена⁶. Другу становлять розвідки, мета яких – глибокий теоретичний аналіз творчості композитора, зокрема її ладотонального та жанрового устрою⁷. Важливими є також публікації третього типу, присвячені питанням модерністської

¹ Єфіменко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. 287 с.

² Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying. 2012. № 17 (2). P. 119–129.

³ Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

⁴ Rupprecht Ph. Britten's Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 358 p.

⁵ Статтю присвячено ладовому та мелодичному аналізу «Ноктюрнів» із «Серенади» для тенора, валторни й струнних (1943) Б. Бріттена: Baker M. Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings» // Tempo. 2013. № 67 (264). P. 30.

⁶ Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. 448 p.; Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art. Woodbridge–Rochester–New York: Boydell & Brewer, 2017. P. 18–32; Robinson S. «An English Composer Sees America»: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // American Music. 1997. № 15(3). P. 321–351.

⁷ Barringer T. «I am a native, rooted here»: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral // Art History. 2011. № 34(1). P. 126–165; Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // Music Theory Spectrum. 2019. Vol. 41(2). P. 285–304; Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // Music Theory Spectrum. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1–25.

ідентифікації Б. Бріттена¹. Окремо відзначимо два джерела, що нині формують основу підходу до вивчення творчості митця у вітчизняному музикознавстві – монографії Л. Ковнацької («Бенджамин Бриттен»)² та О. Корчової («Музичний модернізм як terra cognita»)³. В останній запропоновано не лише новітній погляд на творчість композитора, а й здійснено лаконічний аналіз «Sinfonia da Requiem».

Автор даної статті спирається на положення, наявні у названих роботах, та розвиває їх у межах обраного проблемного напрямку.

Мета обраного в статті підходу до твору Б. Бріттена – віднайти ключові музичні складники (жанрові ознаки реквієму та інтонаційний лейтматеріал твору) і пов'язати їх між собою, розшифровуючи в такий спосіб ідейну, жанрову та інтонаційну концепцію «Sinfonia da Requiem».

Методологічна спрямованість статті передбачає детальний аналіз конструктивної складової музики «Sinfonia da Requiem» задля визначення семантичного змісту твору як опусу, приналежного до жанрової традиції реквієму, суттєво переосмисленої у композиторській практиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу

Реквієм: шлях від жанру до художньої ідеї

Жанр реквієму пройшов складну й багатоетапну еволюцію. Композитори, які писали реквієми, поступово перетинали межі канону, виходили за його історично обумовлені рамки. Зрештою, в середині ХХ століття для Б. Бріттена створення такого жанрового гібриду, як інструментальний реквієм («Sinfonia da Requiem»), стало не лише можливим, а й закономірним.

Початок процесу: констатація. Реквієм – один із найдавніших жанрів західноєвропейської музики. Він існує вже понад тисячоліття, зберігаючи семантичне ядро, але зазнаючи при цьому суттєвих внутрішніх конструктивних змін.

Розвиток: модифікація. Жанр, що виник на базі ритуальної церковної монодії, активно трансформувався та оновлювався паралельно з розвитком професійної музичної культури: від монодії до поліфонії, від поліфонії строгого стилю до класичного багатоголосся. Далі жанр увібрав досягнення гомофонно-гармонічного стилю й зазнав грандіозної стильової еволюції у період від романтизму до авангарду.

В цілому модифікація реквієму відбувалася через оновлення інтонаційного наповнення⁴ та шляхом виходу з ритуального ужиткового призначення у світський концертний формат (В. А. Моцарт, Г. Берліоз, А. Брукнер, Й. Брамс, Дж. Верді, Г. Форе, А. Дворжак). Індивідуалізація⁵ концепції, композиції та драматургії кожного твору – ще одна суттєва ознака реквієму на цьому етапі.

Фінал: емансипація. У ХХ – на початку ХХІ століття реквієм продовжує існувати як концертний жанр, у форматі, до якого прийшли композитори

¹ Chowrimootoo C. «Britten Minor»: Constructing the Modernist Canon // Twentieth-Century Music. 2016. № 13(2). P. 261–290; Rupprecht Ph. Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas // Music and Letters. 2020. Vol. 101. Issue 2. P. 343–366.

² Ковнацькая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. 392 с.

³ Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. 490 с.

⁴ «В еволюції ж реквієму вирішальну роль відіграло докорінне переосмислення функції канонічного тексту, що дозволило індивідуально трактувати і втілювати в музиці його образно-смісловий зміст». Див.: Ефименко А. Г. Еволюція жанра реквієма в аспекте трактовки теми смерті (реквієм епохи романтизму): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. С. 51.

⁵ «У ХІХ столітті дестабілізація реквієму досягла певної кульмінації, коли втілення жанру отримали найбільш контрастний, підкреслено-індивідуальний характер». Див.: Там само. С. 54.

попереднього історичного періоду і потім розвинули їхні наступники (І. Стравінський, М. Дюрюфле, М. Вайнберг, Д. Ліґеті, Е. Денисов, С. Слоніський, К. Пендерецький, А. Шнітке, А. Караманов, В. Сильвестров, Дж. Тавенер, В. Мартинов, Е. Л. Веббер). У творах названих авторів зустрічається щоразу більше відхилень від канонічних установок, таких як підміна латинських текстів і, відповідно, порушення структури циклу. Паралельно розпочинається процес емансипації реквієму вже за рамками вокально-симфонічного циклічного жанру кантатного типу. Внаслідок цього реквієм із суто «форматного» жанру переходить у концепційний.

Упродовж попереднього тисячоліття існування сформувалось унікальне семантичне поле жанру зі специфічним колом образів і набором реквіємних інтонаційних комплексів оплакувально-траурного, трагічного звучання. Тепер же відбувається вихід жанру за власні рамки у таких напрямках: а) гібридне суміщення з іншими музичними жанрами (наприклад, симфонія-реквієм чи опера-реквієм¹); б) міграція жанру зі своєї генетичної території в інші види мистецтва (живопис² та кінематограф³) і загалом за межі мистецтва⁴.

Отже, реквієм поступово перетворюється із жанрової константи на інтертекстуальну художньо-філософську⁵ категорію, яка транслює трагічну, траурну, оплакувальну ідею. Тому доречно буде відділити поняття реквіємності як похідного терміна від власне реквієму. *Реквіємність* – це сукупність смислових та інтонаційних комплексів/елементів/принципів, що сформувались та існують у жанровій системі традиційного реквієму; *реквіємність* означає також наявність характерних компонентів жанру поза його канонічними рамками (подібним чином розділяються аналогічні поняттєві пари – скажімо, симфонізм і симфонія).

Екстраполяція. Б. Бріттен використовує жанр реквієму як програму своєї симфонії. Реквієм для композитора став джерелом багатьох семантичних та інтонаційних комплексів. При цьому «Sinfonia da Requiem» не є реквіємом за формальними ознаками. На нашу думку, позначати зв'язок цієї симфонії із реквіємом лінійно, через дефіс («симфонія-реквієм») є доволі сумнівним (хоча саме в такому варіанті назва твору Бріттена часто фігурує в пострадянській музикознавчій літературі⁶). Натомість окреслимо інший характер взаємозв'язку симфонії та реквієму, який заклав у програмній назві сам Б. Бріттен – «симфонія із реквієму» (латинська частка «da» перекладається як «з» / «із»). Композитор

¹ Наприклад, у 2015 році була створена опера-реквієм «IYOV» композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка.

² Приклади живописного реквієму: «Defeated. Requiem» В. Верещагіна (1879); «Nippon Requiem» К. Ц. Радулеску (2011); «DACA Requiem» Дж. Лонгорія (2018); «Requiem for my father» П. Фесслера (2020).

³ «Requiem for a Dream» Д. Аронофскі (2000).

⁴ Варто зазначити, що описані фази трансформації жанру та переходу його в нові формати не означають скасування попередніх форматів: «Перехід реквієму з церкви в концертну залу збігся з переходом від релігійних до світських функцій, ранніми прикладами втілення таких установок стали твори Берліоза та Верді. Звичайно, багато композиторів все ще писали реквієми для літургійного використання, проте більшість із них тепер були досить короткими, меншого масштабу і з порівняно простою фактурою». Див.: Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying. 2012. № 17(2). P. 120.

⁵ «П'ять латинських слів містять неявні посилання на горе, страх і надію, а отже, на найглибші філософські та психологічні питання людського існування». Див.: Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide // Art and Design Review. 2020. № 8. P. 114, 115.

⁶ Зокрема, саме так називає твір найвідоміша дослідниця творчості Б. Бріттена у Росії Л. Ковнацька.

екстраполює семантичні й конструктивні компоненти реквієму на суто інструментальний жанр симфонії. Способи екстраполяції та місце відповідних засобів у загальній інтонаційній концепції твору описуються далі.

У жанрі реквієму «самосутність – певне уявлення про смерть, а саме, послідовна

реалізація (на структурному, вербальному, інтрамузичному рівнях)»¹. Саме реалізація теми смерті на музичному рівні є ще одним проблемним аспектом даної статті, який детально розкривається нижче.

«Sinfonia da Requiem» у житті Бріттена: контекст і стрес-фактори

«Sinfonia da Requiem» – чотирнадцятий за рахунком оркестровий твір Бенджаміна Бріттена. Однак він особливим чином виділяється з-поміж інших.

Композитор починав творчі пошуки з оркестрових творів підкреслено оптимістичного та збалансованого звучання, що трансливали світло, красу, розміреність, упорядкованість. Натомість «Sinfonia da Requiem» різко контрастує з усім написаним раніше. З точки зору стильової атрибуції твір є синтезом тематизму пізньоромантичного типу, неокласицистської композиційної виваженості та експресіоністського надриву. Симфонія переповнена рідкісним як для англійця ударним трагізмом, малерівською експресією та іронічно-химерним віддзеркаленням теми смерті.

Подібної сили трагізм раніше не був характерним для творчості Бріттена, хоча його паростки епізодично з'являлися в окремих частинах інших творів композитора. Це помічає Л. Ковнацька: «В музиці Бріттена тієї пори (1930-ті. – М. Г.) народжувались образи драматичні, трагічні»². Драматизм і трагічна образна константа будуть і надалі присутніми в творчості Б. Бріттена, адже «Sinfonia da Requiem» – це крок передусім до гігантського за масштабом і художнім обсягом «Воєнного реквієму».

Якщо ж поглянути на категорію трагічного у ширшому ракурсі, слід зазначити, що підвищений рівень відчуття трагізму – естетична прикмета новітнього часу, яка впливає з соціальних і політичних реалій. ХХ століття – епоха вивільнення будь-яких форм негативу, болі, страждань, бруталності, психоделіки і, зрештою, абсолютизації трагізму в мистецтві. Це доба криваво-чорного експресіонізму та хаотично-іронічного постмодернізму, – час, коли трагедійність може заповнювати 100% концепції художнього твору, і таке мистецьке рішення не здаватиметься чимось дивним або аномальним.

Однак чим можна пояснити тяжіння Б. Бріттена до трагедійності саме у цей період творчості та в цьому опусі? Наведемо кілька контекстних фактів. У 1930-х на долю композитора випала низка життєвих потрясінь: смерть батька (1934), кончина матері (1937), з якою він був особливо близький, еміграція до Америки (1939) та, зрештою, початок Другої світової війни. Що стосується композиторського статусу Б. Бріттена перед еміграцією, то П. Кілді (P. Kildea) відкриває картину зовсім не безхмарного становища композитора на батьківщині: по суті, Б. Бріттен не був тут визнаним і затребуваним митцем³. Все це, вочевидь, розхитало відносно

¹ Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. С. 44.

² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. С. 52.

³ «Бріттен у середині – наприкінці 1930-х років не був надто помітним <...> Америка надала йому можливість оминати незручну істину, що його кар'єра ще не мала такої ваги, як він сам вважав». Див.: Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. P. 24.

рівноважний емоційний тонус його попередніх творів та призвело до появи драматичного опусу.

У період з 1939 до 1942 року Б. Бріттен був відірваним від рідного краю та мешкав в Америці. Там він стикнувся з однозначно іншою ментальністю – як соціальною, так і культурною. У воєнний час з усієї Європи до США з'їхались представники мистецької еліти, і її енергія стала свого роду допінгом для молодого, 26-річного композитора. Бріттенівська зацікавленість творчістю Г. Малера, А. Шенберга та І. Стравінського намітилась ще у Британії, але саме у США знайомство з їхньою музикою перейшло у свого роду зіткнення ментальних настанов й втілилось у потужну художню форму «Sinfonia da Requiem». З одного боку, еміграційний культурний досвід давав Б. Бріттену натхнення, а з іншого – його можна вважати стрес-фактором для корінного англійця, носія психотипу «острів'янина».

Ще один емоційно хиткий біографічний контекст породила зустріч із Пітером Пірсом (через кілька місяців після смерті матері), позитивним партнером і найважливішою людиною для митця. Саме перед 1940-ми роками почали розвиватися їхні стосунки, що психологічно обтяжило Бріттена, позаяк призвело до складного рішення стати в опозицію до суспільних і моральних устоїв того часу. Це був ризикований, раптовий і радикальний поворот життя композитора.

Таким же переламом у його творчості стала «Sinfonia da Requiem». Хоча Б. Бріттен назвав імпульсом для її створення смерть батьків (їм офіційно вона присвячена), однак загалом опус постав як результат сублимації усіх прелічених стрес-факторів.

Історія прем'єрного виконання симфонії – етапи суперечливого сприйняття твору, позначеного зіткненням провалів та успіхів. Перший провал був пов'язаний із тим, що замовники симфонії від неї відмовились: твір компонувався на прохання японського уряду з нагоди святкової події, однак Б. Бріттен створив музику трагічно-драматичного змісту, до того ж із християнською програмою, – і це для східних слухачів, чия культура була далекою від християнства¹! Враження провалу також спричиняла оцінка твору деякими нью-йоркськими критиками². Однак симфонію супроводжував і успіх, адже аудиторія на прем'єрі здебільшого була захоплена нею, а в подальшому «Sinfonia da Requiem» стала одним із найпопулярніших зразків бріттенівської оркестрової спадщини.

Композитор втілює трагічну семантику реквієму за допомогою конкретних жанрово-інтонаційних елементів. Саме ці специфічні утворення і розглядаються в процесі наступного аналізу трьох частин твору.

«Lacrimosa»

«Sinfonia da Requiem» – це концепція вічної людської драми, в якій конфліктують жива емоція та агресивна деспотичність, гуманність і руйнівна сила війни, добро і зло, життя та смерть. Це драма, в якій, попри жорстоку боротьбу між зазначеними початками, показано прагнення людини до умиротворення, заспокоєння, душевного спокою і перемоги духовності.

Остинатність. Інтонації оплакування, які покликані насамперед музично ідентифікувати частину «Lacrimosa», відсутні у перших тактах симфонії. Натомість драму відкривають важкі ривки-удари у низькому регістрі, що формують

¹ Інформацію про історію створення див.: Britten B, Mitchell D. Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. I. London: Faber and Faber, 1991. P. 705.

² «Дві прем'єри значних творів отримали переважно негативні відгуки, – це “Sinfonia da Requiem” і “Пол Буньян”, які відбулися у 1941 році 28 березня та 4 травня відповідно». Див.: Robinson S. An English Composer Sees America: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // American Music. 1997. № 15(3). P. 333.

остинатний ритм траурного маршу (див. приклад № 1). Остинатність – це наскрізний інтонаційний елемент симфонії. Вона – ніби нав'язливий нервово-тривожний стан¹, котрий переслідує і «гасить» прояви людяної та світлої образності. Остинатність демонструє напругу, невідворотність і деспотичність образу смерті. Смерть ототожнюється з силою фатуму – нестримною і загрозливою. Остинатна пульсація за походженням інтонаційно пов'язана із набатом, тобто звуковими ударами дзвона, які з древніх часів сповіщали про війну, нещастя, горе, смерть.

Приклад № 1.

Остинатний елемент: ритм траурної ходи (ч. I, тт. 1–11)



Ламентозність + стрибки. Зрештою інтонація ламенто з'являється у 8-му такті у партії віолончелей. Але цей канонічний мотив має перевернуту, інверсивну мелодичну структуру (*ля – сі-бемоль*). Від 12-го такту в контурі мелодії постають широкі висхідні стрибки. Тема, що з них виростає (див. приклад № 2), містить внутрішній конфлікт, адже в ній поєднуються два різних за інтонаційною природою мотиви – синкопована, тягуча ламентозність і активна висхідна енергія.

Приклад № 2.

Віолончельна тема (ч. 1, ц. 1, тт. 12–16)



Катабасис. Поступова хода у низхідному напрямку, катабасис (див. приклад № 3) – це третій драматургічно важливий інтонаційний елемент (тт. 18–21, 31–35, 54–57, 179–182).

Приклад № 3.

Катабасис (ч. 1, ц. 1, тт. 18–21)



¹ Прояви подібної депресивно-трагічної образності були системними для даного періоду творчості Б. Бріттена. Дослідник Б. Хоув (B. Howe) описав у своїй статті музичні прояви божевілля та одержимості у творі «Радій в Агнці» («Rejoice in the Lamb») Б. Бріттена, який також був створений у воєнний період. Див.: Howe B. Music and the Agents of Obsession // Music Theory Spectrum. 2016. Vol. 38. № 2. P. 218–240.

Похідний тематизм і його драматургічний розвиток. Весь подальший тематичний рух I частини, а частково й тематизм інших частин – це матеріал, похідний від описаних вище інтонаційних елементів. Тому *остинатність, ламентозність, стрибкоподібний рух* (який далі у симфонії трансформується у *сигнальність*) і *катабасис* вважаємо тематичним лейтматеріалом симфонії.

Дослідник Й. Шаарвехтер (J. Schaarwächter) вбачає у симфонії варіаційну композицію¹. Монотематична спорідненість усіх трьох частин доводить його тезу. Присутність і велика формотворча вага варіаційності в оркестрових творах є не лише специфічною рисою творчості Б. Бріттена: уникання за її допомогою характерного для сонатності типу розвитку належить до характерних ознак англійського оркестрового модернізму як такого.

Один із найактивніших тематичних елементів, що є похідним від остинатного траурного маршу, – це синкопована пульсація (див. приклад № 4), котра з'являється у різних оркестрових партіях: скрипки (т. 57), труби (т. 76), арфи та кларнетів (т. 111), всієї струнної групи (ц. 3, т. 158).

Приклад № 4.

Остинатна синкопована пульсація (ч. 1, ц. 3, тт. 57–59)



Із ламентозного елемента тихо й непримітно народжується мотив у партії фাগотів (див. приклад № 5), який із часом виростає у грандіозне тривожно-оплакувальне цунамі. Роль ламентозних імпульсів виконують ямбічна висхідна мала секунда та ямбічна низхідна зменшена кварта.

Приклад № 5.

Ламентозний елемент (ч. 1, ц. 1, тт. 21–22)



Ще один похідний від ламентозного тематичний елемент з'являється у тт. 81–83. Це мотивний діалог між мідними та дерев'яними духовими інструментами (див. приклад № 6).

¹У “Sinfonia da Requiem” окремі частини також здаються варіаціями окремих рядків матеріалу “Missa pro defunctis” – і це показово, тому що Бріттен часто базував інструментальні композиції на концепції варіацій». Див.: Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey. With a foreword by Lewis Foreman. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. P. 584.

Ламентозний діалог (ч. 1, ц. 5, тт. 81–83)



Особливо важливим елементом «Lacrimosa» є тема, що має сигнальну інтонаційну природу. Висхідні стрибки в її складі свідчать про спорідненість з інтонаційним елементом № 2. Спочатку ця тема експонується в спокійному та делікатному звучанні, у камерному вигляді (соло альтового саксофона, динамічне рішення *p*, т. 39), однак у розробці вона переростає у гігантську наступально-агресивну силу (скандування міді на *f*), що перебиває, «перекрикує» будь-який інший тематизм.

Структура цієї теми дійсно бере початок від сигнально-фанфарних витоків (див. приклад № 7). На це вказують інтерваліка (висхідні стрибки), ритміка (рівномірне крокування) й темброва складова (мідні духові інструменти). Взагалі міді у I частині надано функцію агресора, тематичного вбивці-душителя. Після фази її посиленої активності згодом постає трагічний фінальний катабасис. Однак сигнальність зазнає деформації. Характерний висхідний стрибок, який передбачає хід на стійкий чистий інтервал (кварта, квінта, октава), підмінюється нестійкою дисонансною септимою. Так сигнал замість яскраво-піднесеного набуває загрозливо-напруженого ефекту.

Сигнальна тема (ч. 1, ц. 9, тт. 119–127)



Фанфарно-сигнальний тематизм також є одним з інтонаційних символів війни. З огляду на рік створення симфонії (1940) стає очевидним прямий зв'язок цієї теми з воєнними подіями часу, які спричинили цивілізаційний крах людства, планетарні морально-етичні втрати й десятки мільйонів смертей.

Трактування фанфарно-сигнальних мотивів у негативістському семантичному ключі пов'язане, серед іншого, з антивоєнними переконаннями композитора. У 1942 році він подав заяву до місцевого трибуналу щодо реєстрації відмови від військової служби. Прохання про звільнення він пояснив власними

пацифістськими, антинасильницькими принципами¹. Тож саме у цій симфонії Б. Бріттен-пацифіст виявляє свої ідеї на очевидному, буквальному інтонаційному рівні.

«Dies irae»

У традиційному реквіємі роль частини «Dies irae» сформувалася як центральна і навіть централізуюча, однозначно серйозна та найбільш концентрована щодо драматичної образності (наприклад, у В. А. Моцарта і Дж. Верді). Натомість Б. Бріттен обирає власне рішення і створює для «Dies irae» неочікуване, навіть протилежне прийнятому образне трактування. Композитор трактує День гніву як карнавально-ігрову вакханалію. Нетипове образне тлумачення цієї частини помічає та коментує О. Корчова: «...тут виникає геніальний за смисловою об'ємністю образ неконтрольованого, абсолютного зла, поданий через урбанізований саркастичний галоп. На кульмінаційній стадії він розростається до сцени “наруги” над слухом/душею/істиною»². Відтак драматичну «серйозність» Б. Бріттен підмінює інфернальною танцювальністю, звертаючись до макабричного образу танцюючої смерті, де танець позначає тріумф.

В образній системі «Dies irae» Б. Брітена присутнє лише зло, наступу якого не в змозі протистояти жоден інтонаційний елемент іншої образно-смислової приналежності. Це безкарне зло, яке закручує все суще в катастрофічно-деструктивному танці-торнадо, придушє, зносить у вихорі та затоптує щонайменші інтонаційні спроби рухатися в бік людяності, душевності чи ліричності. Це сама смерть, яка з легкістю (граючись, танцюючи) вбиває усе живе на своєму шляху, чия руйнівна сила не має перешкод. Це те зло, що не підлягає жодному суду.

Шалена енергетика частини провокує нестандартні підходи до її аналізу, в даному разі – розгляд «Dies irae» як театралізованого танцювального дійства, в котрому тематичні утворення перетворюються на образи-персонажі. Їхні характеристики зумовлені суто інтонаційною специфікою.

Умовна вистава складається з трьох актів (тричастинна репризна форма з динамізованою репрізою) та епілогу (кода, яка утворює перехідно-сполучний розділ між II і III частинами симфонії). У танцювально-ігровому видовищі епізоди змінюються калейдоскопічно швидко, при чому зберігається несамовіта енергія, обумовлена швидким темпом і драматургією різких контрастів – ритмічних, тембрових, реєстрових, тематичних, жанрових.

Акт I. Сцена 1: «Парний вихід». Відкриває «Dies irae» парний виступ двох танцювальних персонажів. Шляхом ритмічної редукції, тобто зведення формули до примітиву, отримуємо опорну для двох паралельних тем танцювальну ямбічну структуру галопа (♩ ♩). Однак їхня інтонаційна природа виявляє зовсім нетанцювальне походження. За зовнішньо яскравою ритмічною «картинкою» ховається, як у тіні, монотематичний зв'язок із трагічними мотивами I частини.

Тематичний Персонаж 1 (див. приклад № 8) є подібним до остинатної тематичної групи. Відповідний пульсуючий мотив набуває потужного самоствердження: з несміливого та скромного вступного звучання на фрулато у флейт і в динаміці *pp* (тт. 1–10) він мігрує до масштабного *tutti* у репрізі на *fff* (тт. 196–201).

¹ Заява до місцевого трибуналу про реєстрацію добросовісних відмов (1942): «Оскільки я вірю, що в кожній людині є дух Божий, я не можу знищувати... Усе своє життя я присвятив творчим діям (будучи за фахом композитором), і я не можу брати участі в актах знищення. Більше того, я відчуваю, що фашистське ставлення до життя можна подолати лише пасивним опором. Якби тут був Гітлер або ця країна мала би подібну форму правління, я вважав би своїм обов'язком перешкоджати цьому режиму всіма можливими ненасильницькими методами». Див.: Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 40.

² Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. С. 396.

Легке притоптування початкового варіанта перетворюється на грандіозне акордове втоптування, масовий танок (ц. 34).

Приклад № 8.

Пара А. Персонаж 1 (ч. II, ц. 16, тт. 1–4)



Ритмічна основа другого персонажа (див. приклад № 9) – знайомий ритм галопу¹. Він асоціюється з такими маркерами, як актив, динаміка, пружність. Однак і в цьому мотиві приховується суперечлива щодо образу інтонація ламентозної природи (*ля – сі*). Через химерну трансформацію плачевості у галоп здійснюється профанація трагічного, душевного, чуттєвого, вихід у сферу поверхового й бездушного.

Приклад № 9.

Пара А. Персонаж 2 – ламенто-галоп (ч. II, ц. 16, тт. 5–6)



Катабасис з'являється у «*Dies irae*» спочатку як фрагментарне тематичне випинання (хроматичне сповзання у т. 31–32), але поступово, після багаторазового повторення, символ смерті розростається у напористе, нахабне святкування і шалену фанфарну тріумфальність (швидкий темп, тембр мідних духових, імітаційний виклад, динаміка *f* і *ff*).

Далі розпочинається парад ще дивніших тематичних пар і контрастів, парадоксальних тематичних зчеплень. Однак усе це працює на створення ефекту пародійності. Для опису механізмів реалізації пародії музичними засобами залучаємо теорію О. Соломонової.

Акт I. Сцена 2: «Парний танець». У цьому розділі паралельно експонуються груба жига (див. приклад № 10) і кульгавий марш (див. приклад № 11). Метрика – ось що дивує у цій парі. Обидві теми дводольні, але Б. Бріттен втискає їх у тридольний розмір, що при звучанні справляє враження метричного спотикання. Окрім того, ці два жанри не узгоджуються за темпом – маршовий поступ гальмує, приземлює невгамовну жигу, а стрімкість жиги недоречно прискорює маршову ходу. Теми-персонажі відмінні й у ладотональному плані: «Поєднання цих суперечливих шарів значно сприяє відчуттю складності та конфлікту у музиці Бріттена»².

¹ Даний тематизм викликає алузію на увертюру до опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні.

² Див.: Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // Music Theory Spectrum. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1.

Приклад № 10.

Пара В. Персонаж 1 – жига (ч. II, ц. 22, тт. 67–71)



Приклад № 11.

Пара В. Персонаж 2 – марш-спотикання (ч. II, ц. 22, тт. 67–76)



Акт II. За драматургічною специфікою цей розділ форми можна було би описати як змагання двох наступних образно-тематичних пар (С та D).

Пару С представляє пісенно-аріозна мелодія у супроводі колискової (див. приклади № 12 і № 13). Суміш цих однаковою мірою консонансних жанрів звучить підкреслено неконсонансно, породжуючи ефект квазіфальшивого інтонування. Він складається через метро-ритмічну асинхронність і ладогармонічну дисонансність.

Пісенно-аріозна мелодія (С1) за абрисом близька до віолончельної теми з експозиції I частини (ц. 1), у ній присутні одночасно інверсивні ламентозні імпульси та висхідні потуги. Натомість колискова (С2) є новим жанрово-інтонаційним утворенням. Воно з'являється у цій зоні симфонії несподівано й навіть недоречно. Образний потенціал колискової понівечений дисонансністю і пародійним контекстом, але у фіналі циклу цей жанр відновить свою цінність і цілісність.

Приклад № 12.

Пара С. Персонаж 1 – мелодія-аріозо¹ (ч. II, ц. 26, т. 117–126)



Приклад № 13.

Пара С. Персонаж 2 – супровід-колискова (ч. II, ц. 26, тт. 116–121)



¹ Мелодію призначено для альтового саксофона (in Es).

Пара D скомпоновано із синкопованої танцювальної мелодії і супроводу на основі прямолінійного й дещо брутального маршоподібного топтання (див. приклади № 14 і № 15). Останнє – черговий варіант утвердження остинатності.

Приклад № 14.

Пара D. Персонаж 1 – синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



Приклад № 15.

Пара D. Персонаж 2 – маршоподібне топтання (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



В основі гармонії супровідного матеріалу лежить *ре-мажорний* тризвук із доданим тоном, оманливо консонансний (нижня мала секунда «псує» світле звучання), відтак він нівелює «справжність» серйозних і благородних жанрів.

Окремої уваги заслуговує персонаж D2. Контур доволі простої, грубуватої танцювальної теми з квазіфальшивим дисонансним присмаком (у дусі І. Стравінського) приховує у собі точки перетину із мелодією середньовічної секвенції «Dies irae» (див. приклад № 16).

Приклад № 16.

Наспів «Dies irae» та синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



У бріттенівській інтерпретації благоговійно-духовний наспів «Dies irae» постає химерним перевертнем – прямолінійним і вульгаризованим витанцюванням. Відбувається карнавальне «інверсування верхньо-низових культурних параметрів за рахунок травестійно-бурлескної обробки матеріалу»¹. Саме наспів секвенції є

¹ Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 164.

головним музичним портретом II частини, тож його підміна підкреслює «оберненість» всієї концепції.

Ключовим пародійним принципом розвитку у середньому розділі форми є диз'юнктивний синтез¹, який проявляється на тематичному, композиційному та драматургічному рівнях. У «Dies irae» сусідство одухотвореного (пісня-аріозо, колискова) та профанного (танцювальність) тематичного матеріалу породжує контраст-невідповідність. Їхнє зіткнення видається дещо недолугим, враховуючи занадто короткі масштаби експонування тем, за яких жодна не встигає розкритись і утвердитись.

Система структурно-метричних порушень – наскрізна й дивна особливість II частини. Скупчення ритмічних суперечностей до краю посилює вакханальну енергетику «Dies irae». Ще одна наскрізна риса із розряду дивних – насиченість неблагородним звучанням: розхристане *frullato* у флейт, розляписте булькання хроматизмів у туб, навмисно обтяжена фактурна подача. Такі прийоми додатково профанізують і вульгаризують тематизм.

Кода-трансформація – найцікавіший інтонаційно-драматургічний поворот симфонії (вона розміщена у зоні золотого перетину композиції циклу – на переході від II до III частини симфонії). Шалені танці «Dies irae» перетворюються тут у дике стрибкове брикання, а те своєю чергою поступово сповільнюється, гальмується і трансформується у благоговійно-рівномірне ритмічне колисання, на тлі якого розпочинається експозиція пасторальної теми фіналу.

Шаленства кодї надають рвана фактура, кострубата мелодика, хаотично-судомні перепади в звучанні, що виникають між різними інструментами, теситурами й регістрами. Гучна динаміка та швидкий темп посилюють несамовитість образу. Після такої розкутості абсолютно неочікувано відбувається модифікація вульгарно-екстатичних стрибків у смиренну пастораль-колискову.

«Requiem Aeternam»

Вічний спокій – саме таке семантично-сміслові зерно лежить в основі фіналу. Відчайдушний драматизм і викривлений трагізм попередніх частин різко переводиться у стан незворотного заспокоєння. Ю. Кучурівський визначає генетичне ядро заупокійної меси таким чином: «здобуття Спокою за допомогою молитовного прохання»². Завдяки умироутворюючій образності III частини Б. Бріттен реалізував головну ідею реквієму як соціального явища, зумовленого духовними потребами людини, котра опиняється перед обличчям смерті.

Композиційний спокій. Форму фіналу ніби спеціально спрощено та полегшено (АВА1). Композиція максимально лаконічна, структурована, чітка та визначена у ладогармонічному плані. Подібний формотворчий прийом – один із чинників, яким Б. Бріттен свідомо полегшує «незносиме» образно-семантичне навантаження.

Жанровий спокій: пастораль і колискова. Початковий мотив пасторальної теми, звуки *ля–сі* (див. приклад № 17) – це чергова модифікація ламентозної інтонації. Атрибутами пасторальності є діатонічна простота мелодичної лінії (неширокого діапазону, з плавним контуром), тембр дерев'яних духових, високий регістр, помірний темп, тональна визначеність і мажорний лад (*ре мажор*), постійна опора на тоніку та активне застосування чистої інтерваліки у фактурі (що нагадує про фольклорну бурдонну квінту).

¹ Диз'юнктивний синтез «передбачає суміщення логічно несумісних елементів, що вступають у конфронтаційне єднання». Див.: Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 160.

² Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. С. 11.

Середній, контрастний розділ фіналу нагадує романтичний острів, на якому «проростає» нова лірична тема пісенно-аріозної природи (див. приклад № 20). Її інтонаційну структуру утворюють хвилеподібний рух переважно висхідної спрямованості й ритмічно-мелодична плавність. Просторова об'ємність і ефект широкого дихання виникають завдяки надзвичайному діапазону теми, що охоплює понад три з половиною октави. Тембр струнних насичує квазісеквенційний розвиток. Саме така романтизована тема могла би стати лейтмотивом кохання у якійсь романтичній опері або основою для ліричної частини у симфонії XIX – початку XX століття¹.

Приклад № 20.

Лірична тема (ч. III, ц. 40, тт. 35–46)



Проте у кульмінацію розгортання ліричного образу (ц. 40) вривається пронизливе звучання ансамблю мідних духових – хорал, який складається із повторів фігури остинатного типу (див. приклад № 21).

Приклад № 21.

Хорал-остинато (ч. III, ц. 40, т. 35–41)



Тут остинатний лейтматеріал дістає неочікуване жанрове перевтілення. У перших двох частинах остинатність була силою агресивно-деспотичною, натомість у фіналі вона одягає на себе шати стриманої сарабандної хоральності: акордовий виклад, неспішний темп, довгі тривалості. Вочевидь зона музично-драматургічного «закриття»² симфонії наповнюється просвітленою образністю. Однак це світло співіснує із постійними втручаннями дисонансності. Ідея такого фіналу свідчить про неможливість встановлення абсолютного спокою у контексті драматургічних подій попередніх частин – відбиток тривоги, відчуття бруду і біль трагедії все одно залишаються.

¹ Контур цієї теми є інтонаційно близьким до таких тем, як, наприклад, тема Adagietto із Симфонії № 5 Г. Малера чи лейтмотив кохання з опери «Паяци» Р. Леонкавалло.

² В даному випадку ми застосовуємо поняття закриття на масштабному рівні концепції всієї симфонії: «...“закінчення” та “закриття” не повинні поширюватися лише на кінець твору. Вони можуть стосуватися процесів на різних структурних рівнях, із різною силою закриття та в різних точках роботи». Див.: Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // Music Theory Spectrum. 2019. № 41(2). P. 287.

Висновки

Жанрова драматургія. Тематизм симфонії за жанровим походженням розподіляється на три групи – його формують жанрові витoki мілітарної, танцювальної і ліричної природи (див. таблицю 1). Сукупно вони утворюють вкрай суперечливу драматургічну диспозицію, внаслідок чого виникає складний, потріпаний жанровий конфлікт.

Таблиця 1

Мілітарні	Танцювальні	Ліричні
Марш Сигнально-фанфарні мотиви	Галоп Скерцо Жига	Ламенто (<i>скорботна лірика</i>) Аріозність / пісенність (<i>чуттєва лірика</i>) Пастораль (<i>світла лірика</i>) Колискова (<i>дитяча лірика</i>)

Інтонаційна присутність війни (тематизм мілітарної групи) у реквіємній «родинній» (якщо дивитися на присвяту) симфонії – це очікуваний та актуальний художній крок Б. Бріттена. У 1940 році, після кількох місяців розвитку початкових подій, світ охопила нестримна і неприйнятна реальність війни. Композитор рефлексує на це й впускає дух часу у власне творіння. А для англійця, який буквально втікає від війни на інший бік планети, саме мілітарна сфера стала втіленням деспотичної сили, що, подібно до смерті, підводить кожного до крайньої точки існування. Так було у житті людей 1940-го, і так є у концепції «*Sinfonia da Requiem*».

Танцювальна сфера за іманентною сутністю пов'язана із розважальністю та життєдайною енергійністю. Однак у симфонії життєдайність танцю викривлена пародійними знаками нелюдської сили. Окрім того, інтонаційний матеріал, що подається у танцювальному ритмічному оформленні, часто має антитанцювальну природу (наприклад, середньовічна секвенція «*Dies irae*», інтонації ламенто, фігура катобасису). Б. Бріттен анулює, скасовує життєствердну семантику танцювальності й модифікує її у глузливо-дике шаленство. Така підміна – одна з форм видобування нової трагедійності в межах традиційної реквіємної семантики.

Лірика в європейській музичній культурі є носієм душевності та людяності, а кожен із зазначених (у таблиці 1) жанрів демонструє різні їхні грані. Ламентозність пов'язана з експресивно-страждальною сферою; аріозність – із високими, прекрасними почуттями й коханням; пасторальність – із позитивним комплексом емоцій, наївністю, простодушністю; колискова – з дитячою чистотою, умиротворенням і спокоєм.

Проте у «*Sinfonia da Requiem*» лірика потрапляє у «трагічну» художню ситуацію – вона не може існувати без залежності від інших інтонаційних сфер, вона або співіснує із чужорідним матеріалом, або ж насичується неприродною дисонансністю. Метафорично кажучи, лірика пригнічується та отруюється. Вона не звучить ані переможним апофеозом, ані тихим умиротворенням. Вона всюди таврується фатальною остинатністю, трагічним катобасисом або ж шаленою пародійністю.

У фіналі циклу з'являються ознаки жанру, який не входить до жодної із названих груп – хоралу, котрий є одним із головних атрибутів духовної музики, знаковим засобом для реквіємного жанрового поля, й тому саме хорал у симфонії втілює сферу позаземного. Відтак представлені в останній частині твору остинатність і плачевість фактурно набувають ознак хоральності. Важливо, що ці дві сфери конфліктували у попередніх частинах як інтонаційне втілення зла та людської рефлексії на нього. Їхня фінальна трансформація може означати свого роду притишення, згладжування чи навіть нівелювання «базового» конфлікту. Та й сам він

трансформується, переходить із відкрито-дієвої форми земного зіткнення у духовно-філософський вимір недосяжних трагічних істин буття як співіснування незбагнених, позалюдських сил.

Реквіємність. Ознаки жанру реквієму, які було виявлено у творі Б. Бріттена, можна розділити на образні, жанрові та інтонаційні. Образні ознаки реквіємності – це посилена експресивність вислову, пригнічено-драматичний настрій і трагічно-траурна емоційна характеристика тематичного матеріалу. До жанрових координат реквіємності відносимо появу у творі рис траурного маршу, сарабанди, хоралу. Специфічно-інтонаційними проявами реквіємності у тематизмі симфонії є мотив ламенто, абриси секвенції «Dies irae», інструментальна імітація вокально-хорової фактури та метроритмічне відтворення траурної ходи. Кожен описаний елемент втілює на суто музичному рівні реквіємні сенси.

У трьох частинах циклу Б. Бріттен демонструє три виміри смерті, які можна прив'язати до онтологічних локацій: землі, пекла, неба. У «Lacrimosa» Б. Бріттен оплакує смерть, подаючи її як людську драму. Це смерть земна – емоційне, драматичне, експресивне переживання. Ламенто і траурна хода тут виступають відносно традиційними маркерами реквіємного трагізму. «Dies irae» – смерть, що переноситься у пекло, де драма поступається місцем інфернальному карнавалу, сповненому химерних вивертів звичних життєвих (і, відповідно, жанрових) норм. У фіналі («Requiem Aeternam») композитор відтворює містично-релігійний вимір смерті, який за земною мірою вже не є абсолютною трагедією, адже уособлює вічний небесний спокій, умиротворення чи, принаймні, сон. Романтизований ліричний тематизм поєднується тут із хоральністю, краса й піднесеність заступають місце пекельних химер. Колискова фіналу – це інтонаційний знак дитинства, а не старості, й саме вона стає символом кругообігу життя, безкінечності існування душі та віри у можливість її чистоти.

У реквіємі-службі людина проходить крізь різні психоемоційні стани – оплакування, відчуття провини, страху, благання, каяття, умиротворення. За законом драматургії діалогу, поряд із цими людськими станами постають різні іпостасі Бога – як судді, агнця, докірливого вершителя долі чи її володаря, який проявляє милість, проводить крізь темряву і наповнює світлом. Образи Божественної присутності та концентрованої духовності у формі умиротворюючого хоралу з'являються аж у фіналі симфонії Б. Бріттена. У перших двох частинах циклу замість Бога вищою силою виступає зло, рок, тиранія. Зло, яке несе смерть.

Зрештою, саме смерть у симфонії має найбільше варіантів жанрово-інтонаційного втілення (траурний марш, інфернальне скерцо, катабасис, фанфарно-сигнальні інтонації, остинатність, дисонанс, мінор). Ці образи «смертельної групи» стають головними постановниками у розбудові драматургічної концепції, де живе та людяне конфліктує з неживим і агресивним, і де світло так і не виплутується повністю із ланцюгів «темної» інтонаційної сфери. Відтак Б. Бріттен приміряє у симфонії ампулу митця трагічного спрямування, й надалі у його творчості ця ідейно-сміслова сфера буде крещендувати.

Отже, в оркестровому циклі Б. Бріттена, попри відсутність вербального ряду, логіка розвитку головних інтонаційних елементів розкриває і збагачує семантичну структуру залученого вокального жанру. Можливо, відсутність буквальної і надто конкретної прив'язки до слова надала композитору свободу для такої потужної художньої інтерпретації вихідної жанрової моделі. Ця свобода породила унікальну бріттенівську концепцію інструментального реквієму ХХ століття.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. 287 с.
2. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. 392 с.
3. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. 490 с.
4. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція ревієму у творчості композиторів Великої Британії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
5. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. 380 с.
6. Baker M. Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings» // *Tempo*. 2013. № 67(264). P. 30–39. DOI: 10.1017/S0040298213000053
7. Barringer T. «I am a native, rooted here»: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral // *Art History*. 2011. Vol. 34(1). P. 126–165. DOI: 10.1111/j.1467-8365.2010.00796.x
8. Britten B., Mitchell D. Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. I. London: Faber and Faber, 1991. 1403 p.
9. Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. 448 p.
10. Chowrimootoo C. «Britten Minor»: Constructing the Modernist Canon // *Twentieth-Century Music*. 2016. № 13(2). P. 261–290. DOI: 10.1017/S1478572216000037
11. Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // *Music Theory Spectrum*. 2019. № 41(2). P. 285–304. DOI: 10.1093/mts/mtz007
12. Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // *Music Theory Spectrum*. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1–25. DOI: 10.1525/mts.2010.32.1.1
13. Howe B. Music and the Agents of Obsession // *Music Theory Spectrum*. 2016. Vol. 38. № 2. P. 218–240. DOI: 10.1093/mts/mtw014
14. Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // *In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. P. 18–32.
15. Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide // *Art and Design Review*. 2020. № 8. P. 114–126. DOI: 10.4236/adr.2020.82008
16. Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*. 2012. № 17(2). P. 119–129. DOI: 10.1080/13576275.2012.675198
17. Robinson S. «An English Composer Sees America»: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // *American Music*. 1997. № 15(3). P. 321–351. DOI: 10.2307/3052328
18. Rupprecht Ph. Britten's Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 358 p.
19. Rupprecht Ph. Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas // *Music and Letters*. 2020. Vol. 101. Issue 2. P. 343–366. DOI: 10.1093/ml/gcaa028
20. Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey. With a foreword by Lewis Foreman. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. 610 p.

REFERENCES

1. Yefimenko, A. G. (1996), The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death (requiem of the era of romanticism) [Jevoljucija zhanra rekviema v aspekte traktovki temy smerti (rekviem jepohi romantizma)], PhD diss. (Musical Art), Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 287 p. [in Russian].
2. Kovnackaja, L. G. (1974), Benjamin Britten [Bendzhamin Britten], Sovetskij kompozitor, Moscow, 392 p. [in Russian].
3. Korchova, O. (2020), Musical modernism as terra cognita [Muzychnyi modernizm yak terra cognita], Muzychna Ukraina, Kyiv, 490 p. [in Ukrainian].

4. Kuchurivskiy, Iu. S. (2019), The genre tradition of the requiem in the works of British composers of the last third of the XX - early XXI century [Zhanrova tradytsiia rekviemu u tvorchosti kompozytoriv Velykobrytanii ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia], Abstract of the PhD diss. (Musical Art), The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 20 p. [in Ukrainian].
5. Solomonova, O. B. (2006), And when the face laughs, the mind does not rejoice with it. Laughing looking glass of Russian musical classics [I kogda smeetsja lico vmeste s nim ne veselitsja um. Smehovoe zazerkal'e russkoj muzykal'noj klassiki], Zadruga, Kyiv, 380 p. [in Russian].
6. Baker, M. (2013), Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings», *Tempo*, Cambridge University Press, vol. 67 (264), pp. 30–39. doi: 10.1017/S0040298213000053 [in English].
7. Barringer, T. (2011), «“I am a native, rooted here”: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral», *Art History*, 34, pp. 126–165, doi: 10.1111/j.1467-8365.2010.00796.x [in English].
8. Britten B., Mitchell, D. (Ed.) (1991), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. 1, Faber and Faber, London, 1403 p. [in English].
9. Britten, B., Kildea P. (Ed.) (2003), *Britten on Music*, Oxford University Press, Oxford, 448 p. [in English].
10. Chowrimootoo, C. (2016), «“Britten Minor”: Constructing the Modernist Canon», *Twentieth-Century Music*, 13 (2), pp. 261–290. doi: 10.1017/S1478572216000037 [in English].
11. Eng, Cl. Sh. L. (2019), «The Problem of Closure in Neo-Tonal Music», *Music Theory Spectrum*, 41 (2), pp. 285–304. doi: 10.1093/mts/mtz007 [in English].
12. Forrest, D. (2010), «Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten», *Music Theory Spectrum*, vol. 32, issue 1, pp. 1–25, doi: 10.1525/mts.2010.32.1.1 [in English].
13. Howe, B (2016), «Music and the Agents of Obsession», *Music Theory Spectrum*, vol. 38, issue 2, pp. 218–240, doi: 10.1093/mts/mtw014 [in English].
14. Kildea, P. (2017), «The Shock of Exile: Britten and the American Years», *Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art*, Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 18–32 [in English].
15. Konečni, V. (2020), «Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead – Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide», *Art and Design Review*, 08, pp. 114–126, doi: 10.4236/adr.2020.82008 [in English].
16. Marx, W. (2012), «“Requiem sempiternam”? Death and the musical requiem in the twentieth century», *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*, 17 (2), pp. 119–129, doi: 10.1080/13576275.2012.675198 [in English].
17. Robinson, S. (1997), «“An English Composer Sees America”: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42», *American Music*, 15 (3), pp. 321–351. doi: 10.2307/3052328 [in English].
18. Rupprecht, Ph. (2001), *Britten's Musical Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 358 p. [in English].
19. Rupprecht, Ph. (2020), «Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas», *Music and Letters*, vol. 101, issue 2, pp. 343–366, doi: 10.1093/ml/gcaa028 [in English].
20. Schaarwächter, J. (2015), *Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey*. vol. 1, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 610 p. [in English].

HAIDUK MARYNA

Haiduk Maryna, post graduate student at the Department of History of World Music of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>

«SINFONIA DA REQUIEM» BY BENJAMIN BRITTEN: SEMANTIC AND CONSTRUCTIVE FEATURES OF THE REQUIEM

Relevance of the study «Sinfonia da Requiem» by B. Britten in modern musicology is essential as this work is demonstrative of four interconnected artistic processes: modification and emancipation of the requiem genre, the evolution of Britten's art, development of European modernistic symphonism, and reception of musical culture of the middle of the XX century at the events of the Second World War. The

artistic and historical content of the symphony allows deepening the general scientific ideas about the specifics of the passing of these processes.

The scientific novelty of the study is that B. Britten's «Sinfonia da Requiem» is considered from the angle of revealing direct and indirect features of the requiem genre. To do so, a purposeful genre-intonational analysis of the thematism of the work was employed for the first time.

Main objective(s) of the study: to find key musical components (genre features of the requiem and intonational leitmaterial of the composition) and connect them, thus decoding the ideological, genre, and intonational conception of «Sinfonia da Requiem».

Methodology. The methodological orientation of the article provides a detailed analysis of the constructive component of music «Sinfonia da Requiem» to determine the semantic content of the composition as an opus belonging to the genre tradition of the requiem, significantly rethought in the compositional practice of the twentieth century.

Results of the study. The way of modification and emancipation of genre features of requiem is considered. The ideological and philosophical essence of this genre is formulated. The context of B. Britten's creation of «Sinfonia da Requiem» is determined — through socio-historical, biographical, and creative factors. The specifics of the embodiment of semantic and constructive features of the requiem genre in the orchestral composition «Sinfonia da Requiem» are determined. The intonational leitmaterial of the composition, which forms the intonational concept of it, is distinguished. Features of transformation of intonational leitmaterial, including genre modulations are traced. A study of the genre-intonational nature of the symphony's thematism is carried out and variants of semantic interpretation of the main thematic formations are offered. The nature of the genre component of the composition's dramaturgy is described, in which three groups of genres are traced: military, dancing, and lyrical.

The significance of the research lies in supplementing the scientific panorama of English orchestral music of the first half of the twentieth century and in promoting the formation of a more balanced view of the specifics of Britten's instrumentalism, which was formed and evolved on the basis of exchange with other, including vocal-instrumental genre traditions.

Keywords: «Sinfonia da Requiem», Benjamin Britten's works, requiem genre, genre-intonational dramaturgy, English orchestral music, modernistic symphonism, music of the Second World War.

Гайдук М. И. «Sinfonia da Requiem» Бенджамина Бриттена: семантические и конструктивные признаки реквиема

Актуальность исследования «Sinfonia da Requiem» Б. Бриттена в современном музыковедении видится существенной, поскольку это произведение является показательным для четырех взаимосвязанных художественных процессов: модификации и эмансипации жанра реквиема, эволюции бриттеновского творчества, развития европейского симфонизма эпохи модернизма и рецепции музыкальной культуры середины XX века на события Второй мировой войны. Художественная и историческая содержательность симфонии позволяет углубить общие научные представления о специфике разворачивания указанных процессов.

Научная новизна исследования заключается в том, что «Sinfonia da Requiem» Б. Бриттена рассмотрена в аспекте обнаружения в ней прямых и косвенных признаков жанра реквиема, для чего впервые осуществлен целенаправленный жанрово-интонационный анализ тематического комплекса произведения.

Цель предложенного в статье подхода к произведению Б. Бриттена – найти ключевые музыкальные составляющие (жанровые признаки реквиема и интонационный лейтматериал произведения) и связать их между собой, расшифровав таким образом идейную, жанровую и интонационную концепцию «Sinfonia da Requiem».

Методологическая направленность статьи предусматривает детальный анализ конструктивной составляющей музыки «Sinfonia da Requiem» для определения семантического содержания произведения как опуса, принадлежащего к жанровой традиции реквиема, существенно переосмысленной в композиторской практике XX века.

Результаты исследования. Рассмотрен путь модификации и эмансипации жанровых признаков реквиема. Сформулирована идейно-философская сущность этого жанра. Определен

контекст создания Б. Бриттеном «Sinfonia da Requiem» – через социально-исторический, биографический и творческий факторы. Выявлена специфика воплощения семантических и конструктивных признаков вокального жанра реквиема в оркестровом опусе «Sinfonia da Requiem». Выделен интонационный лейтматериал, формирующий интонационную концепцию произведения. Прослежены особенности преобразования интонационного лейтматериала, в том числе путем жанровых трансформаций. Исследована жанрово-интонационная природа тематизма симфонии и предложены варианты семантической трактовки главных тематических образований. Описана природа жанровой составляющей драматургии произведения, в которой прослеживаются три группы истоков: милитарные, танцевальные и лирические.

Значимость исследования состоит в расширении научной панорамы английской оркестровой музыки первой половины XX века и содействии формированию сбалансированного взгляда на специфику бриттеновского инструментализма, который кристаллизовался и эволюционировал на основе взаимообмена с другими, в том числе вокально-инструментальными жанровыми традициями.

Ключевые слова: «Sinfonia da Requiem», творчество Б. Бриттена, жанр реквиема, жанрово-интонационная драматургия, английская оркестровая музыка, модернистский симфонизм, музыка Второй мировой войны.

БАТОВСЬКА О. М.

Батовська Олена Миколаївна, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID id: <http://orcid.org/0000-0002-1435-1245>

ШАПОВАЛОВА Т. С.

Шаповалова Тетяна Сергіївна, магістерка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID id: <http://orcid.org/0000-0003-4606-9217>

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «З ПІСЕНЬ ХІРОСІМИ» ІВАНА КАРАБИЦЯ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ

Статтю присвячено проблемам жанрово-стильової взаємодії музичних традицій Сходу та Заходу у вокальному циклі І. Карабиця «З пісень Хіросіми». **Актуальність дослідження** полягає у тому, що феномен жанрово-стильової взаємодії традицій Сходу та Заходу у камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття у мистецтвознавстві залишається мало розкритим. Тому **метою розвідки** є виявлення жанрово-стильових доміант вокального циклу «З пісень Хіросіми» І. Карабиця в аспекті діалогу культур Сходу та Заходу.

Методи дослідження включають історичний – вивчення наукових джерел, присвячених творчості І. Карабиця; стильовий – систематизація деяких особливостей композиторського стилю І. Карабиця у контексті камерно-вокальної творчості; семантичний, за допомогою якого аналізується змістова складова поетичних образів у циклі; структурно-функціональний – виявлення інтонаційних і стилістичних особливостей музики твору; компаративний – порівняння музичної специфіки східної та західної традицій у циклі; узагальнення – підбиття підсумків роботи.

Висновки. Вперше у світовому музикознавстві досліджено вокальний цикл «З пісень Хіросіми» І. Карабиця в аспекті діалогу культур Сходу та Заходу. У процесі аналізу виявлено рецепцію стилістичних і жанрових елементів східної традиції на ґрунті камерно-вокальної творчості композитора. У статті представлено докладний аналіз вокального циклу у жанрово-стильовому аспекті за трьома рівнями: семантичному, стилістичному та архітектонічному. Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Стилiстичний – запозичення окремих ідей чи музичних мотивів, релігійно-духовного коду загалом. Східний колорит можна відчутти у використанні стилістичних рис, пов'язаних зі східною традицією, застосуванні східного способу мислення (споглядання, інтуїція, медитація) і колориту (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр). Архітектонічний рівень передбачає створення нових мистецьких форм.

Виявлено, що поряд із традиційними рисами японської музики І. Карабиць застосував нові для середини ХХ століття форми музичного вираження: алеаторику,

сонористику, додекафонію, пуантилізм. Культурний діалог східних і західних музичних традицій у вокальному циклі І. Карабиця «З пісень Хіросіми» демонструє нову естетичну парадигму мистецтва другої половини ХХ століття, яка представляє феноменальну художньо-музичну метамову – євразійську. Проаналізований цикл став, по-перше, втіленням особистого мистецького пошуку композитора, по-друге, – відображенням художніх тенденцій української культури другої половини ХХ ст.

Ключові слова: вокальний цикл І. Карабиця «З пісень Хіросіми», діалог культур Сходу і Заходу, жанрово-стильова взаємодія.

Постановка проблеми. Сучасна камерна вокальна музика являє собою складну структуру, у якій органічно співвідносяться музичні традиції різних країн. Для композиторської практики стало звичним явище полілогічності, – поєднання ознак різних епох і культур, конструювання власних проєктів. Це є втіленням ідеї стилістичної взаємодії в композиторській творчості, що пов'язана з таким феноменом мистецтва, як діалог.

У вітчизняному мистецтвознавстві феномен жанрово-стильової взаємодії музичних традицій Сходу і Заходу у камерно-вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття залишається мало розкритим.

Унікальним прикладом культурного діалогу східних і західних традицій є вокальний цикл І. Карабиця «З пісень Хіросіми». Багатовимірною творчістю композитора проходила у руслі прогресивних тенденцій в історії вітчизняного музичного мистецтва. Його опуси, і зокрема камерно-вокальні, були віддзеркаленням художньо-естетичних орієнтирів епохи. Саме у камерно-вокальному жанрі, за словами О. Гуркової, композитор втілював «гострі, часом конфліктні за тематичним спрямуванням думки»¹.

З огляду на масштабність і різноманітність жанрово-стильових пошуків, представлених у творчості І. Карабиця, актуалізується проблема системного музикознавчого осмислення жанрово-стильових доміант камерних вокальних циклів композитора і, зокрема, вокального циклу «З пісень Хіросіми» в аспекті культурного діалогу східних і західних музичних традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд наукових досліджень, присвячених камерно-вокальній творчості І. Карабиця, виявив солідний корпус наукових розвідок. Автори найважливіших робіт: О. Берегова², О. Гуркова³,

¹ Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. С. 63.

² Йдеться про такі статті О. Берегової: Загадка життя і творчості Івана Карабиця // Музика. 2012. № 1. С. 30–33; Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 2(27). С. 46–62; Стильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 108–119.

³ Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. С. 63.

Г. Єрмакова¹, О. Копелюк², М. Копиця³, Є. Харченко⁴ та багато інших. Дослідження становлять значну наукову цінність, але лише частково розкривають обрану для аналізу тему. На сьогодні залишається не вивченим унікальний за жанрово-стильовою специфікою твір – вокальний цикл І. Карабиця «З пісень Хіросіми». Вищесказане доводить, що обрана тема є актуальною і затребуваною.

Мета статті – виявити жанрово-стильові домінанти вокального циклу «З пісень Хіросіми» І. Карабиця в аспекті діалогу культур Сходу і Заходу.

Виклад основного матеріалу. Друга половина ХХ ст. характеризується тенденцією до глобалізації, яка сприяла виникненню такого феномена, як мультикультурний діалог. Його унікальним проявом є процеси спілкування і співпраці (від політики й економіки до музики, театру, літератури та ін.) країн Сходу і Заходу. Зазначимо, що знайомство двох полярних культур у музичному мистецтві відбувалося ще з ХVIII ст. і продовжується до сьогодні. Східні теми яскраво представлені у різних музичних жанрах: оперному (Ж. Ф. Рамо «Галантна Індія», К. В. Глюк «Китайки», Л. де Ріше «Китайська принцеса», Ш. Гуно «Цариця Савська», Ж. Бізе «Джаміле», К. Сен-Санс «Самсон і Даліла», Дж. Пуччині «Мадам Баттерфлай», «Турандот»), камерно-вокальному (Г. Малер «Пісні землі», І. Стравінський «Три вірші з японської музики», О. Мессіан «Сім хоку», Л. Ревуцький «Три етюди з японської лірики», А. Рудницький «Китайська флейта», Г. Свиридов «Пісні мандрівника», Б. Лятошинський «Три романси на вірші китайських поетів», Д. Шостакович «Шість романсів на вірші японських поетів», М. Пейко «Обірвані рядки», Е. Денисов «Ноктюрни», М. Дремлюга «Пісні кохання», Ю. Іщенко «Шість японських хоку», Л. Грабовський «Японські хоку», М. Сидельников «Сичуанські елегії», М. Колесса «У краю квітучої вишні», Д. Клебанов «Японські силуети», І. Карабиць «П'ять пісень на вірші Р. Тагора», О. Некрасов «Вірші Набі Хазрі», М. Шух «Пісні весни», В. Польова «Хоку», О. Рудянський «Озеро білих лотосів»), хоровому (А. Шнітке ораторія «Нагасакі», Л. Дичко «П'ять прелюдій у стилі Шань-Шуй», І. Алексійчук «Подих часу», «Остання сутра»), балетному (Ж. Оффенбах «Метелик», Е. Лало «Намуна», П. Чайковський «Китайський танець» з «Лускунчика», К. Дебюссі «Камма», Б. Барток «Китайський мандарин», Б. Бріттен «Принц трьох пагод», О. Мессіан «Японська сюїта» з балету «Жінка та її тінь», Дж. Кейдж «Пори року»), інструментальному (М. Римський-Корсаков «Шехеразада», Ф. Давид «Східні мелодії», В. Німан «Старовинний Китай», «Сад орхідей», С. Василенко «Екзотична сюїта», «Перша китайська сюїта», «Японська сюїта», О. Черепнін «П'ять концертних етюдів на вірші китайських поетів»).

Звичайно, це не весь перелік музичних творів на східну тематику, а тільки його частина, яка є показовою щодо актуальності та незгасаючої зацікавленості композиторів до східної традиції.

Унікальним прикладом рецепції музичних традицій Сходу і Заходу є вокальний цикл «З пісень Хіросіми», написаний І. Карабицем у 1973 році на слова

¹ Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Муз. Україна, 1983. 48 с.

² Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту Івана Карабиця для фортепіано з оркестром) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39. С. 234–245.

³ Копиця М. Д. Аура пам'яті // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогоди про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 9–20.

⁴ Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць // Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 245–258.

японського поета Ейсаку Йонеди (переклад на українську М. Бахтинського). Цикл складається з трьох частин:

1. «Офелії». *Andante rubato*. «Незмінно мчить ріка...»
2. «Місячний приплив». *Andante*. «Припливи ріки на берег самотній...»
3. «Фенікс». *Agitato*. «Запорошене, порване сонце заходить...»

Твір написаний для сопрано і флейти. Першими і єдиними виконавцями циклу були Елла Акритова¹ (сопрано) та Юрій Семенець (флейта).

Зміст цього твору базується на страшних історичних подіях Японії. Атомні бомбардування Хіросіми й Нагасакі (6 і 9 серпня 1945 року) – два єдиних в історії людства випадки бойового застосування ядерної зброї. Вранці 6 серпня американський бомбардувальник В-29 «Enola Gay» скинув на японське місто Хіросіму атомну бомбу «Little Boy» («Малюк») еквівалентом від 13 до 18 кілотонн тротилу. Три дні по тому, 9 серпня, атомну бомбу «Fat Man» («Товстун») еквівалентом в 21 кілотонну тротилу, було скинуто на місто Нагасакі американським бомбардувальником В-29 «Bockscar». Загальна кількість загиблих склала від 90 до 166 тисяч у Хіросімі та від 60 до 80 тисяч осіб у Нагасакі.

У творі І. Карабиця йдеться про зображення того, що сталося в результаті жахливої трагедії. Показується, що усе живе перетворилось на попіл після втручання людини-нелюда. Змальовується спустошення... Акцент у першій і другій частинах зроблено на річці, яка почервоніла від крові. Кульмінація циклу досягається у третій частині. Там описується переродження мертвих душ, які порівнюються з Феніксом.

Вірш Ейсаку Йонеди є літературною пам'яткою наслідків світової трагедії – ядерного вибуху у Хіросімі й Нагасакі; застереженням людству від спричинення подібних катастроф. Поет непохитно і твердо каже «ні!» новій війні.

Композиторське рішення камерного вокального жанру, представлене у циклі «3 пісень Хіросіми», було, безсумнівно, новаторським у контексті вітчизняної музики. Незвичайність образно-акустичного, композиційного і графічного образу партитури, її жанрова нетрадиційність зумовили неповторну музичну ідентифікацію твору в українській музиці.

¹ Елла Олексіївна Акритова (1934–2018) – українська оперна й камерна співачка (лірико-колоратурне сопрано), педагогиня, заслужена артистка України (1992), лауреатка Республіканського конкурсу вокалістів імені М. Лисенка (1962), лауреатка Премії імені М. Лисенка (1990). Закінчила вокальний факультет Київської державної консерваторії (тепер Національна музична академія України) імені П. І. Чайковського (клас Н. Захарченко, 1963). Солостка Київської державної філармонії (1963–1968), капели Українського республіканського телебачення і радіо (1968–1971). З 1972 – асистентка, з 1974 – викладачка класу камерного співу, з 1988 – доцентка Київської консерваторії. З 1995 проживала у м. Ашкелоні (Ізраїль). Як співачка і педагог мала значний вплив на розвиток українського камерного вокального мистецтва (1965–1995). Її концертний репертуар охоплював твори (понад 1000) композиторів різних епох і стилів. Притаманні співачці широта естетичних поглядів, висока загальна й музична культура надали їй творчості чіткої концепційної спрямованості – популяризувати маловідому й забуту класику та найкращі твори сучасних українських композиторів. Уперше в Україні брала участь у виконанні кантат Й. С. Баха, творів Дж. Каччині, Г. Перселла, Ф. Шуберта, К. Дебюссі, М. Равеля, Б. Бріттена, композиторів Росії, Болгарії, Польщі, Чехії, Угорщини та ін., інтерпретувала музику ХХ ст., проспівала практично весь український камерний репертуар для сопрано. Багато композиторів писали музику, розраховуючи на її виконання, – Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, В. Кирейко, Л. Колодуб, М. Скорик, М. Жербін, Б. Фільц та ін. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 18.10.2020); URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 18.10.2020).

Із метою виявлення феномена діалогу двох культур Сходу і Заходу у циклі І. Карабиця проаналізуємо останній за трьома рівнями: семантичним, стилістичним і архітектонічним.

Семантичний рівень передбачає знайомство з філософськими ідеями буддизму, даосизму, конфуціанства. Принципи «поєднання протилежностей» (інь-ян), «не-діяння» (у-вей), «порожнечі» (шуньята), символізм східної філософії у тематиці й образності твору проявилися доволі яскраво.

У циклі «З пісень Хіросіми» І. Карабиць використовує вірші японського поета Ейсаку Йонеди, де відображено героїв древніх міфів, філософії. Східна мудрість і поетика віддзеркалюються у тексті музичного твору через звертання до вигаданих і магічних істот (Офелії та феї, Фенікса), закликання людей до проведення старовинного обряду пускання вінків на воду, філософських роздумів щодо можливого відродження душі, використання метафор. Рецепцією стилістичних елементів східної традиції у циклі «З пісень Хіросіми» є застосування у звуковій тканині шепоту як відтворення певного старовинного обряду й наявність у мелодиці альтерованих шаблів музичного звукоряду, трелей, тріолей, мелізмів.

Інь-ян – символ творчої єдності протилежностей у Всесвіті. Він передбачає постійний рух по колу, – коли одне з двох джерел досягає піку, воно готове відступити: «Ян, досягнувши піку свого розвитку, відступає перед обличчям»¹. У творі поєднані протилежності – добро і зло. Йдеться про те, що після руйнування і горя настане мирне творення й добро, все відновиться і мертві душі відродяться.

Принцип «не-діяння» (у-вей) – не зовсім пасивність, а, скоріше, спонтанна, природна дія. Вона базується на таких принципах: жодне зусилля не має бути витрачене дарма, не слід робити того, що не відповідає законам природи. У творі І. Карабиця цей принцип відображається у змалюванні обряду, яким люди вшановували закони природи. Це – прадавній ритуал покладання вінків на воду для вшанування пам'яті загиблих, аби природа приспала душі мертвих.

Шуньята – принцип «порожнечі» – означає відсутність постійного «я» в особистості й у явищах або відсутність власної природи речей і феноменів (дгарм), зважаючи на їхню відносність, зумовленість та взаємозалежність. У третій частині твору І. Карабиця «Фенікс» цей принцип проявляється через відродження душі містичної істоти – птаха Фенікса у душах інших людей («сестрах по крові»): «О птахо! О птице! Ти злетиш, ти злетиш, ти відродишся знову, знов у сестрах по крові!»

Основний мотив у циклі – ідея споглядання, занурення у власне «я», відмова від суєти світу: «Припливи ріки на берег самотній. Так тяжко при місячнім сьайві. Вплазують чорні води... Припливи ріки – а я між руїн дивлюсь на розбуркані хвилі – мережки і чорні, і білі...» Цей мотив простежується у тексті: автор стоїть поміж руїн, споглядає нічну криваву ріку, при цьому розмірковуючи про своє буття, про загибель живих істот внаслідок катастрофи, зокрема «сардину, спечену живцем». До нього приходять розуміння того, що саме людина може знищити усе живе на землі й перетворити на попіл, усвідомлення власної значущості як особистості в суспільстві. Отже, це – маленька медитація: відокремлення від навколишнього світу шляхом роздумів і філософські ідеї, які виникають у голові автора під час споглядання кривавого нічного пейзажу.

Первинний елемент музики – звук. У циклі І. Карабиця звук, відповідно до традицій східної філософії, – це щось всеосяжне, що пронизує усе суще, його

¹ У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 415 с.

призначено виконувати високу місію – підтримувати гармонію на Небі й Землі. Звук у музиці Сходу – це не просто акустичне явище, а категорія філософського порядку.

Стилістичний рівень передбачає запозичення не тільки окремих ідей чи музичних мотивів, а й релігійно-духовного коду загалом, який репрезентує східний образ мислення. Східний колорит (інтонація, ритм, метр, тембр, регістр).

Насамперед стилістичні риси Сходу у циклі І. Карабиця дає поезія письменника-японця. Також на східну традицію одразу вказує флейта – як традиційний інструмент Сходу. У поєднанні з голосом вона віддзеркалює мелодію душі людини, показує сум, тугу – її стан. Водночас саме флейта передає ті специфічні інтервальні інтонації, які інколи викликають відчуття експресії у слухача. Інтервал між голосом і флейтою у деяких місцях «прозорий» – чиста квінта, що найбільш притаманна Сходу, східним шаманам тощо.

Композитор використовує зовсім далекі від класичних і усталених форм інтервали, лади та ритми. Замість класичної чистої квінти переважає збільшена терція. Також є децими, збільшені сексти замість малих септим, є тритони у вигляді збільшеної кварта та зменшеної квінти. Серед характерних ладів простежується пентатоніка. Оскільки образність циклу знаходиться поза часом і простором, тут немає початкової тональності, тому дуже багато знаків альтерації, хроматизмів, незвичних для вуха за звучанням.

За допомогою мелодії і різких інтонацій, інтервалів змальовується образний зміст твору. Наприклад, у другій пісні циклу під назвою «Місячний приплив» у партії сопрано присутні такі інтервали, як висхідна мала септима, мала секста, зменшена квінта, низхідна зменшена кварта, низхідна чиста кварта, які шляхом імітації зображують «припливи ріки» і супроводжуються саме таким літературним текстом. Також автор використовує секвенції, досягаючи більшого осмислення рядків вірша через повторення інтонацій мелодії вище і вище. У вокальній партії є й мелізми, коли на один склад розспівується кілька звуків («катармоно»), і силабічне викладення, коли на один склад припадає один звук («утаймоно»).

У творі присутня специфіка східного – нестійкого інтонування. Традиція співу Японії, зокрема в гагаку, допускає порушення чистого унісону. Більше того, саме «деяка шорсткість» або «бруд» унісону надає звучанню особливої чарівності, що цілком узгоджується з японською естетикою. На думку одного з великих японських письменників ХХ ст. Танідзакі Дзюньтаро, «на противагу європейцям, які прагнуть знищити бруд у мелодії всюди, де його виявляють, ми всіляко бережемо його і робимо прекрасним»¹. Вокальна партія характеризується порушенням чистого унісону, зокрема, відхиленням вгору і вниз від точно фіксованих інтервалів на якусь «крихітну частку». Тематизм розчиняється у звуковому потоці, вдаючи абстрактний мелодизм.

Композитор застосовує ритм «хьосівадзу», що виконується поза всяким зв'язком із метроритмічною структурою. Стабільності й чіткої визначеності метроритмічної основи, традиційної для західної музики, у циклі немає. Усе базується лише на тривалостях. Такти відсутні. З особливостей ритму вкажемо на велику кількість пауз, поліритмію між партіями голосу та флейти (зовсім різні тривалості), безліч мелізмів, тріолей, трелі, фермати. Серед тривалостей переважають чверті, восьмі, шістнадцяті, тридцять другі, пунктирний ритм.

У циклі простежуються риси японської традиції музичної структури співу та музики нокан-флейти, котрі ґрунтуються на мозаїчному сплетінні множин коротких мотивів-формул, званих содан, із яких утворюється дан. Мозаїчна структура музичної тканини, здавалося б, хаотична, але завдяки дії принципу дзе-ха-кю («дзе»

¹ Дзюньтаро Т. Ессе «Похвала тени» // Восточное обозрение. 1939. № 1. С. 101, 102.

– повільно, «ха» – помірно, «кю» – швидко) сприймається як природний потік музичного розгортання. Окрім того, цей принцип дозволяє вибудовувати логічно завершену структурну одиницю на різних рівнях, не порушуючи загальної композиції.

Автор вдається до вільної форми, далекої від класичної. Спосіб мислення «східний» – споглядання та медитація. Митець нібито споглядає за всім, що відбувається, просто зі сторони, не вчиняючи жодних дій, – лише дивиться і описує те, що бачить навколо. У цей момент він розмислює про буття, філософські істини та можливий інший вихід із ситуації, що склалася. Саме тоді й відбувається медитація: людина поринає у світ думок, повністю «вимикаючись» від того, що є насправді.

Архітектонічний рівень. Отже, у циклі використано структурну організацію японської музики дзе-ха-кю, яка заснована на законі динамічної прогресії і виражається у темповому прискоренні (повільно – помірно – швидко), структурному стисненні (вступ – розвиток – висновок). Іншими словами, перед нами – тричастинна форма, підпорядкована принципу «повільно – помірно – скоро». Повільна частина «Офелії» (дзе) відповідає вступу або інтродукції, середня «Місячний приплив» (ха) – основній частині, а третя «Фенікс» (кю) – заключному розділу циклу.

У творі традиційні риси східної музики доповнюються прийомами європейських композиторських технік ХХ ст. Сильові пошуки й експерименти автор націлив на нові тембральні фарби і технічні засоби. Він застосував нові на той час техніки, такі як: алеаторика – метод композиції, що допускає або варіабельні співвідношення елементів музичної тканини і форми, або випадкову послідовність даних елементів у самому творі чи при його виконанні; сонористика, що оперує тембровочностями; додекафонія – різновид серійної техніки, яка використовує серії із «дванадцяти лише між собою співвіднесених тонів»; пуантилізм – метод, при якому музичний твір створюється з окремих звуків, розділених паузами або інтервальними стрибками.

Висновки. В українському музичному мистецтві цикл «З пісень Хіросіми» І. Карабиця – унікальний приклад міжкультурного діалогу, який є основою буття людської цивілізації та одним із найефективніших засобів комунікації. Адже міжкультурний діалог – «це не тільки універсальна парадигма освоєння духовних основ життя сучасної цивілізації, а й набуття унікальності тією чи іншою культурою»¹.

У вокальному циклі «З пісень Хіросіми» діалог музичних традицій Сходу і Заходу проявляється на двох рівнях: 1) технічному, який охоплює художньо-образний зміст, музичну інтонацію (ритм, мелодична лінія, синтаксис і ритміка), звуковий матеріал (тембральні, артикуляційні й ритмічні характеристики), фактурну організацію, композиційну побудову твору, особливості техніки компонування, нотацію; 2) чуттєво-інтуїтивний: текст як жива матерія, взаємоінформатизація, духовна й матеріальна єдність².

Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» І. Карабиця не став репертуарним твором. Однак і через майже півстоліття ця партитура безсумнівно може бути названа однією з творчих вершин композитора й одним із видатних досягнень в історії української музики ХХ ст.

В естетико-сильовому контексті української музики 1970-х років твір вирізняється незвичайністю не тільки акустичного і композиційного вирішення, а й

¹ Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.

² Там само.

самого характеру прочитання антиатомної теми. У ньому органічно поєднуються публіцистичність і хвороблива суб'єктивність висловлювання. Хіросіма постає в циклі І. Карабиця живою істотою із розтерзаними, незагосненими душею і тілом. У творі відображений багатий спектр психоемоційних станів: від відчуженості до вкрай дискомфортної експресіоністської напруженості. Так у творі композитор здійснює спробу осмислити катастрофу, стаючи разом зі слухачем немов її прямим очевидцем.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Акритова Елла Олексіївна. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 18.10.2020).
2. Акритова Елла Олексіївна. URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 18.10.2020).
3. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
4. Берегова О. Загадка життя і творчості І. Карабиця // Музика. 2012. № 1. С. 30–33.
5. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 2(27). С. 46–62.
6. Берегова О. Сильова палітра останніх камерно-інструментальних опусів Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 108–119.
7. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. С. 63.
8. Дзюньтаро Т. Эссе «Похвала тени» // Восточное обозрение. 1939. № 1. С. 101, 102.
9. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Муз. Україна, 1983. 48 с.
10. Копелюк О. Гармонічне мислення Івана Карабиця (на матеріалі Другого концерту Івана Карабиця для фортепіано з оркестром) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39. С. 234–245.
11. Копиця М. Д. Аура пам'яті // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ: Центрмузінформ, 2003. С. 9–20.
12. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2011. 415 с.
13. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць // Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 245–258.

REFERENCES

1. Akrytova Ella Oleksiivna (2020), available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (accessed 18 December 2020) [in Ukrainian].
2. Akrytova, Ella Oleksiivna (2020), available at: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%95%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0

18 December 2020) [in Ukrainian].

3. Batovska, O. (2017) Contemporary academic choral art a cappella: monograph. [Suchasne akademichne khorove mystetstvo a cappella: monohrafiia.] Kharkiv: TOV «Planet-prynt». 524p. [in Ukrainian].

4. Berehova, O. (2012) The mystery of the life and work of I. Karabyts [Zahadka zhyttia i tvorchosti I. Karabytsia.] Music, 1. pp.30-33. [in Ukrainian].

5. Berehova, O. (2015) Features of Ivan Karabyts' compositional style in the context of Ukrainian culture [Osoblyvosti kompozytorskoho stylu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainskoi kultury.] Journal of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal [Chasopys Natsional'noyi muzychnoi akademiiy Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal]. Kyiv, № 2 (27), pp. 46–62. [in Ukrainian].

6. Berehova, O. (2003) Stylistic palette of the last chamber-instrumental opuses of Ivan Karabyts [Stylova palitra ostannikh kamerno-instrumentalnykh opusiv Ivana Karabytsia.] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho,] Vyp. 31: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M. D. Kopytsia. K.: Tsentr muzinform, pp. 108–119. [in Ukrainian].

7. Dzun'taro, T. (1939). Essay "Praise of the Shadows" [Jesse «Pohvala teni». Vostochnoe obozrenie.] Eastern review, № 1. pp. 101-102. [In Russian].

8. Iermakova, H. (1983) Ivan Karabyts. K.: Muz. Ukraina, P. 48. [in Ukrainian].

9. Hurkova, O. (2016) Creativity of I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the twentieth century: [Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoii tretyny XX stolittia], PhD diss. (muzykal'noe iskusstvo). Kyiv. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 338p. [in Ukrainian].

10. Kharchenko, Ye. (2005), Once again about the "unknown sixties". Ivan Karabyts [Shche raz pro «nevidomi shistdesiati» Ivan Karabyts.] Ukrainian musicology: scientific and methodical collection of NMAU named after PI Tchaikovsky. [Ukrainske muzykoznavstvo (nauk.-metod. zbirnyk)/ Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho.] Kyiv, №.34, pp. 245-258. [in Ukrainian].

11. Kopeliuk, O. (2014), Harmonious thinking of Ivan Karabyts (on the material of the Second concert of Ivan Karabyts for piano and orchestra) [Harmonichne myslennia Ivana Karabytsia (na materiali Druhooho kontsertu Ivana Karabytsia dlia fortepiano z orkestrom)] Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection scientific articles KhNUM them. I.P. Kotlyarevsky. [Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. statei. / Khark. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho.] Kharkiv, 2014. № 39, pp. 234-245. [in Ukrainian].

12. Kopytsia, M. (2003) The aura of memory [Aura pamiati] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Vyp. 35: Vivere memento (Pamiatai pro zhyttia). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / uporiad. M.D.Kopytsia.] K.: Tsentr muzinform, pp. 9-20. [in Ukrainian].

13. U Gen-Ir (2011). Traditional music of the Far East (China, Korea, Japan): historical and theoretical analysis [Tradicionnaja muzyka dal'nego vostoka (kitaj, koreja, japonija): istoriko-teoreticheskij analiz], Ph.D. Thesis. (muzykal'noe iskusstvo), Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gercena. Sankt-Peterburg, 2011. 415p.. [In Russian].

BATOVSKA OLENA

Batovska Olena, Doctor of Arts, Professor, Department of Choral Conducting, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky (Kharkiv, Ukraine).

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1435-1245>

SHAPOVALOVA TETIANA

Shapovalova Tetiana, Master of Arts, Department of Solo Singing and Opera Training, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky (Kharkiv, Ukraine).

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4606-9217>

VOCAL CYCLE «FROM SONGS OF HIROSHIMA» BY IVAN KARABYTS: DIALOGUE OF CULTURES OF EAST AND WEST

The article is devoted to the problematic issue of the genre-style interaction of the musical traditions of the East and the West in Vocal cycle «From songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts. **The relevance of the research** is in the fact that the phenomenon of genre-style interaction between the traditions of the East and the West in the chamber-vocal works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century remains little studied in art history. Therefore, the purpose of the study is to identify the genre-style dominants of the vocal cycle «From Songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts in the aspect of the dialogue between the cultures of the East and West. **Research methods** include historical – for the study of scientific sources dedicated to the work of Ivan Karabyts; stylistic – allows to systematize some of the features of the composer's style of Ivan Karabyts, in the context of chamber vocal creativity; semantic, with the help of which the content component of poetic images in a cycle is analyzed; structural and functional – to identify intonational and stylistic features of the cycle; comparative – to compare the musical specificity of the Eastern and Western traditions in the cycle; generalization – necessary to summarize the results of the study. **Conclusions:** For the first time in world musicology, the vocal cycle «From the Songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts has been studied in the aspect of the dialogue between the cultures of East and West. The analysis revealed the reception of stylistic and genre elements of the Eastern tradition on the basis of chamber-vocal creativity of Ivan Karabyts. The article presents a detailed analysis of the vocal cycle «From Songs of Hiroshimaby Ivan Karabyts in the genre and stylistic aspect on three levels: semantic, stylistic and architectonic. The semantic level assumes getting familiar with the philosophical ideas of Buddhism, Taoism, Confucianism. The stylistic level involves borrowing not only individual ideas or musical motives, but also the religious and spiritual code in general. Oriental flavour (intonation, rhythm, meter, timbre, register). It can be seen through the reflection of stylistic features associated with the Oriental tradition, due to the use of the Oriental way of thinking (contemplation, intuition, meditation) and flavour (intonation, rhythm, meter, timbre, register). The architectonical level provides for the creation of new art forms. It was revealed that along with the traditional features of Japanese music, Ivan Karabyts used forms of musical expression that were new for the middle of the twentieth century: aleatorics, sonoristics, dodecaphony, pointillism. The cultural dialogue of Eastern and Western musical traditions in the vocal cycle «From Songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts demonstrates a new aesthetic paradigm of musical art of the second half of the twentieth century, which represents a phenomenal artistic and musical metalanguage – Eurasian. The analyzed cycle became, firstly, the embodiment of the composer's personal artistic search, and secondly, a reflection of the artistic tendencies of Ukrainian culture in the second half of the 20th century.

Keywords: Vocal cycle «From Songs of Hiroshima» by Ivan Karabyts, dialogue of cultures of East and West, genre-style interaction.

Батовская Е. Н., Шаповалова Т. С. Вокальный цикл «Из песен Хиросимы» Ивана Карабица: диалог культур Востока и Запада

Статья посвящена проблемному вопросу о жанрово-стилевом взаимодействии музыкальных традиций Востока и Запада в вокальном цикле И. Карабица «Из песен Хиросимы». **Актуальность исследования** заключается в том, что в искусствоведении остается мало раскрытым феномен жанрово-стилевого взаимодействия традиций Востока и Запада в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов второй половины XX в. Поэтому **целью исследования** выступает выявление жанрово-стилевых доминант вокального цикла «Из песен Хиросимы» И. Карабица в аспекте диалога культур Востока и Запада.

Методы исследования включают исторический – для изучения научных источников, посвященных творчеству И. Карабица; стилиевой – позволяет систематизировать некоторые особенности композиторского стиля И. Карабица в контексте камерно-вокального творчества; семантический, с помощью которого анализируется содержательная составляющая поэтических образов в цикле; структурно-функциональный, выявляющий интонационные и стилистические особенности цикла; компаративный – для сравнения музыкальной специфики восточной и западной традиций в цикле; обобщения, необходимый для подведения итогов работы.

Выводы. Впервые в мировом музыковедении исследован вокальный цикл «Из песен Хиросимы» И. Карабица в аспекте диалога культур Востока и Запада. В процессе анализа выявлено рецепцию стилистических и жанровых элементов восточной традиции на почве камерно-вокального творчества И. Карабица. В статье представлен подробный анализ вокального цикла «Из песен Хиросимы» И. Карабица в жанрово-стилевом аспекте по трем уровням: семантическом, стилистическом и архитектурном. Семантический уровень предполагает знакомство с философскими идеями буддизма, даосизма, конфуцианства. Стилистический – заимствование не только отдельных идей или музыкальных мотивов, но и религиозно-духовного кода в целом. Восточный колорит (интонация, ритм, метр, тембр, регистр). Его можно увидеть через отражение стилистических черт, связанных с восточной традицией, применения восточного способа мышления (созерцание, интуиция, медитация) и колорита (интонация, ритм, метр, тембр, регистр). Архитектурный уровень предусматривает создание новых художественных форм.

Выявлено, что наряду с традиционными чертами японской музыки И. Карабиц применил новые для середины XX века формы музыкального выражения: алеаторику, сонористику, додекафонию, пуантилизм. Культурный диалог восточных и западных музыкальных традиций в вокальном цикле И. Карабица «Из песен Хиросимы» демонстрирует новую эстетическую парадигму музыкального искусства второй половины XX века, которая представляет феноменальный художественно-музыкальный метаязык – евразийский. Проанализированный цикл стал, во-первых, воплощением личного художественного поиска композитора, во-вторых, отражением художественных тенденций украинской культуры второй половины XX века.

Ключевые слова: вокальный цикл И. Карабица «Из песен Хиросимы», диалог культур Востока и Запада, жанрово-стилевое взаимодействие.

МАЛЬЦЕВА Н. В.

Мальцева Наталія Валентинівна, викладачка кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2010-8708>

РОБОТА НАД ТЕХНІКОЮ В КЛАСІ ПРОФЕСОРКИ АЗИ РОЩИНОЇ

Розглянуто особливості роботи над фортепіанною технікою в класі професорки Національної музичної академії України (НМАУ) імені П. І. Чайковського Ази Костянтинівни Рощиної – яскравої представниці київської школи піанізму. Проаналізовано основні напрями занять, окремо приділено увагу рекомендаціям педагога щодо постановки кожного пальця. Узагальнено методи вдосконалення технічного апарату піаніста, що ґрунтуються на педагогічних принципах Ази Костянтинівни.

Ключові слова: київська фортепіанна школа, фортепіанна техніка, постановка пальців, А. Рощина.

Постановка проблеми. Значення української фортепіанної школи в системі загальної мистецької освіти важко переоцінити. З огляду на те, що остання розвивається в культурному, науковому та педагогічному напрямках, усвідомлення цінності її надбань сприятиме формуванню цілої плеяди підготовлених виконавців, які зможуть навчати тонкощам фортепіанної майстерності наступне покоління.

Українська фортепіанна школа є справжнім мистецьким явищем, а її представники – носіями національних музично-педагогічних ідей, що не раз демонструвалося на практиці. Однією із яскравих представниць київської фортепіанної школи є Аза Костянтинівна Рощина – українська піаністка, чуйна педагогиня, досвідчена професорка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Методичні прийоми роботи над технікою в її класі ще не були предметом спеціального вивчення. Висвітлення їхніх особливостей і є **метою публікації**.

Питанням розвитку фортепіанної техніки студентів-піаністів, підготовки необхідного виконавського апарату, виховання свободи піаністичних рухів завжди приділялося багато уваги у рамках мистецької педагогіки (Л. Гаркуша, Н. Гуральник, Г. Падалка, Ю. Тарчинська, В. Холоденко, О. Щолокова та ін.), у тому числі в дослідженнях і публікаціях. Вирішення проблем недостатнього розвитку технічної майстерності, подолання напруженості, скутості рухів є одним із серйозних завдань фортепіанного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Педагогічний досвід А. К. Рощиної ще не ставав темою окремого дослідження, хоча вона випустила цілу плеяду видатних піаністів, діячів мистецтва й культури. Серед її учнів – заслужені діячі мистецтв України М. Зарудянська, Є. Пухляк, В. Теличко, заслужена працівниця культури України І. Гіваргізова.

А. Рощина з 1948 до 1953 року навчалась у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у класі професора А. Янкелевича – одного з фундаторів

київської фортепіанної школи. Потім у 1954–1957 роках студіювалася в аспірантурі у професора Є. Сливака.

Мисткиня була справжньою лідеркою, педагогинєю, навколо якої гуртувались найкращі піаністи сучасності. «Особистісні якості лідера кожної фортепіанної школи мають значний вплив на його методичну систему та виконавсько-педагогічну діяльність його продовжувачів, які засвоювали її та наслідували або трансформували в своїй самостійній роботі (використовуючи різні типи наслідування традиційних принципів)»¹.

Київська фортепіанна школа має яскравих представників, котрих тема технічної майстерності захоплювала. До них по праву належать Ф. Блуменфельд, А. Янкелевич, Є. Сливак, В. Горовиць, А. Рощина. Виникнення нової течії музикантів аналітичного способу мислення було викликано потребою передати точні й доступні поняття фортепіанної техніки послідовникам романтичного віртуозного стилю кінця ХІХ – початку ХХ століть. Проблеми виконавства обумовили нову парадигму формування «розумної» техніки як складного психологічного процесу. Це стосується насамперед технічних навичок у молодих піаністів, які тільки розпочинають свій шлях.

Процес засвоєння технічних навичок починається у період, коли організм дитини стає більш адаптованим до фізичних навантажень. Цей вік психологи характеризують як підлітковий (11–15 років), коли анатомічно оформлюється тіло, і руки піаніста набувають відповідної фізичної форми. Тоді ж довершується формування кісткового апарату, він наближається до дорослого стану, а тому учень цілком спроможний грати тривалий час без перевтоми. Саме цей період має бути використаний для розширення віртуозних можливостей виконавця через розвиток його піаністичної техніки. З такою метою педагог активно застосовує на уроках вправи, гами, етюд.

Правильний підбір методики відпрацювання техніки дасть можливість уникнути таких недоліків, як недосконала технічна форма при виконанні творів підвищеної складності. Це допоможе викладачу чітко побачити проблеми, що виникли, та організувати подальші дії таким чином, щоб суттєво скоротити час досягнення належного технічного рівня учнями або студентами. Отримані знання стануть у нагоді майбутньому піаністові у подальшому, дозволять під час навчання у вищому закладі професійної музичної освіти виявити весь свій технічний потенціал.

У підлітковий період учні дитячих музичних шкіл, студенти училищ і коледжів знайомляться з явищем анатомічної несхожості рук (особливо це проявляється під час м'якої гри, гри на *legato*) і, відповідно, з тим, як справлятися з незручностями у виконуваних творах високої технічної складності швидко і злагоджено. Адже виникає дискомфорт через утому кисті або й передпліччя. Дуже часто юні піаністи при цьому втрачають віру в свою спроможність грати технічно вправно через велике фізичне навантаження, у них виникає комплекс меншовартісності. Долати ці труднощі самостійно неможливо, оскільки студенти та учні ще не володіють методикою роботи над технікою.

Досить поширеною серед піаністів є проблема переграних рук. Не всі викладачі уміють точно й правильно відчутти специфіку анатомії піаністичного апарату молодих музикантів. Проблема перевтоми рук зупиняє розвиток піаніста на місяці, а деколи і на все життя. Кожен музикант знайомий із нею і чітко усвідомлює, що не має уявлення

¹ Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. С. 195.

про власні можливості, які не завжди пильно і професійно контролюються викладачем.

Важливим пріоритетом виховання технічної досконалості в класі професорки НМАУ ім. П. І. Чайковського А. Роциної був принцип природовідповідності, який базувався не на чуттєвому навантаженні, збільшеній збудженості, які призводять до емоційного вигорання, а на почутті пережитого, сформованого комплексу технічної вправності. Домінантним у такій методиці є повне розуміння себе, уся лабораторія технічних навичок сформована активним зануренням у себе, кропітким самоаналізом.

Пріоритетом європейської фортепіанної школи є принцип «вагової гри», коли рука, маючи свою вагу, використовується як чуттєвий фактор виконавства. Допоміжними у цьому разі є власні можливості піаніста, – такі як воля, темперамент, уроджені фізичні дані. Утім на уроках Ази Костянтинівни ми відчували зовсім іншу сторону методичного формування компетентності студента: професорка навчала використовувати техніку, яка б допомагала цілісно розуміти поняття «рука піаніста». А. Роцина наголошувала на найважливішому аспекті своєї методики, що визначається застосуванням і вдумливим користуванням м'язами, які знаходяться біля п'ятого пальця, провідним м'язом великого пальця, що розташований між великим і вказівним пальцями кісті руки, а також коротким відвідним м'язом великого пальця.

Безумовно, кожний викладач віднаходить індивідуальні методи пізнання будови тіла, його законів та анатомічної структури: зріст, вага тощо. Проте й власний чуттєвий барометр виконавця формує особисту концепцію щодо цього. Аза Костянтинівна завжди вимагала якісного й досконалого виконання творів підвищеної технічної складності.

Розглянемо детальніше роботу вищезгаданих м'язів і їхніх властивостей у допоміжній функції кисті піаніста. Робота над пасажем розпочинається з чіткої постановки пальців, їхньої злагодженості, – часто викладачі у поясненнях називають це «нанизаними на одну ниточку звуками». Навіть найталановитіший піаніст стикається з проблемою різної довжини пальців. Відповідно і їхня сила теж не є однаковою.

А. Роцина любила ці «нерівності» вирівнювати поняттям «пальці як каркас», на якому тримається міцна кисть. Це допомагає студентам добре зрозуміти, що каркасом є тільки природовідповідна постава пальців на клавіатурі, – її відкрив Ф. Шопен у своїй методиці, розподіляючи пальці рук на відповідних клавішах – мі, фа#, соль#, ля#, сі#.

Пам'ятаємо, як при вивченні етюду К. Дебюссі «За п. Черні» одразу виникають труднощі довершено зіграти послідовність із п'яти нот у гамі до мажор. Це відбувається тому, що «можливості руки піаніста – це чітка, розвинута й удосконалена робота м'язів, які дозволяють цю роботу успішно виконувати», – любила повторювати професорка. Цей етюд демонструє потенціал м'язів руки піаніста: відкриваються фізичні можливості пальців або ж їхня неспроможність використовувати належну силу м'язів, завдяки яким вони рухаються.

Ми усвідомлюємо, що наш технічний апарат потребує щоденної зарядки, яка має привести до ідеальної рівності гри пальців підряд. Але пальці – різні, і як змусити їх бути рівнозначними і однаково сильними? Особливо гостро це питання постає під час роботи над етюдом Ф. Шопена, ор. 10 № 2 a-moll, де задіяні найслабші пальці – четвертий і п'ятий. Важливим важелем тут є, за методикою А. Роциної, не зняття м'язової гри, – навпаки, саме м'язи третього, четвертого, п'ятого пальців формують потрібний баланс рівності звучання.

Як же грати технічно майстерно і не переграти руки? На допомогу приходять три важливих м'язи першого й п'ятого пальців, на використанні яких наголошувала професорка А. Рощина. Ми бачимо, що наш середній палець – найдовший, і дуже часто рука перебуває у дисбалансі сили й слабкості. Аза Костянтинівна навчала ставитися до витягнутості середнього пальця, як до барометра, котрий контролює центральну, тобто середню лінію перерозподілу сили м'язів. Середній палець може бути активним допоміжним фактором із першим і другим пальцями руки, а також із четвертим і п'ятим. Це визначає той факт, що для досягнення сили й пружності цих пальців нам недостатньо їхньої спільної маси, а потрібна м'язова сила, яку ми накопичуємо лише за умови цілеспрямованого контролю над фізіологічними рухами. Активний замах даної групи пальців, направлений на розвиток і укріплення м'язів першого і другого пальців, є дієвим і важливим принципом формування технічної майстерності.

Оскільки пальці постійно спрямовують в м'язи енергію, від цього в останніх утворюються концентровані нейронні зв'язки, які мають постійно працювати, задовольняючи технічні потреби кисті піаніста. Так само середній палець прив'язаний до четвертого і п'ятого пальців, збільшуючи їхню фізичну витривалість і направляючи механічну енергію у м'яз біля п'ятого пальця. Особливої уваги заслуговує найслабший палець кисті – мізинець. Для багатьох піаністів – це справжня проблема, бо палець іноді не справляється з покладеними на нього функціями й починає грати сам по собі, що порушує злагоджену роботу каркасу із п'яти пальців. Дуже часто п'ятий палець через технічну недоробку набуває неправильної форми і енергія від його механічної роботи пропадає, вона просто не доходить через кровоносні судини у потрібний м'яз.

Аза Костянтинівна завжди чітко прив'язувала мізинець до м'яза біля п'ятого пальця, адже саме завдяки цій усвідомленій роботі працює каркас кисті руки, який дозволяє досягти рівності гри всіх п'яти пальців. Сила п'ятого пальця починає домінувати над слабкістю, а це, в свою чергу, дає змогу грати не тільки майстерно, а й вельми виразно. Тільки за наявності активного, живого включення піаніста у фізичну працю, розумне споглядання і розуміння кінцевої мети можна сформувати постійні нейронні зв'язки у пам'яті м'язів, які при регулярному самоконтролі та самодисципліні дають ключі для довершеного сценічного виконання творів підвищеної складності.

Чим щільнішою є рука у міжм'язових з'єднаннях, тим вправнішою буде технічна гра піаніста. Організація поєднання м'язів кисті рук із міжпальцевими перетинами має надати руці такої форми, щоб під час дотику до клавіші пальці були здатними відтворити точність удару, використовуючи вагову врівноваженість піаністичного апарату по відношенню до клавіатури. Використовуючи ці мануальні знання, піаніст звикає постійно «накачувати» у м'язи енергію всіх п'яти пальців. Така методика дозволяє підтримувати концертну форму піаніста на високому рівні.

Неможливо обійти увагою другий палець і м'яз, розташований біля нього. Якщо задіюється ланка пальцевого каркасу, в якій домінує вказівний палець, ми відчуваємо прояв лінеарності рухів кисті, її акуратність, але при цьому можна провадити активну артикуляційну роботу. Мелодична лінія, котра уособлює художню виразність, відтворюється через підкреслену дію вказівного пальця, що надає цілій руці широкої градації прояву емоційної виразності жестів. Така манера гри залишається м'язовою, але у неї з'являється особлива сфера впливу на слухача – це своєрідність піаністичного туше.

Другий палець має чіткі виразові функції – він проявляє індивідуальну характерність темпераменту піаніста під час гри, надаючи темпо-ритму особливої чуттєвості й вишуканості виконавській манері. Дуже важливими є знання щодо тону м'язів, які задіюються при цьому, оскільки виникає деяка скутість замаху руки від

плеча, певна «закритість», що заважає вільному прояву емоцій. Тому краще надмірно не захоплюватись розвитком саме такої манери гри і відповідної постановки цілої руки, яка призводить до обмеженого використання її м'язової функціональності. Головне – не забувати: командна гра пальців кисті завжди є більш дієвою і надійною.

Потрібно знаходити індивідуальні методи впливу на студентів для активації у них емоцій віддачі. Музичний твір має допомагати юному піаністові відчувати власну силу і слабкість через надмірне або недостатнє вживання м'язів вказівного пальця.

Висновки. Активно й усвідомлено використовуючи м'язи кисті, музикант навчиться контролювати свою фізіологічну даність: тіло, яке є найбільшою таємницею для нього. Викладачам і студентам неодмінно знадобляться наведені знання у сценічній практиці. Вони стануть важливим фундаментом для технічної майстерності й допоможуть направити молоду творчу силу студента у позитивне русло вдосконалення піаністичного апарату.

Застосування м'яза біля п'ятого пальця дає можливість укріпити фаланги мізинця, зробити їх більш щільними та зібраними. Інтенсивна розумова діяльність під час гри дає справжню творчу радість, вона підвищує самооцінку, тим самим збільшуючи працелюбність, і приводить до відмінних результатів у складанні іспитів або під час конкурсних змагань. Ця методика формує і закріплює навички технічної майстерності, які постійно працюють на виконавця, його образ, котрий із часом стає все кращим і досконалішим.

Методика використання м'язів біля першого пальця, між першим і другим пальцями, біля п'ятого пальця, надає значущості годинам кропіткої праці над поліпшенням технічного апарату піаніста. Користуючись цими прийомами, можна зрозуміти найважливішу суть школи А. Роціної, – фізична і розумова робота з метою постійного вдосконалення не залишає місця для опускання рук. Емоції, які виникають під час знайомства з новим твором, обов'язково мають поєднуватись із точним знанням законів природовідповідності й розумним утіленням їх на практиці.

Застосовуючи п'ятий палець як сильну і функціональну м'язову систему, потрібно усвідомлювати, що слід розслаблювати ліктьову частину руки, не допускати затискання всієї руки. Якщо замах цілої руки за роялем приводить до вивільнення енергії широкої амплітуди дії, довгої лінії, це деколи спричиняє занадто швидке розслаблення кисті, її безм'язову гру. І коли після цього настає активне включення – зміна технічного прийому, штриха або динамічного нюансу, часто студент не встигає приділити увагу кисті, яка підпала під м'язовий зажим. Знання мануальної фізіології піаніста, правильна робота над м'язами рук допомагають уникати психологічних зажимів і виправляти технічні недоліки виконавського апарату.

Ті піаністи, котрим доводиться часто виступати на сценах, у приміщеннях різної форми, відповідно до акустичної градації відтворення звука, знають, що тільки пальцева техніка, кисть, яка, не напинаючись, виконує всі сигнальні дії центральної нервової системи, може впоратись із хвилюванням як наслідком звуковідповідності. Уловлюючи це музичним слухом, музикант починає напружуватись, непокоїтись і втрачає бажання грати, знаючи наперед, що досягти краси виконання у злагодженості й рівності пальцевої техніки є складним психологічно-фізіологічним процесом.

Таке затискання дуже часто є наслідком в'ялої роботи м'язів кисті, і для надання звучанню інструмента зазначеної в нотах гучності при складних навантаженнях технічного порядку піаніст «вичавлює» із судин повітря, тим самим унеможлиблює рухи ліктя, які допомагають зняти наугу. Рухи рукою мають на меті розвантажити сконцентровану увагу на ліктьовому суглобі, який задіюється у меншій мірі під час роботи м'язів кисті.

Навчаючись володіти м'язовою грою, потрібно щодня аналізувати власну працю, тобто кожний замах відповідного пальця мусить проводитись через конкретні м'язи. Це – непростий багаторівневий період накопичення компетентності, її професійне вдосконалення, ціль якого – сформувати свій тезаурус таким чином, щоб знання, успадковані від викладача, дорозвинути. Засвоєні фізіологічні, м'язові процеси стають школою, стилем, рисою, притаманною майстру, який вкладає зерна особистого досвіду в студента. Ця спадкоємність, прийняття, вживлення в себе методичних засад учителя відбувається тільки за наявності гідного, люблячого еста, яке педагог незримо виховує в студентах.

Формування технічної культури піаніста має багато аспектів. Найголовніша умова – розумне поводження з піаністичним апаратом. Грамотне застосування техніки власної м'язової гри може бути дієвим тільки за наявності відповідної практики сценічних виступів, які дають змогу підтримувати піаністичний апарат у відмінній формі. Усвідомлюючи суть м'язової роботи кисті, студент дістає можливість розпочати найцікавішу подорож у мистецькому житті – отримання природного зв'язку з власною фізіологією, яка набуває значення чогось такого, що не може і не повинно бути пошкодженим, зламаним, зношеним, непридатним до використання.

Наведемо цитату В. Воробйова щодо педагогічних принципів А. Роциної: «...хочу відмітити її дивне колористичне чуття. Вона дуже любила красу звучання, й окрім краси звучання ще й об'єм звучання. Це давало їй можливість на диво привабливо грати твори імпресіоністів. Цю любов до фарб, любов до чистоти малюнка, до чистоти барвистих пластів, вона, звісно, могла передати своїм студентам. І всі її студенти, які грали Дебюссі та Равеля, завжди грали це прекрасно»¹.

Методичні напрацювання Ази Костянтинівни Роциної щодо формування навичок технічної вправності – один із багатьох її принципів виховання високорозвиненої, інтелектуально обдарованої особистості. На підставі викладеного ми можемо закріпити педагогічні розробки професорки на більш ґрунтовному науковому рівні. Використовуючи ці знання, починаєш мислити більш глибокими категоріями, які допомагають засвоїти засади піаністичної виконавської техніки, заснованої на традиціях київської фортепіанної школи. Плеяда українських педагогів, до яких по праву належить А. Роцина, сформувала яскравих послідовників і творців національної виконавської культури київської фортепіанної школи.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бутук А. Аза Роцина – особистість, яка втілювала багато якостей // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. № 4. С. 145, 146.
2. Бехтерева Н. П. Нейрофизиологические механизмы мышления. Ленинград: Наука, 1985. 272 с.
3. Воробьев В. Слово на вечере памяти А. К. Роциной // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зі спадщини майстрів / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 420–422.
4. Гат Й. Техника фортепианной игры / пер. с венг. Э. Фоно. Москва: Музгиз, 1957. 232 с.
5. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.

¹ Воробьев В. Слово на вечере памяти А. К. Роциной // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зі спадщини майстрів / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 420–422.

6. Корженевський А. Й. Питання теорії музичного виховання та методики навчання гри на фортепіано. Київ: Видавництво «Купріянова О. О.», 2007. 266 с.
7. Рощина Т. О. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть // Музичне виконавство: зб. ст. Вип. 14. Кн. 6. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 41–49.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград: АПН РРФСР, 1947. 355 с.
9. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Київ: ДАККиМ, 2009. 338 с.

REFERENCES

1. Butuk, A. (2016) Aza Roshchina is a person who embodied many qualities [Aza Roshchyna – osobystist, yaka vtiliuvala bahato yakoste] Journal of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, 2016. № 4. P. 145, 146 [in Ukrainian].
2. Behtereva, N. (1985) Neurophysiological mechanisms of thinking [Neirofyzjologicheskye mekhanizmy myshleniya.] Leningrad: Nauka, 1985. 272 p. [in Russian]
3. Vorobyov, V. (2013) Speech at the evening in memory of A.K. Roshchina [Slovo na vechere pamiaty A. K. Roshchynoi] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. (2013). Issue 101. Editor K. Shamaeva, Kiev. P. 420-422 [in Russian]
4. Gat, Y. (1957) Piano playing technique [Tekhnika fortepyannoi yhry] Translated from Hung. Erzshet Fono. Moscow, Muzgiz, 232 p. [in Russian]
5. Huralnyk, N. (2007) Ukrainian piano school of the twentieth century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects. [Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia v konteksti rozvyku muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnolohichni aspekty] Monograph: Kyiv National Pedagogical University named after M. P. Dragomanova, 460 p. [in Ukrainian].
6. Korzhenevsky, A. (2007) Questions of the theory of music education and methods of teaching piano [Pytannia teorii muzychnoho vykhovannia ta metodyky navchannia hry na fortepiano] Educational edition. Kyiv, Publishing house "Kupriyanova OO", 266 p. [in Ukrainian].
7. Roshchina, T.O. (1999) Some problems of the Ukrainian school of pianism at the turn of the century [Deiaki problemy ukrainskoi shkoly pianizmu na rubezhi stolit] Kyiv, Musical performance: coll. Art. №14. Book. 6. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, P. 41–49. [in Ukrainian].
8. Teplov, B. (1947) Psychology of musical abilities [Psykhohyia muzykalnykh sposobnostei] Moscow; Leningrad: APN RRFSR, 1947. 355 p. [in Russian]
9. Yunyk, D. (2009) Performance reliability of musicians: content, structure and methods of formation [Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia:] Monograph, Kyiv, DAKKiM, 338 p. [in Ukrainian]

MALTSEVA NATALIA

Maltseva Natalia, teacher of the department of special piano № 2 NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

ORCID iD: 0000-0003-2010-8708

WORK ON TECHNOLOGY IN THE CLASS OF PROFESSOR AZA ROSHCHINA

Peculiarities of work on piano technique in the class of the Kyiv teacher of NMAU named after P.I. Tchaikovsky Aza Roshchina - a bright representative of the Kiev piano school is considered. The main directions of work on the technical apparatus are analyzed, special attention is paid to the teacher's recommendations on the setting of each finger. Methods of improving the technical apparatus of the pianist, based on the pedagogical principles of Aza Roshchina, are generalized.

Keywords: Kyiv piano school, piano technique, finger placement, Aza Roshchyna

Мальцева Н. В. Работа над техникой в классе профессора Азы Рощиной

Рассмотрены особенности работы над фортепианной техникой в классе профессора Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского Азы Константиновны Рощиной – яркой представительницы киевской школы пианизма. Проанализированы основные направления занятий, отдельно уделено внимание рекомендациям педагога по постановке каждого пальца. Обобщены методы усовершенствования технического аппарата пианиста, основанные на педагогических принципах Азы Константиновны.

Ключевые слова: киевская фортепианная школа, фортепианная техника, постановка пальцев, А. Рощина.

ДУБРОВНИЙ Т. М.

Дубровний Тарас Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

ФОРМУВАННЯ ПАРАДИГМИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА ТА РОЗВАЖАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМІВ ДЛЯ ДОМАШНЬОГО МУЗИКУВАННЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Крізь призму традиції домашнього музикування ХІХ – початку ХХ століть було розглянуто нотні альбоми, які становили основу репертуару домашніх музичних салонів. На прикладах із життя двох шляхетських родин зі Львова та Одеси показано важливість таких збірників для формування особистості індивіда, сприйняття ним навколишнього світу, духовного розвитку, а також виховання естетичних смаків. Проаналізовано жанрові особливості творів, які містяться в збірниках, а також кількісне співвідношення серед їхніх авторів професійних композиторів та аматорів.

На базисі традиції домашнього музикування досліджено стратифікацію музичного мистецтва на професійне та розважальне. Розглянуто вплив представників перемиської школи на професійне мистецтво, духовну творчість і розважальну, салонну музику. Пояснено переважання в альбомах для домашнього музикування австро-німецьких популярних лідертафельних пісень і творів бідермаєрового стилю, які склали зерно нотних колекцій та в цілому безпосередньо відбивалися у формуванні як професійної хорової та духовної композиторської творчості, так і «легкої» музики. Поєднання зразків «високої», «низької» культури та кітчу відіграло вагомий роль у процесі остаточного витворення «стильового обличчя» національного музичного мистецтва й усталення парадигми національної композиторської школи.

Ключові слова: бідермаєр, кітч, домашнє музикування, нотні альбоми.

Музичне мистецтво Галичини ХІХ століття в силу історичної, геополітичної, етнокультурної унікальності зайняло важливе місце у розвитку й формуванні загальнонаціонального контексту. Адже, будучи частиною культури Австрійської імперії (1772–1918), воно увібрало найновіші віяння європейської цивілізації й адаптувало їх на національному ґрунті. Слід зазначити, що ці впливи живили культуру не лише Західної України, а й Наддніпрянщини, Слобожанщини та позначилися на еволюції театрального мистецтва, музичних товариств, шкільництва, інструменталізму, зокрема, появи композиторської школи на чолі з М. Лисенком.

У першій половині й середині ХІХ століття у Галичині на хвилі загальнонаціонального пробудження формується перемиська композиторська школа на чолі з М. Вербицьким, що виросла на основі поєднання творчого стилю

Д. Бортнянського і новітньої західноєвропейської тогочасної моди. Суттєве місце в цьому процесі посіло аматорське музикування.

Постановка проблеми. Підґрунтям розвитку аматорського мистецтва було домашнє музикування. Професійна музична діяльність для українців Галичини була майже недоступною, тому вони музикували переважно у домашній атмосфері й могли досягати лише рівня аматорства. Як показують музикознавчі дослідження того періоду, здійснені, зокрема, З. Жмуркевич, В. Паламарчуком та іншими, серед інструментів переважали скрипка, цитра та гітара. Фортепіано тоді було рідкісним явищем, – хоча з'явилося в Галичині ще на початку ХІХ століття, однак здебільшого в домах польських та австрійських магнатів.

Визначальну роль у процесі еволюції галицької музичної культури відігравали родини композиторів-священників, які по суті становили еліту українського середовища. Маючи добру освіту, в тому числі й музичну, вони, як підтверджує аналіз архівних творів, нерідко писали п'єси, спираючись на українську народну пісню, міський романс і старогалицьку елегію. Також, що за тих умов було природно, автори орієнтувалися на ранній австро-німецький романтизм, у тому числі стильовий напрям бідермаєр, який виявився суголосним народницькій течії сучасної їм української культури, котра перебувала в зоні безпосередніх українсько-німецьких контактів (зокрема, в стилі бідермаєру як національного різновиду) та у пізнішому розвитку так званого «хуторянства»¹. Як слушно зауважила З. Жмуркевич цитуючи І. Лісевича, «...їх нескладні вокальні та інструментальні твори, які відповідали естетичним потребам населення, сприяли поширенню домашнього музикування, збагатили український музичний репертуар»² і створили основу для розвитку професійної музичної освіти.

З. Лисько підкреслює, що духовенство «...було єдиною верствою, що через своє більш незалежне соціальне положення могло мати хоч які-небудь зв'язки з культурними досягненнями Заходу та могло їх пристосовувати на рідному ґрунті. Тому не дивно, що єдиним носієм європейського музичного мистецтва було в нас у тому часі виключно духовенство»³. Разом із тим «...типологічні показники німецько-австрійської культури першої половини ХІХ століття, різноманіття їх основ склали основу для особливого роду синтезу світського та духовно-релігійного начал <...>, яке розцінювали як втілення високої духовної значущості повсякденного, світського, як “побут, що пронизаний релігійністю”, в якому кожна складова набуває сакрального сенсу, <...>, а “мікросвіт” окремої людини та його гармонійно організований життєвий простір стає відображенням Світової Гармонії»⁴.

Аналіз досліджень. Слід підкреслити, що аматорська музика займала проміжне місце між народною і професійною й функціонувала в хорових,

¹ Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр ХІХ ст.: міф чи реальність // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента АМУ А. Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ; Івано-Франківськ: Видавець Третьяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 137–146.

² Жмуркевич З. Збірка фортепіанних творів для домашнього музикування з приватної колекції родини Содоморів // *Musica Humana* / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Ч. 2. С. 180.

³ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1994. С. 20.

⁴ Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура // Львівсько-ряшівські наукові зошити. ЛНУ ім. І. Франка / наук. ред. В. Пасічник. Львів; Ряшів, 2013. № 1. С. 220.

вокальних та інструментальних жанрах. При дослідженні цього явища виникла проблема його історико-стильового визначення.

Класицизм був надто складним і вишуканим для доволі простої та невігядливої аматорської музики, що побутувала на той час переважно на хатньому рівні. Не вистачало їй також і романтичного пориву, руху, динаміки. Виникла думка, що аматорське музикування розвивалося в межах перехідного стилю між класицизмом і романтизмом. Ця музика з її нехитрим змістом, елементарними засобами виразності й спрощеною технікою здебільшого добре вписувалася до згадуваного бідермаєру. Звісно, у середовищі священницьких родин еволюція таких стилів і жанрів була цілком зрозумілим явищем. Адже, як зазначає О. Маркова, «...етнічне українсько-польське прикордоння в умовах шляхетської православної традиції й пов'язаного з нею салонного мистецтва, звернення до духовних цінностей... не випадково сфокусувалося в жанрах, спільних для зазначених української і польської націй-етносів»¹.

Разом із тим, у паростках самого професійного мистецтва того часу були відсутні чітко сформована національна складова й тяглість традицій. Зокрема, представники перемиської школи часто вдавалися до наслідування, а інколи й копіювання тогочасних австро-німецьких розважальних пісень, сповільнюючи, на жаль, розвиток власної національної ідентичності й самобутності. Не усвідомлюючи до кінця глибини змісту вербальних текстів, композитори імітували лідертафельну музику.

Така тенденція наслідування/копіювання популярних класичних зразків зберігалася практично до середини ХХ століття (рання фортепіанна творчість С. Людкевича, А. Кос-Анатольського та ін.). І якщо критики романтизму корелювали останній із бідермаєром, як «високе» та «низьке» мистецтво, то дослідники творчості вітчизняних композиторів ХІХ століття часто пом'якшували дефініцію низькопробних опусів тогочасних композиторів до рівня «низького» чи «середнього» бідермаєру. Однак насмілимося стверджувати, що тут має місце, скоріше, «високий» кітч, аніж «низький» бідермаєр, оскільки бідермаєр і є низьким стилем у порівнянні з романтизмом.

Наведемо кілька прикладів. У хорівій пісні «Корона, меч і ліра» І. Лаврівського є істотна проблема співвідношення змісту музики й тексту. Як зазначає М. Новакович, «...сутність її полягає в тому, що композитор яскраво виражену танцювальну мелодію з ознаками аріозності поєднує з псевдопатріотичним та неглибоким за змістом віршом поета-москвофіла Б. Дідицького, що надає творові зовсім не патріотичного, як це собі уявляв Лаврівський, а швидше опереткового звучання»². Така ж невідповідність спостерігається і в «Нинішній пісні» М. Вербицького, що написана в характері елегійного німецького лідертафеля та має схожість із деякими популярними тогочасними німецькими піснями. Подібні випадки знаходимо і в його гітарній музиці³. Аналогічне знаходимо й у творах С. Воробкевича («Пробудилась Русь»), В. Матюка («До руської пісні»), Д. Січинського, О. Нижанківського та інших.

¹ Маркова О. Оперна спадщина Миколи Лисенка в контексті мистецтва польсько-українського салону // Записки НТШ / Праці музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський. Львів, 2014. Т. ССLVII. С. 146.

² Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. С. 181.

³ На це вказує у дослідженнях В. Паламарчук. Аналізуючи гітарну творчість М. Вербицького, зокрема, його збірку «Guitarre № 16», автор підкреслює, що «...Вербицький не цурається запозичення тем для адаптації їх за своїм задумом. Наприклад, тут ми зустрічаємо Серенату Ф. Шуберта для голосу з акомпанементом гітари з українським текстом “Чулим серцем тя благаю”. У перших двох розділах

Очевидно, що така складність пов'язана, з одного боку, із недостатнім усвідомленням композиторами самотніх рис народної пісні, а з іншого – сутністю самого бідермаєру, «для якого притаманною є безпосередність, буденність, можливість обмежуватися лише поверхнею речей»¹. Це робить його близьким зі ще одним явищем, зародженим у середовищі австро-німецької культури цього ж періоду, – кітчем. «Бідермаєр (як і кітч. – *Т. Д.*) відзначається певною невибагливістю у своїх вимогах до мистецької якості»². Тому, як слушно підкреслює М. Новакович, «...до музичних творів, написаних у традиції лідертафеля, не варто підходити з надто прискіпливою оцінкою їх художньої якості, оскільки це те органічне мистецтво, в межах якого формувалася тогочасна “віденська”, а згодом і галицька “масова культура”»³.

Виклад основного матеріалу. На підставі останніх досліджень у науковій літературі, публікацій у періодиці, матеріалів нотних архівних джерел можна стверджувати, що аматорська музика вагомо вплинула на розвиток професійного мистецтва Галичини цього періоду. Її зразки були, зокрема, близькими до української народної пісні й написані часом на високому мистецькому рівні. Аматорські композиції, що поповнювали хатні бібліотеки, іноді звучали на концертах, широко впроваджувалися у педагогічну практику. Однак те, яка саме музика звучала в галицьких домах, – питання, котре залишається й до сьогодні малодослідженим. Очевидно, причиною цього став прихід на терени Галичини Радянської влади, і традиція домашнього музикування була не лише перервана, а й майже на сімдесят років забута. Тому інформації про репертуар, нотні видання – друковані чи рукописні – лишилося зовсім небагато.

Тільки в останні роки музикознавці звернули на це увагу. Достатньо ознайомитися, зокрема, з працями З. Лиська, З. Жмуркевич, Т. Старух та інших. Таким чином були віднайдені матеріали з особистих архівних фондів Ж. Рукґабера, Д. Січинського, Є. Якубовича, П. Бажанського. Це насамперед архіви Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України, бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Центрального державного історичного архіву у Львові тощо. Нотні колекції, окрім державних, зберігаються й в окремих приватних архівах, бібліотеках, музеях, церквах, монастирях, громадських товариствах, навчальних і наукових закладах, у букіністів тощо.

твору № 4 з цієї збірки під назвою “*Variationi*” добре знайомий з творчістю Л. Леньяні впізнає ор. 10 цього видатного італійського гітариста» тощо. (Про це див. докладніше: Паламарчук В. Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінець XVIII – XIX століть) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавства. Львів, 2016. Вип. 17. С. 179.)

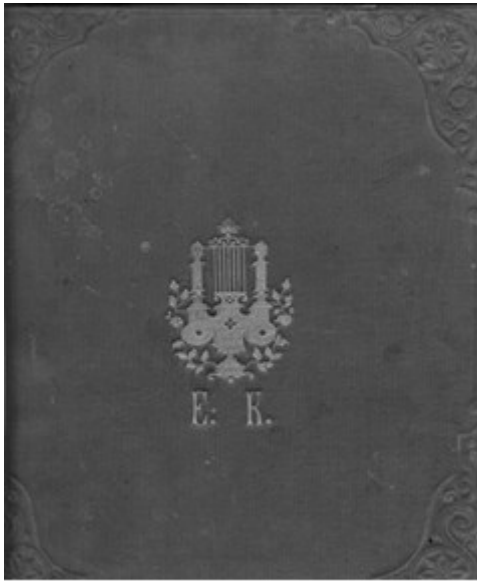
¹ Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. С. 191.

² Там само.

³ Така певна «поверхневість» у творчості представників перемиської школи була, очевидно, перейнята від їхніх корифеїв, зокрема, Д. Бортнянського. Про це згадує, зокрема, І. Франко на сторінках «Артистичного вісника» 1905 року (зош. V, с. 56, 57). Автор загострює питання зв'язку музики Бортнянського з Україною, вказуючи на те, «...що свого, українського вніс він у ті західні, італійські форми, переняті ним від венецьких та римських маєстрів?», вважаючи, що в музиці Бортнянського «мало національної закраски», а в церковній музиці він «наскрізь західник», оскільки «порвав усякі зв'язки з церковною музикою східної церкви і спеціально з тою її відміною, яка протягом XVI–XVIII віків витворилася була по українських містах». (Про це див. докладніше: Коноварт Т. 100-ліття заснування часопису Артистичний вісник // *Musica Humana* / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Вип. 10. Ч. 2. С. 216, 217.)

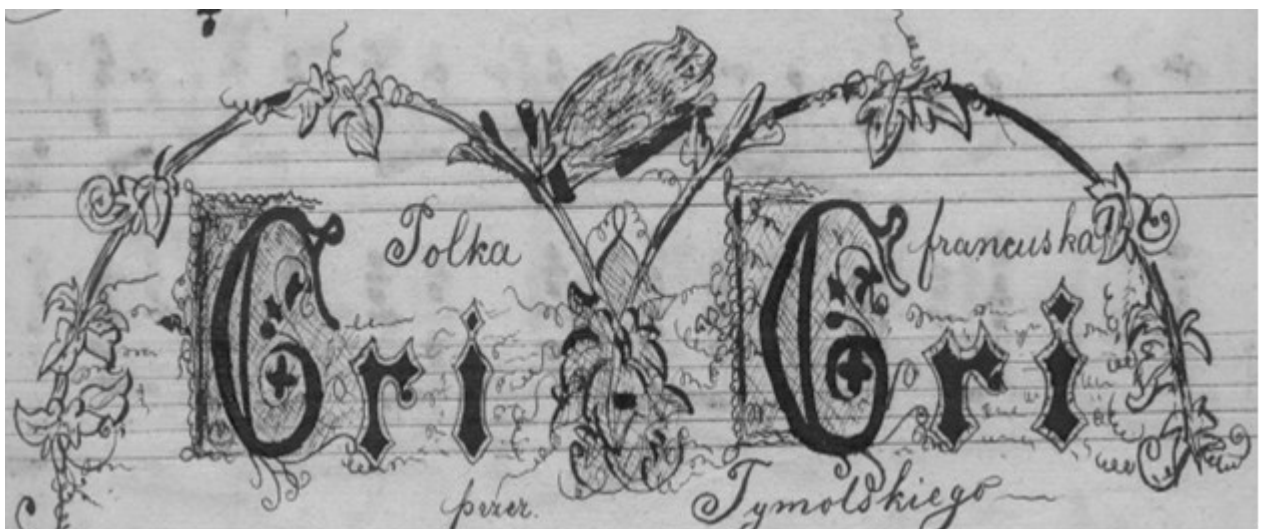
Опрацювання нотних зібрань дало цінну інформацію про музичне життя певного періоду, форми музикування, ознайомило із репертуаром, жанровими уподобаннями. Так, серед нечисельних приватних сховищ, де знаходяться альбоми музичних творів, є архів відомого львівського письменника й перекладача, професора Львівського університету А. Содомори. Приміром, там можна побачити нотний альбом, подарований його прадідом, майбутнім священником Михайлом Винницьким, своїй нареченій Євгенії Коржинській у 1877 році.

Приклад 1.



Окрім мистецької цінності, про яку йтиметься далі, альбом має художню вартість. Адже нотний текст, написаний від руки, майстерно декорований великою кількістю прикрас і візерунків у вигляді квітів, гілочок, листочків тощо.

Приклад 2.



Разом із тим самі ноти виведені витонченим почерком, що було характерним для того ж таки бідермаєрового стилю, де велика увага приділялася

стилістичному орнаментуванню. Вишуканість оформлення альбому засвідчує велику пошану переписувача як до самого процесу музикування, що панувала у шляхетських священницьких родин, так і молодого до нареченої.

Щодо змісту, то детальний опис альбому здійснила дослідниця З. Жмуркевич¹. Тут лише відзначимо, що альбом складається із 33-х фортепіанних творів як відомих композиторів (С. Монюшко, М. Огінський, Й. Штраус та інші), так і малознаних (Т. Вадовський, В. Данек, Т. Кобринський, І. Конн, В. Мадурович та ін.). Звичайно, всі опуси – переважно малих форм, зразки здебільшого європейських танцювально-побутових жанрів. Це свідчить насамперед про тогочасні уподобання й смаки і навіть своєрідну моду. Як зазначає О. Муравська, для популярного одомашненого стилю бідермаєру характерним було «тяжіння до простоти, тривіальні засоби вираження, акцент на “посередності”, на “нормі звичайного”, гранично коротка “відстань” між мистецтвом і людиною»².

Щодо жанрових різновидів, то у збірці представлено кадрили, полонези, мазурки, польки, вальси, найбільш популярні в той час. Присутні також марші та настроєві мініатюри. П'єси вирізняють ліричність, сентиментальність, а ще – ефектність, бравурність. За сімейними переказами, вони звучали на балах, прийняттях, домашніх святах, у повсякденному житті. З. Жмуркевич пише: «Взірцям бідермаєра притаманна гомофонна фактура і переважно нескладні технічні засоби, адже вони зорієнтовані на можливості аматорів... й сам стильовий напрям тяжіє до простоти, віддзеркалюючи ознаки побутової культури»³.

Важливу інформацію для дослідження містять нотатки переписувачів і виконавців, зокрема, дати, котрі свідчать про поповнення альбому новими творами протягом усієї другої половини XIX століття. Із цього можна зробити висновок, наскільки вагомою часткою духовної культури тодішньої галицької еліти була музика домашнього побуту, яка відображала духовний світ, емоційні поривання й смаки людей. Це дозволяє припустити, що аматорське музикування було певною ланкою у формуванні не лише професійного мистецтва, а й розважальної поп-культури. Бо в основі домашнього музикування було дві складові: одна – вміння зіграти або написати твір, інша – це мета, для якої твір писався й виконувався. І очевидно, що то робилося для розваги.

Те, що музичне мистецтво Галичини в складі Австрійської імперії і традиції, пов'язані з ним, мали вплив не тільки на теренах Західної України, а й далі, зокрема, в Південній Україні, підтверджує ще один нотний альбом, датований 1902 роком, походженням з Одеси. Звичайно, ці тенденції проростали зі спільного шляхетського коріння. Як зазначає О. Маркова, «...старокатолицькі лінії, що стали істотним фактором у церковній політиці XIX століття... і були органічним проявом культурного принципу України, а саме базисність для України *козацької або православної шляхетської культурної*

¹ Жмуркевич З. Збірка фортепіанних творів для домашнього музикування з приватної колекції родини Содоморів // *Musica Humana* / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Ч. 2. С. 179–188.

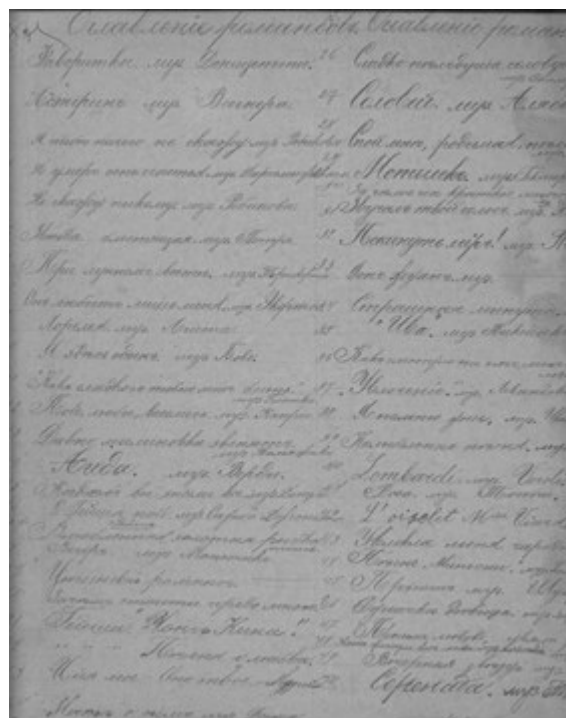
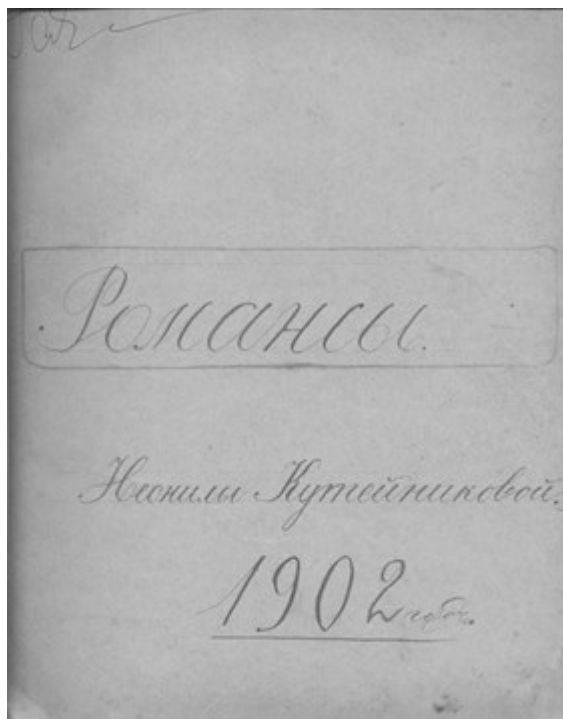
² Муравська О. Творчість Миколи Лисенка і жанрово-стильові канони бідермаєру // *Записки НТШ / Праці музикознавчої комісії* / ред. О. Купчинський. Львів, 2014. Т. CCLVII. С. 151.

³ Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність // *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента АМУ А. Терещенко* / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ; Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 143.

соціоструктури»¹. Така спрямованість традицій, вважає дослідниця, була підтримана музичною будовою, зокрема, думи-думки, котра, як відомо, посіла винятково значуще місце у розвитку салонної музики в Україні².

Щодо альбому, то основну його частину становлять романси для голосу з фортепіано, зібрані та упорядковані Н. Кутейниковою.

Приклад 3.

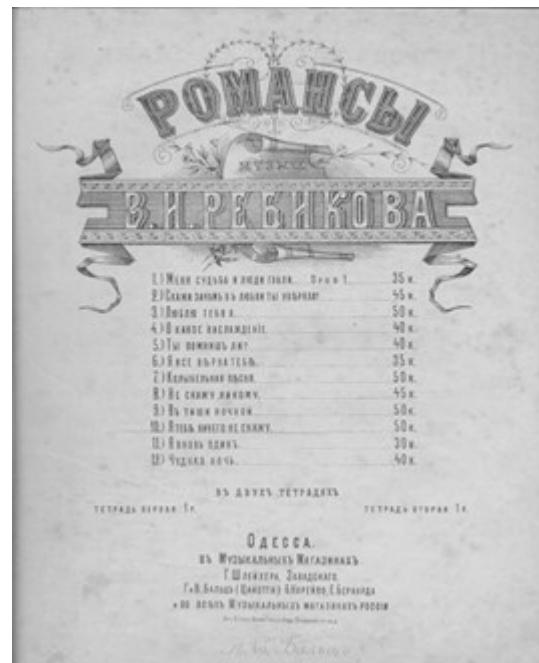


Усього в альбомі 50 творів різних авторів. Це композитори-класики Г. Доницетті, Р. Вагнер, Дж. Верді, Ф. Шуберт, О. Даргомижський, Ф. Тості, а також менш відомі – В. Ребіков, Ю. Капрі, Ф. Еккерт, Л. Левандовський, М. Штейнберг та інші. Слід зауважити, що всі зібрані зразки – друковані. Вони видані у різних містах тогочасної царської Росії, таких як Санкт-Петербург, Москва та Одеса, і в різні роки. Найстарші датуються 1859-м – це романси А. Галлера «Сладко пела душа соловушки» та І. Ігнат'єва «Зачем на краткое мгновенье», найпізніші – 1898-м. Більшість текстів російські. Є також двомовні варіанти, оригінальною німецькою та у перекладі російською, окремі твори – німецькою та французькою мовами відповідно. На звороті титульної сторінки – чорнилом виписаний зміст.

Судячи з друкованих нот, можна стверджувати, що в Одесі, як і в Галичині, музикування було вельми поширеним заняттям. Щодо впливу західноєвропейської музичної моди, то вона тут помітна у превалюванні кількості творів зарубіжних авторів. Популярними були як інструментальні, так і вокальні твори. Це видно і з самих видань, на титулі яких замість назви твору й прізвища композитора часто міститься цілий перелік нот того чи іншого композитора, наявних у видавництві, – як своєрідна реклама. За складністю фактури всі романси відповідають аматорському рівню.

¹ Маркова О. Оперна спадщина Миколи Лисенка в контексті мистецтва польсько-українського салону // Записки НТШ / Праці музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський. Львів, 2014. Т. ССLVII. С. 145.

² Там само. С. 147.



Висновки. Підбиваючи підсумок, зазначимо, що традиція домашнього музикування як невід’ємна складова виховного процесу вплинула на розвиток і професійного, і популярного мистецтва. Причому носії цієї культури поєднували зразки «високої», «низької» музики й кітчу. Українське суспільство, знайомлячись із традиціями, культурним та історичним надбанням, потроху розвивало і виховувало в собі відчуття краси, духовно збагачувалося. Молодь виростала на цьому ґрунті.

На жаль, сьогодні практика домашнього музикування відійшла у минуле. Однак залишилися нечисленні свідки цих гарних звичаїв – домашні альбоми. Репертуар, зібраний у них, при аналізі, хоч частково, але може ввести нас у той захопливий світ, в атмосферу, яка панувала колись у знатних родинах.

Стаття надійшла до редакції 4.07.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Жмуркевич З. Збірка фортепіанних творів для домашнього музикування з приватної колекції родини Содоморів // Musica Humana / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Ч. 2. С. 179–188.
2. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр ХІХ ст.: міф чи реальність // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента АМУ А. Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ; Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 137–146.
3. Коноварт Т. 100-ліття заснування часопису Артистичний вісник / Musica Humana / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. Вип. 10. Ч. 2. С. 205–217.
4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1994. 143 с.
5. Маркова О. Оперна спадщина Миколи Лисенка в контексті мистецтва польсько-українського салону // Записки НТШ / Праці музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський. Львів, 2014. Т. CCLVII. С. 144–148.
6. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура // Львівсько-ряшівські наукові зошити. ЛНУ ім. І. Франка / наук. ред. В. Пасічник. Львів; Ряшів. 2013. № 1. С. 218–224.

7. Муравська О. Творчість Миколи Лисенка і жанрово-стильові канони бідермаєру // Записки НТШ / Праці музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський. Львів, 2014. Т. CCLVII. С. 149–155.
8. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавель Т. Тетюк, 2019. 376 с. з іл.
9. Паламарчук В. Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінця XVIII – XIX століть) // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавства. Львів, 2016. Вип. 17. С. 177–184.

REFERENCES

1. Zhmurkewych Z. Zbirka fortepiannyh tvoriv dlia domashniogo muzykuwanna z prywatnoji kolekciji rodyny Sodomoriw // Musica Humana / Naukowi zbirky LDMA im. M. W. Lysenka. Lwiw, 2005. Ch. 2. S. 179–188 [in Ukrainian].
2. Zhmurkewych Z. Galyckyj muzychnyj bidermajer XIX st.: mif chy realnist // Muzychna ukrajiniystyka: suchasnuy wymir / Zb. nauk. statej na poshanu doktora mystectwoznawstwa, profesora, chlenakorespondenta AMU A. Tereschenko / Red.-rporiadnyk M. Rzhewska. Kyiw; Iwano-Frankiwsk: Wydawec Tretiak I., 2008. Wyp. 2. S. 137–146 [in Ukrainian].
3. Konowart T. 100-littia zasnuwanna chasopysu Artystychnyj wisnyk / Musica Humana / Naukowi zbirky LDMA im. M. W. Lysenka. Lwiw, 2005. Wyp. 10. Ch. 2. S. 205–217 [in Ukrainian].
4. Lysko Z. Pionery muzychnogo mystectwa w Galychyni. Lwiw; Niju-Jork: Wyd-wo M. P. Kots, 1994. 143 s. [in Ukrainian].
5. Markowa O. Opera spadschchyna Mykoly Lysenka w konteksti mystectwa polsko-ukrajinskogo salonu // Zapysky NTSh / Pratsi muzykoznavchoji komisiji / Red. O. Kupchynskij. Lwiw, 2014. Т. CCLVII. S. 144–148 [in Ukrainian].
6. Murawska O. Duhowni osnovy mystectwa bidermajeru ta jewropejska muzychna kultura // Lwiwskoriashiwski naukowi zoshyty / LNU im. I. Franka / Nauk. red. W. Pasichnyk. Lwiw; Riashiw, 2013. N 1. S. 218–224 [in Ukrainian].
7. Murawska O. Tworchist Mykolu Lysenka i zhanrowo-stylowi kanony bidermajeru // Zapysky NTSh / Pratsi muzykoznavchoji komisiji / Red. O. Kupchynskij. Lwiw, 2014. Т. CCLVII. S. 149–155 [in Ukrainian].
8. Nowakowych M. Galytska muzyka gabsburzkoji doby: u poshukah ukrajinskoji identychnosti. Lwiw: Wydawets T. Tetiuk, 2019. 376 s. z il. [in Ukrainian].
9. Palamarchuk V. Dejaki aspekty zarodzhennia ta rozwytku ukrajinskogo gitarnogo mystetstwa (kintsia XVIII – XIX stolitt) // Wisnyk Lwiwskogo uniwersytetu / Serija mystetstwoznawstwo. Lwiw, 2016. Wyp. 17. S. 177–184 [in Ukrainian].

DUBROVNYI TARAS

Dubrovnyi Taras, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musicology and Choral Art, Lviv Ivan Franko National University (Lviv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL ARTS AND ENTERTAINMENT MUSIC DEVELOPMENT PARADIGM ON THE CASE OF ALBUM HOME MUSIC OF THE XIX – BEGINNING THE XX CENTURY

Relevance of the study. Through the prism of the tradition of home music of the 19th - beginning of the 20th centuries, the music albums that formed the basis of the repertoire of home music salons are considered. The example of two noble families from Lviv and Odessa shows the importance of such collections for the formation of the individual's personality, perception of the world and spiritual development, as well as influence on the formation of aesthetic tastes. The genre features of the works included in the collections as well as the quantitative correlation of professional composers and amateur composers are analyzed.

The main ground in the development of amateur art was home music. Professional music activity for Ukrainians Galicia was almost inaccessible, so they played mainly in a home atmosphere and could reach only the level of amateurism. Families of composer-priests, who essentially made up the elite of the Ukrainian

milieu, played a decisive role in this, and accordingly, a special role in the development of Galician musical culture belongs to them. On the example of the tradition of home music, the stratification of the development of musical art into professional and entertaining is explored. The influence of representatives of the "peremyshl school" on professional art, spiritual creativity and entertaining, salon music is considered. The influence of the Austro-German popular Leadertafel songs and Biedermeier style, which, on the example of the albums analyzed, formed the basis of music collections and, in general, had a direct impact on the formation of both professional choral and spiritual composer art and "light" music. The combination of samples of "high", "low" culture and kitsch played an important role in the process of final creation of the "style face" of national music art and the establishment of the paradigm of the national composing school.

Keywords: biedermeier, kitsch, home music, music albums.

Дубровный Т. Н. Формирование парадигмы развития профессионального искусства и развлекательной музыки на примере альбомов для домашнего музицирования XIX – начала XX веков

Сквозь призму традиции домашнего музицирования в XIX – начале XX веков были рассмотрены нотные альбомы, которые составляли основу репертуара домашних музыкальных салонов. На примерах из жизни двух благородных семей из Львова и Одессы показана важность таких сборников для формирования личности индивида, восприятия им окружающего мира, духовного развития, а также воспитания эстетических вкусов. Проанализированы жанровые особенности произведений, содержащихся в сборниках, а также количественное соотношение среди авторов профессиональных композиторов и любителей.

На базисе традиции домашнего музицирования исследована стратификация музыкального искусства на профессиональное и развлекательное. Рассмотрено влияние представителей перемышльской школы на профессиональное искусство, духовное творчество и развлекательную, салонную музыку. Объяснено преобладание в альбомах для домашнего музицирования австро-германских популярных лидертафельных песен и произведений бидермаерового стиля, которые составляли зерно нотных коллекций и в целом непосредственно отражались на формировании как профессионального хорового и духовного композиторского творчества, так и «легкой» музыки. Сочетание образцов «высокой», «низкой» культуры и китча сыграло важную роль в процессе окончательного создания «стилевого лица» национального музыкального искусства и упрочения парадигмы национальной композиторской школы.

Ключевые слова: бидермайер, китч, домашнее музицирование, нотные альбомы.

ТРУСЕНКО С. Г.

Трусенко Софія Григорівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА «СМІЄТЬСЯ ДЖЕРЕЛО»: ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Досліджено методологію аналізу вокальних жанрів і вокальних циклів зокрема. Вперше проаналізовано вокальний цикл Я. Верещагіна «Сміється джерело». З'ясовано принцип відбору віршів В. Морданя композитором для вокального циклу та вирізняє специфіку побудови поетичної першооснови. На основі особливостей композиційної структури, тематизму, інтонаційної драматургії музики вокального циклу Я. Верещагіна вивчено способи роботи композитора з поетичним першоджерелом, взаємодію вокальної партії з інструментальним супроводом. Сформульовано основні ознаки цілісності циклу на вербальному та музичному рівнях.

Ключові слова: творчість Я. Верещагіна, вокальний цикл Я. Верещагіна «Сміється джерело», музично-поетична цілісність.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Ярослав Верещагін (1948–1999 рр.) – яскравий представник української музичної культури 1970–1980-х років. Митець виділяється із ряду талановитих композиторів свого часу завдяки самобутній музичній мові, особливій сконцентрованості та лаконічності висловлювання, використанню унікального інструментарію в камерних складах. Особливо помітним явищем стали твори композитора у сфері камерно-інструментальної музики.

Протягом життя Ярослав займався не лише композиторською діяльністю, а й був чудовим поетом, успішно займався видавничою і редакторською справою, значну частину життя пропрацювавши у видавництві «Музична Україна». Зовсім не дивно, що митець вдало проявляв свій талант у широкому спектрі напрямків, адже його родинне оточення складалося з творчих людей. Батько Роман Іванович був композитором, учнем одного з найбільших новаторів української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського. Старша сестра Алла отримала освіту за спеціальністю хорове диригування, а молодший брат Борис – музикознавець.

Безумовно, на формування творчої особистості впливала освіта композитора. Я. Верещагін навчався у Київській середній спеціальній музичній школі імені М. Лисенка, де опановував гру на скрипці з учителем Е. Кожуховським, а пізніше перевівся для навчання за спеціалізацією теорія музики та музикознавство до Київського музичного училища імені Р. Глієра. Після вступу до Київської державної консерваторії імені П. Чайковського він став одним із перших учнів професора М. Скорика.

У процесі вивчення біографії Я. Верещагіна та його творчості було віднайдено велику кількість нотного матеріалу. Рукописи зберігаються в домашньому архіві доньки композитора Богдани Верещагіної і, на жаль, не є дослідженими й виконуваними сьогодні. Попри короткий життєвий шлях, який митцеві відвела доля, для нащадків залишилася об'ємна та цікава спадщина.

Творчий доробок митця є достатньо різноплановим, адже композитор працював майже в усіх жанрах. Це твори для симфонічного оркестру як повного, так і камерного складу: «Дивертисмент» (1972 р.), «Сюїта» (1969 р.), «Варіації» (1970 р.); Концерт для альту і симфонічного оркестру (1972 р.); оркестрові транскрипції творів композиторів ХІХ–ХХ ст., велика кількість камерних творів для різних складів (струнні квартети, квінтети для духових інструментів), сонати, сонатини, скерцо, сюїти, мазурки для різних інструментів (віолончель, флейта, скрипка, фортепіано тощо).

Значне місце у творчості Я. Верещагіна займають камерно-вокальні жанри. У процесі дослідження мистецької спадщини композитора було віднайдено близько п'ятдесяти опусів – це обробки українських пісень, пісні, романси та кантати для сопрано, мецо-сопрано, баса та баритона, хорові твори для мішаного складу. Проте творчість Я. Верещагіна до сьогодні залишається «білою плямою» для українського музикознавства.

У розвідці сфокусовано увагу на вокальній творчості, а саме на маленькій кантаті для мецо-сопрано і камерного ансамблю на «акварельні» вірші В. Морданя «Сміється джерело», яку Я. Верещагін присвятив донечці Богдані. Твір написано у 1980 році, він має дві версії – клавірну та камерно-ансамблеву. Сам композитор варіант для клавіру визначає як вокальний цикл, а назва кантати з'являється у перекладенні для камерного ансамблю. Тобто кристалізацію жанру кантати композитор, на наш погляд, пов'язує лише зі зміною складу.

Як відомо, однією з основних ознак циклу є його цілісність, що обумовлюється драматургічним задумом. Організація цілісності для композитора завжди становить окреме завдання. Адже будь-яка з мініатюр може існувати як самостійна одиниця. Головна мета автора – знайти внутрішні зв'язки та об'єднувальну логіку. Цей процес, безумовно, індивідуальний і залежить від багатьох факторів. Тому, попри те, що загальна теорія, за якою розробляються питання цілісності, є більш-менш презентованою у науковій літературі, звернення до обраної теми буде завжди актуальним. Окрім того, у цій роботі проаналізовано твір, який ще не потрапляв у поле зору науковців, що також посилює **актуальність і новизну дослідження.**

Об'єкт дослідження – вокальний цикл Я. Верещагіна на вірші В. Морданя «Сміється джерело». **Предмет дослідження** – способи організації музично-поетичної цілісності в даному циклі. **Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей формування музично-поетичної цілісності у творі. Для досягнення поставленої мети слід виконати наступні **завдання:**

- дослідити методологію аналізу вокальних жанрів і циклів зокрема;
- з'ясувати принцип відбору текстів композитором для вокального циклу «Сміється джерело»;
- виявити специфіку побудови поетичної першооснови;
- проаналізувати музику вокального циклу «Сміється джерело» Я. Верещагіна і виявити способи роботи композитора з поетичним першоджерелом, специфіку форми, тематизму, драматургії твору, прослідкувати особливості вокальної партії та її взаємодії з інструментальним супроводом;
- сформулювати основні ознаки цілісності циклу на вербальному та музичному рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для статті стали праці з питань: творчості Я. Верещагіна – Г. Луніної¹ і Г. Конькової²; розробки методології аналізу поетичного тексту, зокрема, роботи Ю. Лотмана³ й стаття Г. Попович⁴; вивчення фольклору – А. Іваницького⁵, С. Грици⁶, Є. Єфремова⁷; аналізу вокальної музики – І. Лаврентьевої⁸, К. Руч'євської⁹, В. Васіної-Гроссман¹⁰, Н. Щербакової¹¹. Особливо цінні спостереження містяться у дослідженнях В. Холопової¹² та А. Крилової¹³, де авторки розглядають проблеми цілісності вокального циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, аналіз вокальної музики потребує особливого підходу. Адже специфічною особливістю цієї жанрової сфери є поєднання двох самостійних складових – вербальної і музичної. Багато дослідників-музикознавців ґрунтовно розглядають це питання, використовуючи різні підходи, результатом яких є пошук власних методів роботи з вокальними творами.

При написанні статті за основу взято методуку К. Руч'євської¹⁴, яка спрямована на детальний аналіз як мовленнєвого, так і музичного синтаксису. Для початку вона пропонує окремо розглянути музичний пласт у загальних рисах – жанр, форма, тематичний розвиток, засоби виразності, які використовує автор для розкриття певного образу. Наступним кроком має бути розбір вербального ряду – віршований розмір, симетричність рядків, рими.

Далі дослідниця наголошує на потребі визначення принципів вокалізації поетичного тексту у творі, тому що віршовані форми органічно відбиваються у будові вокальної мелодії, її темпі та ритмі. К. Руч'євська виділяє таких принципів п'ять: метричний, декламаційний, кантиленний, танцювальний і аріозний.

В основі метричного принципу лежить віршована стопа. Спираючись на ритм вірша, композитор вільно інтерпретує метроритмічну складову мелодичної

¹ Луніна Г. Оригінальний митець сучасності // Українська музична газета. 2004. № 1. Січень–березень. С. 12; Луніна Г. Рапсод камерного співу // Музика. 2009. № 2. Березень–квітень. С. 28, 29.

² Конькова Г. Лишь капля росы // Комсомольское знамя. 1979. 14 окт. С. 7; Конькова Г. На порозі зрілості // Вечірній Київ. 1980. 27 серп. С. 9, 10.

³ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 270 с.

⁴ Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.iprobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).

⁵ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.

⁶ Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.

⁷ Єфремов Є. Зимові пісні. Веснянки // Історія української музики: в 7 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 41–73.

⁸ Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.

⁹ Ручьевская Е. Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 456–486; Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.

¹⁰ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. 365 с.

¹¹ Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство // Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.

¹² Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.

¹³ Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.

¹⁴ Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.

лінії. Таким чином виникає багато різних варіантів мелодій на один і той самий текст.

Декламаційний принцип базується на мовленнєвому ритмі, синтаксисі. Саме тому одна з його важливих характеристик – підвищена увага до слова, фрази, а музичне відтворення вирізняється різнобарв'ям ритмічних фігур, несиметричністю ритму.

Кантиленний принцип віддає першість музичній складовій. Мотиви зливаються у довгі фрази, а музична фраза, в свою чергу, може містити одне слово чи навіть один склад.

Відповідно, музичний і мовленнєвий розподіл вірша, як відмічає К. Руч'євська, названий умовно: «...не завжди в мелодіях такого типу можна виділити конкретний жанровий прообраз – танець того чи іншого типу. Проте, суттєві риси танцювальності – повторність чітких ритмічних фігур, велика роль метроритму, моторного, рухливого начала – завжди залишаються»¹. Часто в таких текстах танцювальний і віршовий ритми збігаються.

Ще один принцип, який виділяє дослідниця – аріозний, який за структурою подібний до декламаційного. «При такому принципі композитор опирається не на віршовий метр, а на синтаксис. Проте, на відміну від декламації, за основу береться не слово, а фраза тексту, яка нероздільно поєднана з музичною фразою»². Основні відмінності між аріозною і декламаційною мелодією проявляються в синтаксичній будові та характерному темповому втіленні. Мовні наголоси приглушені, вони відходять на другий план, а музична і словесна фраза має один головний акцент і один додатковий: «Способи вокалізації тексту, принципи співвідношення тексту і музики впливають як на сприйняття тексту, так і на сприйняття мелодії. Одна й та сама мелодична фраза може бути сприйнята і майже як речитатив, і як кантилена, в залежності від того, буде кожен звук відповідати одному складу, чи вся фраза буде проспівана на один склад. Сама якість звучання зміниться: різні склади тексту роздроблять мелодію, а на одному складі її звуки зіллються»³.

Наукові судження К. Руч'євської співзвучні думкам інших знавців даної сфери: аналіз тексту повинен бути як конструктивним, так і образно-змістовним. Адже дві ці сфери мають великий вплив на музичну форму вокального твору. Наприклад, В. Васіна-Гроссман у дослідженні «Музика і слово» стверджує, що поетичний текст відкриває композитору широке поле для творчої роботи. При чіткій структурі поетичного тексту композитор, вільно оперуючи ним, може створити безліч музичних трактувань.

«Поетична мова, з одного боку, підкорена загальним законам художнього висловлювання – вираженню думки в художніх образах. З іншого боку, вона підкорюється особливим закономірностям мовлення як звукового процесу, в котрому важливу роль відіграють ритміка, фонетика і загалом усе, що пов'язане зі звучанням»⁴. На думку дослідниці саме музика віддзеркалює дві сфери поетичного тексту, описані вище. В. Васіна-Гроссман рекомендує звертати увагу на детальний аналіз кожної строфи і її окремих дрібних елементів. Безперечно, основним аспектом залишається вплив сюжету на музичну композицію: «Чим менший елемент за масштабом музичної композиції, тим рельєфніше в ньому відображається звукова сторона поезії. І навпаки, крупніші елементи і в цілому

¹ Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. С. 57.

² Там само. С. 60.

³ Там само. С. 67, 68.

⁴ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. С. 333.

форма значніше впливає на сюжетно-тематичну сторону, тобто загальні закономірності художньої мови»¹.

Різноманітність музично-поетичних вокальних форм дослідниця пояснює тим, що будь-який елемент вірша в музиці може відбиватися як узагальнено, так і деталізовано.

В. Холопова у підручнику «Форми музичних творів» також наголошує на особливій специфіці вокальних форм, тому що завдяки слову вони більш різнолікі та індивідуальні, ніж форми інструментальної музики². На початку вчена дає план аналізу вокальних творів, у якому паралельно йдеться про музику і текст, а далі докладно розбирає віршовані форми і їхні відображення в музиці. Така позиція подібна до засадничих основ теорій інших знавців цієї сфери, зазначених у статті, адже вона також вказує на те, що «поетичні структури – поділ на строфи, будова строфи, метрика і ритміка вірша – у вокальній музиці впливають на музичну форму і виразність твору»³. В. Холопова пропонує вивчати обидва аспекти (музику і слово), рухаючись від загального до конкретного. Їхній детальний розгляд приводить до типізації рис, котрі ці поняття об'єднують.

На потребі цілісного обмірковування вербальної і музичної складових наголошує й І. Лаврентьева. Вона зазначає, що лише таким чином можна досягнути глибокий зміст композиції та отримати художньо повноцінний аналіз. Музикознавиця також звертає увагу колег на деякі спеціальні питання дослідження вокальних творів, виділяючи у проблемі співвідношення слова і музики три групи. До першої вона відносить взаємозв'язок музичного образу (чи образів) зі словесним текстом, міра й тип їхньої мистецької відповідності. Другу групу визначає питання взаємодії музики і тексту на рівні засобів виразності. Третю становить комплекс музично-композиційних закономірностей співзалежності поетичної і музичної композиції. І. Лаврентьева підкреслює: якщо неухважно ставитися до поетичного ряду або загалом його ігнорувати, то музична форма може бути визначена неправильно⁴.

Таким чином, варто відмітити високий ступінь розробки питань аналізу вокальних форм. Та, оскільки об'єктом пропонованого дослідження є саме вокальний цикл, варто звернути увагу ще на кілька праць, присвячених даній проблемі.

Опорною для написання статті стала робота А. Крилової, у якій авторка стверджує, що жанр циклу народжується на перетині двох явищ – циклізації та цілісності. Циклізація – поняття досить об'ємне. Воно охоплює будь-яке об'єднання ряду окремих композицій, котре відбувається за будь-яким принципом і при формуванні має лише одну обов'язкову умову: означене об'єднання має бути усвідомленим. Але циклізація не визначає сутності циклу, що є єдиним, цілісним твором. Цілісність, за загальнофілософським визначенням, «характеризується новими рисами й властивостями, які не притаманні окремим частинам, але виникають в результаті їхньої взаємодії у визначеній системі зв'язків»⁵.

А. Крилова пропонує докладний розгляд двох ракурсів проблеми цілісності: на рівні вербального та музичного текстів. Розбираючи текстову складову, дослідниця виділяє такі принципи циклізації: за жанровою ознакою; сюжетний або щоденниковий; асоціативний.

¹ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. С. 334.

² Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. С. 45.

³ Там само. С. 18

⁴ Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.

⁵ Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 3.

Художньо-композиційна єдність циклу також досягається за допомогою тематичної подібності дібраних поетичних текстів. Обов'язковою є й наявність ліричного сюжету, який впливає на композиційно-структурні особливості поетичного циклу. Основу останнього становить внутрішній ритм, який виникає на підґрунті точного чи варіантного повторення ряду художніх образів. І головне, що разом усі розглянуті вище фактори забезпечують цілісність циклічної композиції: кожна окрема частина (чи кілька частин) циклу виконує конкретну драматургічну і композиційну функцію.

Питання про музичну єдність циклу А. Крилова розділяє на два рівні: синтаксичний і композиційно-драматургічний. Синтаксичний спирається на систему внутрішніх музичних зв'язків (фактурних, ритмічних, інтонаційних і т. д.) і загальний композиційний принцип організації цілого – архітектоніку. Композиційно-драматургічний рівень передбачає наявність узагальнюючого музичного сюжету, котрий забезпечують образні сфери (або моносфери) і їхнє логічне функціонування у розвитку художнього цілого.

Виходячи з дослідженого матеріалу, А. Крилова систематизує вокально-циклічні твори: цикли з окремих п'єс, перехідний тип (до нього відносяться цикли з ряду мініатюр із явними ознаками єдності) й камерні вокальні цикли.

Питанням цілісності циклу також займалася К. Руч'євська. Вона написала статтю «Цикл як жанр і форма», де поставила проблему змістової цілісності й цілісності художньої форми з точки зору циклу як жанру і як форми.

«Цикл як жанр – це певна цілісність, художня єдність, яка допускає максимальну дискретність, самостійність частин, навіть можливість виконання їх поза циклом і заповнення пауз між частинами вербальними фрагментами»¹. Єдність циклу в жанровому аспекті напряму залежить від можливості поєднання різних за змістом частин. Але у ХХ столітті виникає складність щодо диференціації жанрів, адже існує тенденція змішання вокальних та інструментальних, камерних і монументальних жанрів, що в більшості випадків – індивідуальні рішення. Перемінність жанрового критерію, виокремлення головних ознак цього явища із загальної сукупності відносяться й до вокального циклу.

Щодо циклічної форми, то вона підпорядковується закономірностям будь-якої іншої форми: це структура, а не сума частин. У циклі відбувається змістова взаємодія і збагачення частин у контексті цілого. Об'єднання частин циклу передбачає свободу вибору способів формотворення. Безперечно, між частинами виникають певні, різні за силою зв'язки. «Сильні зв'язки утворюють цикл здебільшого детермінований, його частини – необхідні елементи структури цілого. Слабкі зв'язки утворюють цикл, де поєднання і вибір підпорядковані імовірнісному принципу, його частини – можливі елементи структури цілого»².

Виходить, що сам феномен циклу свідчить про співвідношення єдності і цілісності форми, відсутність жорсткої детермінації зв'язків. Коливання між свободою та необхідністю в циклі мають широке поле проявів.

Вокальний цикл – цілісний за формою і драматургією, має певний внутрішній психологічний сюжет. Він не ґрунтується на типологічних змістових амплуа і співвідношенні типових схем. Його художня концепція, драматургія складаються щоразу по-новому, як явище.

¹ Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 457.

² Там само. С. 468.

Отже, на сьогодні існує достатньо розроблена методика аналізу вокальних творів. У даному дослідженні за основу обрано методику К. Руч'євської (стосовно аналізу співвідношення вербальної та музичної складової) і розробки А. Крилової (щодо процесу формування цілісності циклу).

Розглянемо поетичну складову циклу Я. Верещагіна «Сміється джерело», а саме її образно-семантичний і структурний аспекти. Автор віршів твору, нагадаємо, – В. Мордань (1937–2017 рр.), із яким композитор тривалий час товаришував. Їх навіть можна вважати частково земляками, адже В. Мордань родом із села Новосельського Лебединського району Сумської області й батько Я. Верещагіна – Роман Іванович – був родом із села Гребениківки (нині Тростянець) на Сумщині. Спільною для Я. Верещагіна та В. Морданя є любов до пейзажної лірики. Обидва у творах використовують такі способи вираження, як одухотворення образів природи, втілення філософських мотивів буття через зміну пори доби та року.

В. Мордань отримав освіту у Лебединському педагогічному училищі імені А. Макаренка та Ніжинському державному університеті імені М. Гоголя. Після успішного отримання вищої освіти працював кореспондентом періодичних видань «Радянська освіта», «Україна», «Ранок», літературним редактором видавництва «Музична Україна» тощо. Поет – автор збірок «Задесення», «Дерев зелені біоструми», «Лебедин», «Верес», «Калиновий вогонь» та інших. На жаль, вони мало поширені в Україні, після довгих пошуків вдалося знайти кілька примірників у домашньому архіві Я. Верещагіна. Талановитий митець був членом Національної спілки письменників України, активним громадським діячем і лауреатом Всеукраїнської літературної премії імені О. Олесь¹.

Вокальний цикл «Сміється джерело» написаний на вірші В. Морданя «Колисанка», «Річенька», «Колос наливається» та «Б'ється срібною хвилею жито». На жаль, не вдалося відшукати оригінали, але в архіві Я. Верещагіна було знайдено роздруковані тексти, із якими працював композитор. Імовірно Я. Верещагін сам відібрав чотири зразка з мистецького доробку поета, тому що серед відомих нам творів В. Морданя такого циклу немає. Ремарка в партитурі Я. Верещагіна «акварельні вірші» вказує на їхню пасторальну тематику.

Акварель² – найбільш живий і динамічний вид живописної техніки, здатної передати вільний рух руки художника. Ця техніка надихає сучасних майстрів чистотою, прозорістю, яскравістю на максимальне використання її колористичних властивостей. Акварельними фарбами зазвичай малюють невеличкі етюди. Саме цей жанр дав величезний поштовх розвитку технічних можливостей акварелі. Вірші В. Морданя за суттю також можна вважати етюдами, пейзажними замальовками.

Я. Верещагін обрав поезію, об'єднану певною сюжетною лінією, яка пов'язана з календарним циклом. «Колисанка» як зимовий період, «Річенька» – весна, «Колос наливається» – літо, «Б'ється срібною хвилею жито» – осінь. Вказівки на певну пору року можна знайти у віршованому тексті (див. табл. 1).

¹ Володимир Мордань // Наше покоління. 2002. № 3. С. 55, 56. URL: <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (дата звернення: 20.01.2019).

² «Акварель (фр. aquarelle – водяниста; італ. acquarello) – техніка живопису, що використовує спеціальні акварельні фарби, які при розчиненні у воді утворюють прозору суспензію тонкого пігменту, що дозволяє створювати ефект легкості й тонких колірних переходів. Акварель поєднує особливості живопису (багатство тону, побудова форми і простору кольором) і графіки (активна роль паперу в побудові зображення, відсутність специфічної рельєфності мазка, характерної для живописної поверхні)». Цит. за вид.: Б. Грінченко. Словник української мови. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 09.03.2019).

Слід відзначити, що при аналізі музичного тексту ідея календарності виявляється у використанні елементів календарно-обрядових пісень, які відображають відповідні цикли хліборобської праці. Ознаки цих пісень ми знайдемо у кожній частині вокального циклу.

Визначною в опусі Я. Верещагіна є присвята донечці Богдані, що також виступає об'єднавчим елементом. У логіці побудови цілого можна відмітити тенденцію відображення життєвого циклу людини, що в даному випадку пов'язано зі зростанням доньки композитора.

Нагадаємо: життєвий цикл – послідовність вікових фаз розвитку людини від народження до смерті. Це поняття характеризує відносно замкнуті та якісно відмінні етапи буття окремого індивіда. Вони циклічно повторюються. Ідея кругообігу життя, подібного до циклічності природних процесів (зміна дня і ночі, пір року тощо), – один із прадавніх образів нашої свідомості. Багато біологічних і соціальних процесів є циклічними. Організм проходить фази народження, зростання, дозрівання, старіння й смерті.

Відповідність життєвого циклу строфам віршованого тексту вокального циклу «Сміється джерело» Я. Верещагіна детальніше відображено у Таблиці 1.

Таблиця 1.

Циклічність у віршах В. Морданя

Вірш	Календарний цикл	Життєвий цикл людини	Фольклорна основа
I. Колисанка	Зима Коліскова, як сон природи.	Дитинство «А на хвилі опустились зорі спать. А вільшанка колісанку буде їм співать».	Коліскова
II. Річенка	Весна «Тихо дзвіночки цвітуть». (Рослини рясно цвітуть у весняно-літній період)	Підлітковий «Маленькі мої пароплави, У дальні моря попливуть».	Веснянка
III. Колос наливається	Літо «Пух кружляє тополиний: Колос наливається!»	Юність «На землі, на рідній, добрій, Колос наливається». (Усвідомлення сили, родючості, роду)	Царинна
IV. Б'ється срібною хвилею жито	Осінь «...Б'ється срібною хвилею жито. На спочинок у затишку ночі День лягає на руки робочі».	Зрілість «На спочинок у затишку ночі День лягає на руки робочі».	Об'єднання ознак усіх попередніх жанрів

Для детального розгляду вербального ряду було використано алгоритм, запропонований Г. Попович, яка розробила план ідейно-художнього аналізу ліричного твору¹.

Отже, перший вірш – «Колисанка». Колискова пісня – жанр народної родинної лірики, призначений для заспокоєння дитини. Він генетично пов'язаний із замовляннями й голосіннями та відзначається специфічною домінантою ритмомелодичного начала². Поетиці колісанок притаманні персоніфікації та образи викликань (Сон, Дрімота, Доля, Кіт). У В. Морданя – це вітер, став, зорі та вільшанка.

У вірші «Річенька» відчутний мотив пробудження землі. Весняний період уявлявся українцями як відродження і самих душ, оскільки це – час відновлення плодотворних сил землі. Настрій поезії світлий, вірш сповнений надій, що відображено в останній строфі «Маленькі мої пароплави у дальні моря попливуть».

За образним наповненням третій вірш «Колос наливається» можна віднести до фольклорних текстів літнього циклу. Відповідно до літніх обрядів виділяють такі жанри усної народної творчості: маївки, русальні, петрівчані, купальські, собіткові, царинні пісні. У вірші В. Морданя наявне прославлення рідної, доброї землі, що характерне для текстів царинних пісень. Це своєрідне замовляння на гарний урожай, яке за традиціями виконувалося до сходу сонця. Тексти пісень літнього циклу загалом виявляють тісний зв'язок із природою і немовби готують підґрунтя осінньої обрядовості. У попередніх двох віршах передавалися милування природою, певне споглядання, а у цій частині присутня прославленість, що створює відчуття активності. Також тут уперше з'являється безособове звернення «Глянь», яке спонукає до дії.

Вірш «Б'ється срібною хвилею жито» завершує твір Я. Верещагіна. Тематика цього тексту асоціюється з осіннім циклом свят. Він не становить цілісної системи, а ввібрав окремі звичаї та обряди, наповнення яких визначається станом засинання природи і приготуваннями до зими й зимових свят. Головними в осінньому циклі були традиції, пов'язані із завершенням збору врожаю чи поверненням худоби з літніх пасовищ. У них відображено головну турботу селян – забезпечення родючості полів, плодючості худоби, продовження людського роду. В осінньому циклі повторюються всі мотиви, властиві для інших циклів, – так формувалося безперервне обрядове коло святкових дат із різними атрибутами й символами, але одними і тими самими сенсами.

Слід зауважити, що в цьому вірші знову повертається пейзажна лірика, присутня споглядальність, яка простежувалася у перших двох текстах. Але зовсім новим є образ людини («руки робочі»). Можна знайти смислову арку між першим та останнім віршем циклу (через слова «спочиває», «спать», «спочинок», «лягає»), що об'єднує частини вокального циклу.

Поетичні образи фінального й трьох попередніх текстів перегукуються: «колос» (зустрічається у третьому вірші), «небокрай» (у другому вірші – «небо»), а згадка про жито й перепілку вказує на приналежність до осіннього обрядового циклу. Знову використовуються тропи, прозопопеї: «мріє колос», «вмитий веселкою небокрай», «б'ється жито», «день лягає».

Детальні спостереження, які стосуються прозопопеї, особливостей віршування (метрики), фонічних засобів (асонансів) і строфічної будови вірша викладені в Таблиці 2.

¹ Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).

² Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 62.

Таблиця 2.

Структура віршів

	I. Колісанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Троп	Прозопопея: «спочиває став», «опустились зорі спать», «вільшанка колісанку буде їм співать»	Прозопопея відносно «річеньки, яка сміється», «небо, яке лягає на хвильки», «коники, що дзвонять у травах»	Прозопопея, якою пронизаний весь цикл, тут відходить на другий план	Прозопопея: «мріє колос», «вмитий веселкою небокрай», «б'ється жито», «день лягає»
Особливості віршування (метрики)	а) рима чоловіча; б) римування парне ААББ; в) віршовий розмір: двоскладова стопа – хорей	а) рима мішана (у першій строфі жіноча, а в другій переважає чоловіча); б) римування перехресне АБАБ; в) віршовий розмір: дактиль + дактиль + хорей	а) рима жіноча б) римування парне АААА; в) віршовий розмір: чергування дактиля та амфібрахія	а) рима чоловіча (перші три рядка) і жіноча (останні три рядка); б) римування парне ААББВВ; в) віршовий розмір: анапест
Фонічні засоби (асонанси)	ИА – ИА ЕО – ИЕ – ІЕ – А ОІ – АЕ – ОІ – АЕ – А АА – ИИ – ОУ – ИИ – ОІ – А АІ – АА – ОІ – АУ – УЕ – ІІ – А	ІЕА – ЕІЕА ІЕА – ІІ – ЕЕО АЕУ – ИИИА – ЕИ ІЕО – АИИ – АО ОИИ – ОАУ – АА ІО – ІОИ – ІУ АЕІ – ОІ – АОАИ УАІ – ОА – ОІУ	ИАА – АІЕ – ОІ ЕО – ОИАЕА АЕІ – АІІ – ОІ ООС – АИАЕА А – ЕЕОИ – ОИИ ИА – ОУАЕА У – УАЕ – ООИИ ОО – АИАЕА	АЕІЕ – АОІІ – ОО ЕЕІА – АОУЕ – ОО ЕОА – ОЕЕОУ – ИИ ЕАІОУ – ІЕУ – ІО АОІО – УАІУ – ОІ ЕААЕ – АУІО – ОІ
Строфічна будова вірша за римою	Катрен, але у варіанті, який записав Я. Верещагін, вірш має п'ять строф (за рахунок синтаксичного поділу першого рядка)	Подвійний катрен: 4 + 4 рядка. Але Я. Верещагін структурує вірш інакше. З його записів: перший та останній рядки вірша вдвічі довші за чотири середні, які знаходяться між ними і виконують таким чином функцію своєрідного обрамлення	Катрен	Три дворядкові строфи. Але присутній ще один рівень розподілу: за чоловічою та жіночою римою вірш можна розділити на дві частини (по три рядка)

Аналіз поетичного першоджерела дозволяє говорити про достатньо ретельну роботу Я. Верещагіна з формування цілісності циклу ще на початковому, доінтонаційному рівні. Обрані ним вірші В. Морданя схожі за структурою і мають невеликий обсяг. Композитор вибудовує з них відповідну конструкцію, об'єднану певною ідеєю: календарний цикл, життєвий цикл. Окрім того, ці вірші мають дещо спільне у звучанні – багато голосних.

Музика циклу «Сміється джерело» щільно пов'язана з його вербальною основою насамперед на жанровому рівні. Назва першої вокальної мініатюри відповідає жанру народнопісенного джерела – колискової. Звідси невеликий діапазон вокальної партії (у межах сексти), превалювання квартово-секундових інтонацій, відчуття ладової перемінності з опорою на двох звуках (*фа-дієз – мі*), мінорна домінанта. Загальний тип музичного руху, починаючи зі вступу, можна визначити як «коливання»: педаль на тонічному органному пункті, статичне рівномірне чергування двох звуків, монотонність у партіях першої та другої скрипок за рахунок використання вертикального рухомого контрапункту.

У другій частині циклу «Річенька» яскраво відчувається жанрова основа веснянки. На це вказують такі засоби виразності, як темп, моторика, трихорди й гексахорди, постійне спирання на основні тони. Важливо виокремити головний інтонаційний комплекс, що на початку проводиться у флейти, а потім стане базовим для майже всієї партії ансамблю. Йому притаманне секундове «розкручування» шістнадцятими з поступовим розширенням діапазону від секунди до сексти. Композитор ніби відтворює ігрові веснянкові награти. Також у цьому двотактовому проведенні проявляється характерна для жанру веснянки ладосистема (за А. Іваницьким): пента- – гексахордова. У перших чотирьох тактах, завдяки такому ладовому вирішенню, композитор уникає тонального центру, звідки й виникає рух звуками фрігійського гексахорду *фа мінор*. З точки зору смислового навантаження цю тему можна умовно назвати «лейттемою річеньки». У другій частині мініатюри відбувається діалог між партією валторни та низькими струнними, який можна трактувати, як перегукування, що теж апелює до первинного жанру веснянки.

Жанровим витоком третьої вокальної мініатюри «Колос наливається» можна вважати царинні пісні. Інше значення слова царина – засіяне і огорожене поле¹. Зразків таких пісень було віднайдено дуже мало, тому мелодичні та ладові особливості дослідниками не виявлені. Але відомо, що за змістом і характером ці пісні урочисті, величальні. Співаючи їх, люди прославляли землю та працю, що повністю відповідає образному настрою третьої частини циклу Я. Верещагіна.

Потрібно відзначити задуману композитором звукообразальність на рівні драматургії. Сам принцип побудови цієї вокальної мініатюри ніби відтворює процес «дозрівання колосу» через поступове нашарування звуків, тембрів і наростання динаміки. Базовим звуковим комплексом тут є сонорний елемент, створений шляхом почергового «набирання» звуків, які немов зависають і в результаті утворюється акорд із п'яти тонів (*ре, мі, фа-дієз, ля, сі*). У подальшому цей принцип повторюється, кожен звук з'являється у партії струнних поступово та в різному порядку.

Остання вокальна мініатюра «Б'ється срібною хвилею жито» – ключова для розуміння формування циклу, тому що в ній збираються елементи музичної мови з трьох попередніх частин. Ми можемо відмітити у ній риси колискової (ритмічна монотонність, помірний темп), тематизм із «Річеньки» («лейттема річки»), риси фактурного викладення з третьої частини «Колос наливається» (сонорні акорди).

¹ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 73.

Композитор не просто використовує засоби, які застосовувались у попередніх мініатюрах, а знаходить такий художній прийом у якому вони органічно поєднуються, а саме дзвоновість. Вона є символічною ознакою завершення циклу, тому що звучання дзвонів супроводжувало кожну людину протягом усього життя.

Від початку цієї частини циклу партія камерного ансамблю за образним наповненням нагадує передзвін. По-перше, як відомо, для характерного звуковисотного налаштування дзвонів потрібні інтонації секунди й кварта, – провідні у вокальному циклі. По-друге, дзвоновості притаманна ритмічна остинатність, а за цим принципом вибудовано матеріал першої частини циклу «Колисанки». По-третє, внаслідок почергового вступу і затримки звуків утворюються сонорні співзвуччя, які при такому фактурному викладенні «працюють» на звукообразжальний ефект дзвоновості.

Реприза в останній вокальній мініатюрі дуже важлива, адже вона виконує функцію репризи всього циклу, тобто, умовно є його завершенням. Це можна простежити на структурному рівні: на початку даного розділу форми повертається музичний матеріал з експозиції останньої мініатюри (представлений сонорними утвореннями, які вперше презентовані у третій мініатюрі циклу «Колос наливається»), а у другій мелодичній фразі з'являється «лейттема річки» з другої частини фінальної мініатюри (водночас із другої мініатюри циклу «Річенька»). Таким чином, усі засоби музичної виразності вказують на важливе значення цієї акварельної замальовки як, з одного боку, узагальнюючої, а з іншого – кульмінаційної точки циклу загалом.

Окрім звернення до жанрових зразків фольклору, композитор розширює смислові рамки мініатюр завдяки точному прочитанню поетичного тексту В. Морданя. У його образній основі, нагадаємо, лежить пейзаж, а звідси – часте звернення до звукообразжальності.

Рухливість вокальної партії обумовлена поезією. Я. Верещагін неначе малює хвилі, що можна помітити навіть у нотній графіці. Це виявляється у музичному втіленні таких віршових рядків: у першій мініатюрі – «а на хвилі опустились зорі спать», у другій – через «лейттему річки», у четвертій – «б'ється срібною хвилею жито». Ідучи від смислового навантаження тексту, композитор використовує «округлі» інтонаційні побудови з поступовим прискоренням, умовно хвилеподібного принципу розгортання.

Ще одним прикладом звукообразжання є відтворення «стрибків коника» за рахунок відповідних мелодичних ходів у вокальній лінії та включення до інструментального складу ансамблю дзвоників, що пов'язано з вербальним текстом: «Коники дзвонять у травах, тихо дзвіночки цвітуть». А у третій частині Я. Верещагін віддзеркалює «блискавку» через динамічний і тембровий контраст (відсутність струнної групи та включення духової): на словах «Небо розривається» з'являється акорд на **sf**, як ефект «блискавки», який є зібраною вертикальною проєкцією мелодії першого речення соліста.

Показовою є робота Я. Верещагіна на структурному рівні віршів. Композитор часто перебудовує тексти В. Морданя для утворення потрібної музичної форми. Форму «Колисанки» можна означити як двочастинну репризну ($a - a - b - a$). Я. Верещагін музично об'єднує перші дві строфи в одне речення і таким чином зникає виокремлений перший рядок «Тиша, тиша». Співвіднівши частини «Колисанки» за кількістю тактів у поєднанні з текстом, ми отримуємо умовно двострофічну форму: перша складається з трьох рядків (20 складів), а друга – з двох (24 склади) (див. Таблицю 3).

Співвідношення частин у «Колисанці»

	Кількість тактів	Кількість складів	
I частина	14	20	<i>Тиша, тиша...</i> 4
			<i>Не колише вітер трав.</i> 7
			<i>Попід гаєм спочиває став.</i> 9
II частина	13	24	<i>А на хвилі опустились зорі спать.</i> 11
			<i>А вільшанка колисанку буде їм співать.</i> 13

Перша частина – це період із 14-ти тактів, друга, в яку входить контрастна середина й реприза, – побудова з 13-ти тактів. Це врівноваження досягається завдяки прийому метричного стиснення тексту в середньому розділі та останніх тактах репризи. Таким чином, ми маємо справу з двома рівнозначними частинами, де різниця в один такт у другій частині нівелюється за рахунок фермат на першому (17-й такт) і останньому (18-й такт) звуках та наявністю *ritenuto* й *tenuto*.

Також цікаво, що зміни, котрі відбуваються у процесі роботи композитора з поетичним першоджерелом, впливають на трактування «сюжету» вірша. Кульмінації, яку вибудовує Я. Верещагін у другій частині, в текстовому варіанті поезії немає, – лише спокійне, витримане вимальовування нічного пейзажу. Але якщо заглибитися в аналіз вербального тексту, то можна відмітити в цьому описі певну драматургію, яка, за рахунок абсолютно чіткого розподілу на рівні дієслів, є дуальною. У першій частині превалює відчуття повної статичності («колише», «спочиває»), у другій навпаки – динаміки («опустились», «співать»). Умовно смислове розгортання відбувається наступним чином: вступ (перший рядок), статичний контекст (другий і третій рядки) та дієвість (четвертий, п'ятий рядки). На музичному рівні композитор уловлює тонку межу між визначеними елементами і вдало їх інтерпретує, посилюючи інтонаційними засобами змістове навантаження вірша

Ще одним прикладом переосмислення композитором структури вірша є друга мініатюра «Річенька», де строфічним поділом за римою є подвійний катрен: 4 + 4 рядка (див. Таблицю 2). У рукопису Я. Верещагіна перший та останній рядки вірша вдвічі довші за чотири середніх, які виконують, таким чином, функцію своєрідного обрамлення. Досить складний поетичний текст композитор вкладає у тричастинну музичну форму, особливість якої полягає в нерівноцінності масштабів крайніх розділів і середини. Так, перший розділ збігається з першою віршовою строфою, другий, третій, четвертий і п'ятий рядки становлять середину, а реприза – шостий рядок.

Середній розділ насичений розвитком і має яскраву кульмінацію, адже, слідуючи за вербальним текстом, композитор підкреслює смисловий розрив: небо й земля. Саме це і визначає внутрішню структуру розділу. Через диспропорцію двох крайніх і середньої частин форму цієї мініатюри можна було б віднести до складної тричастинної. Але, зважаючи на те, що інструментальна партія тут по суті є наскрізною, до того ж, її вступ і закінчення урівноважують диспропорцію вокальної партії, можна вважати цю форму простою тричастинною.

У третій частині циклу «Колос наливається» також спостерігаються неоднозначні процеси формоутворення. Форму вокальної мініатюри можна визначити як двочастинну репризу (за вербальним текстом – 2 + 2 рядка). Але композитор застосовує цікавий прийом розбіжності структури викладення

матеріалу в партіях камерного ансамблю і соліста. Якщо аналізувати інструментальну партію на рівні інтонаційного комплексу, то можемо знайти дуже чітку тричастинну форму, де перша частина займає дев'ять тактів, друга – десять і третя – знову дев'ять тактів. У крайніх розділах інтонаційною опорою є пентахорд, а в середньому – тетрахорд. У вокальної ж партії будова інша – двочастинна репризна: перша частина – дев'ять тактів, а друга – вісім (див. Схему 1).

Схема 1.

Структура вокальної мініатюри «Колос наливається»

Вокальна партія	Перший розділ									Другий розділ																	
Такти																											
Інструментальна партія	Перший розділ Інтонаційна основа – пентахорд									Другий розділ Інтонаційна основа – трихорд									Третій розділ Інтонаційна основа – пентахорд								

Таке структурне рішення створює відчуття наскрізної лінії розгортання музичного матеріалу.

У вербальному тексті останньої мініатюри «Б'ється срібною хвилею жито» також закладено потенціал для багаторівневого трактування структури. Перший варіант – поділ вірша за синтаксисом на два речення: 4 + 2 поетичних рядка. За другим варіантом вірш ділиться на дві частини за чоловічою і жіночою римами (по три рядка кожна). Третім варіантом є парна рима, завдяки якій вірш розкладається на три частини. Тут також є смисловий розрив – описання природи та звернення до людини. Саме за парною римою Я. Верещагін вибудовує композицію.

Отже, простежується детальна й виважена робота композитора з віршами В. Морданя на всіх рівнях музичного втілення: жанровому, структурному і фонічному.

Висновки. Створення цілісності будь-якого циклічного твору стає для композитора окремим завданням, адже в цьому випадку він поєднує не просто елементи музичної мови, а розділи, які умовно тяжіють до автономності. У процесі аналізу вокального циклу Я. Верещегана «Сміється джерело» було виявлено такі риси:

1. Твір Я. Верещагіна написаний на вірші В. Морданя, котрі автор музики визначив як «акварельні».

2. Принцип відбору текстів дозволяє розглядати об'єднання циклу за двома напрямками: жанровим та асоціативним. На жанровому рівні простежуються паралелі з фольклорними зразками: «Колисанка» – колискова, «Річенька» – веснянка, «Колос наливається» – царинна, «Б'ється срібною хвилею жито» є узагальнюючою і містить ознаки попередніх мініатюр. На асоціативному – зміст опусу можна умовно поділити на певні етапи життєвого циклу людини: дитинство, підлітковий період, юність і зрілість. До слова, таке трактування текстів також формує початки драматургії циклу. Тобто, добираючи поезії, композитор уже творить доінтонаційну цілісність.

3. Я. Верещагін досить уважно слідує за поетичним текстом. Аналізуючи музику, відмічаємо орієнтацію на жанрову першооснову, закладену у віршах

(колискова, веснянка, царинна та дзвоновість як узагальнення). Композитор детально працює над смисловим трактуванням віршів за рахунок зміни їхньої структури, таким чином підкреслюючи важливі зіставлення й контрасти через дієслова (статика – дія) та образи (небо – земля). Основним завданням для автора є донесення кожного слова, на що вказує превалювання силабічного способу співвідношення вербальної та музичної складових.

4. У циклі використовуються прості форми: двочастинна репризна й тричастинна. Спокійні темпи: *lento e placido*, *allegretto commodo*, *moderato cantabile*, *andante semplice* (див. Таблицю 3).

Таблиця 3.

Структура циклу

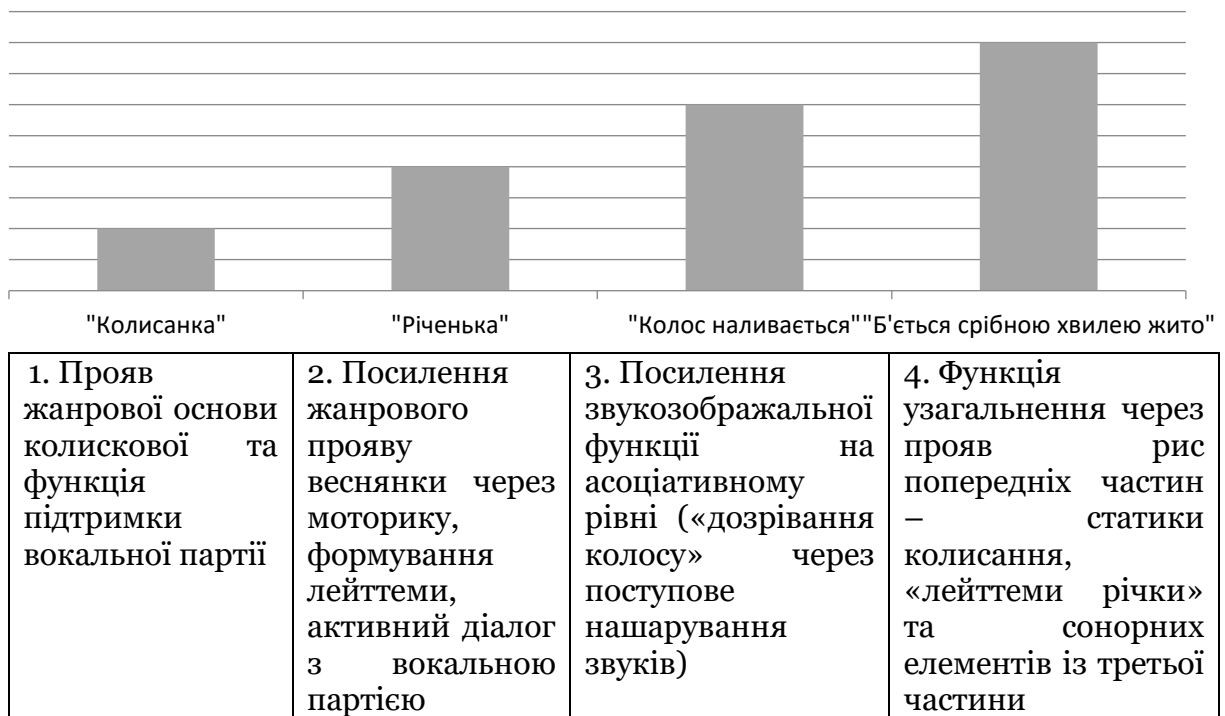
	I. Колисанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Темп	<i>Lento e placido</i>	<i>Allegretto commodo</i>	<i>Moderato cantabile</i>	<i>Andante semplice</i>
Розмір	4/8 + 3/4	6/8 + 4/8	3/4 + 2/4	9/8 + 6/8
Форма	Двочастинна репризна	Тричастинна	Двочастинна репризна	Тричастинна
Кількість тактів	29	29	28	26
Тональність	<i>Ci мінор</i>	<i>Ci-бемоль мінор</i>	<i>Re мажор</i>	<i>Соль мінор</i>
Інтонаційне зерно	<i>Ci – фа-дієз</i>	<i>Фа – ci-бемоль</i>	<i>Ci – фа-дієз / соль – ре</i>	<i>Соль – ре / соль – до (ля – ре)</i>

5. Спільною в циклі є також інтонаційна основа – це квартово-секундові інтонації.

6. Пасторальна тематика віршів обумовила часте використання звукообразальних принципів у всіх мініатюрах циклу. Реалізація схожих прийомів утілення тексту дозволяє іноді говорити про наявність «лейттеми» («тема річки»).

Загальна драматургія циклу вибудовується завдяки зміні функції камерного ансамблю. У першій частині циклу є поділ окремо на вокальну лінію та супровід. Фаза експонування тут віддається голосу, а камерний ансамбль знаходиться на другому плані. У наступних частинах ансамблева та вокальна партії перебувають у діалозі, з рівноправним викладенням кожної. Завдяки такій зміні дві середні частини можна сприймати як активну фазу розвитку. Остання вокальна мініатюра виконує функцію фіналу, де в інструментальному викладенні зібрано основний матеріал із попередніх частин. Таким чином окреслюється драматургічна лінія циклу (див. Схему 2).

Функція камерного ансамблю



Тож можна відзначити, що цикл, написаний на окремі вірші одного автора – В. Морданя, завдяки ретельній роботі композитора майже на всіх рівнях музичного втілення поетичного першоджерела (від доінтонаційного до кінцевого результату), стає цілісним художнім твором.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. 365 с.
2. Володимир Мордань // Наше покоління. 2002. № 3. С. 55, 56.
URL: <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (дата звернення: 20.01.2019).
3. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
4. Грінченко Б. Словник української мови. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 09.03.2019).
5. Єфремов Є. Зимові пісні. Веснянки // Історія української музики: в 7 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 41–73.
6. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
7. Конькова Г. Лишь капелька росы // Комсомольское знамя. 1979. 14 окт. С. 7.
8. Конькова Г. На порозі зрілості // Вечірній Київ. 1980. 27 серп. С. 9, 10.
9. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
10. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.
11. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 270 с.
12. Луніна Г. Оригінальний митець сучасності // Українська музична газета. 2004. № 1. Січень–березень. С. 12.

13. Луніна Г. Репсод камерного співу // Музика. 2009. № 2. Березень–квітень. С. 28, 29.
14. Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).
15. Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
16. Ручьевская Е. Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 456–486.
17. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.
18. Щербак Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03– музыкальное искусство // Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.

REFERENCES

1. Holopova, V. (2001). Forms of musical works. Textbook for music universities. [Formy muzykal'nyh proizvedenij. Uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh vuzov]. Sankt -Peterburg: Lan'. 490p. [in Russian].
2. Hrinchenko, B. Ukrainian dictionary [Slovyk ukrainskoi movy]. Available at <http://hrinchenko.com/> (accessed: 09.03.19). [in Ukrainian].
3. Hrytsa, S. (2000). Folklore in space and time: selected articles [Folklor u prostori ta chasi: vybrani statti]. Ternopil, 228p. [in Ukrainian].
4. Iefremov, Ye. (2016). Winter songs. Vesnyanky // History of Ukrainian music: in 7 volumes [Zymovi pisni. Vesnianky // Istorii ukrainskoi muzyky: v 7 t.] Kyiv. Vol. I, b. 1. pp. 41 – 73. [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. (2004). Ukrainian musical folklore: a textbook for higher institution [Ukrainskyi muzychnyi folklor: pidruchnyk dlja vyshchych uchbovykh zakladiv]. Vinnytsia: Nova knyha. 320 p. [in Ukrainian].
6. Kon'kova, G. (1979). Just a drop of dew [Lish' kapel'ka rosy] // Komsomol'skoe znamja. 14 of October. pp. 7. [in Russian].
7. Konkova, H. (1980). On the threshold of maturity // Evening Kyiv [Na porozi zrilosti // Vechirni Kyiv]. 27 of August. pp. 9 – 10. [in Ukrainian].
8. Krylova, A. (1988) Vocal cycle. Questions of theory and history of the genre. Lecture on the course «Analysis of musical works». [Vokal'nyj cykl. Voprosy teorii i istorii zhanra. Lekcija po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij»]. Moskva: Gnesins Russian Academy of Music. 48 p. [in Russian].
9. Lavrent'eva, I. (1978). Vocal forms in the course "Analysis of musical works" [Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nyh proizvedenij]. Moskva: Muzyka. 80 p. [in Russian].
10. Lotman, Ju. (1972). Analysis of the poetic text. The structure of the verse. [Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stiha]. Leningrad: Izdatel'stvo «Prosveshhenie». 270 p. [in Russian].
11. Lunina, H. (2004). Original contemporary artist // Ukrainian music newspaper [Oryhinalnyi mytets suchasnosti // Ukrainska muzychna hazeta]. №1 – January-March. pp. 12. [in Ukrainian].
12. Lunina, H. (2009). Rhapsody of chamber singing // Music [Rapsod kamernoho spivu // Muzyka]. №2 – March – April. pp. 28 – 29. [in Ukrainian].
13. Popovych, H. How to make an ideological and artistic analysis of a lyrical work [Yak zrobyty ideino-khudozhnii analiz lirychnoho tvoruu]. Available at http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (accessed: 03.03.19). [in Ukrainian].
14. Ruch'evskaja, E. (1988). Analysis of musical works [Analiz muzykal'nyh proizvedenij]. Leningrad: Muzyka. 352 p. [in Russian].
15. Ruch'evskaja, E. (2011). Works of different years: in 2 vols. [Raboty raznyh let: v 2-h t.]. Sankt-Peterburg, Vol. I. pp. 456 – 486. [in Russian].
16. Shherbakova, N. (2008). The principles of compositional integrity in the vocal work of Yu. Ishchenko: Abstract of the PhD diss. of the specialty music art [Principy kompozicijnoj celostnosti v vokal'nom tvorchestve Ju. Ishchenko: dis. ... kand. iskusstvovedenija. : spec. Muzykal'noe iskusstvo], Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv. 265 p. [in Russian].
17. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word [Muzyka i poeticheskoe slovo]. Vol. 2. Vol. 3. Moskva: Muzyka. 365 p. [in Russian].
18. Volodymyr Mordan // Our generation [Volodymyr Mordan // Nashe pokolinnia]. (2002). № 3. P. 55, 56. Available at <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (accessed: 20.01.19) [in Ukrainian].

TRUSENKO SOFIIA

Trusenko Sofia, post graduate student of the Department of the History of Ukrainian music and musical folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

VOCAL CYCLE OF YAROSLAV VERESHCHAGIN «LAUGHING SPRING»: FORMATION OF MUSICAL AND POETIC INTEGRITY

As it is known, one of the main principles that determine the cycle is its integrity, which is especially defined in the dramaturgical idea. Integrity formation is always a separate task for the composer. After all, each of the miniatures can exist as a separate unit. The composer's main task is to find internal connections and combined logic. The process of organizing the cycle, of course, depends on many factors and is always individual. Therefore, despite the fact that the general theory, in which integrity issues are developed, is more or less presented in the scientific literature, addressing this topic will always be relevant. In addition, the work that is analyzed, has not yet come into the field of scientists view, which also enhances the relevance and novelty of the study.

Main objective of the study is to identify the peculiarities of the formation of musical and poetic integrity in the vocal cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring". The object of research is the vocal cycle of Ya. Vereshchagin based on V. Mordan's poem "Laughing Spring". The subject of research – ways of organizing musical and poetic integrity in the cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring".

The methodological basis of the study are methods of analysis of poetic text, features of the interaction of word and music, structural and genre analysis.

The vocal cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring" is analyzed for the first time in this research. In particular, the methodology of analysis of vocal genres and vocal cycles was developed. The principle of the composer's selection of V. Mordan's poems for the vocal cycle was clarified and the specifics of constructing the poetic basis were studied. Analysis of the poetic source allows us to talk about the rather careful work of the composer on the formation of integrity at the initial, pre-intonation level. It can be traced that Ya. Vereshchagin chooses poems by V. Mordan with a common watercolor basis and landscape themes. The selected poems are similar in structure and have a small volume. The composer builds from them the corresponding storyline: a calendar cycle, a life cycle. In addition, he chooses poems that have a common phonetic sound – the ones that have many vowels and very often when pronouncing the emphasis is on vowel sounds.

The conclusions form the main features of the integrity of the cycle at the verbal and musical levels. Thus, it is noted that the cycle, written not on the "poetic cycle", but on individual poems by one author – V. Mordan, thanks to the diligent work of the composer at almost all levels of interpretation of the poetic source (from pre-intonation to the end result) becomes a kind of guarantor of perception this cycle as a single, integral piece of music.

Keywords: Ya. Vereshchagin's work, vocal cycle of Yaroslav Vereshchagin «Laughing Spring», musical and poetic integrity.

Трусенко С. Г. Вокальный цикл Ярослава Верещагина «Смеется источник»: формирование музыкально-поэтической целостности

Исследована методология анализа вокальных жанров и вокальных циклов в частности. Впервые проанализирован вокальный цикл Я. Верещагина «Смеется источник». Выяснен принцип отбора стихов В. Морданя композитором для вокального цикла и изучена специфика построения поэтической первоосновы. Проанализирована музыка вокального цикла Я. Верещагина и выявлены способы работы композитора с поэтическим первоисточником, особенности композиционного строения, тематизма, драматургии, взаимодействие вокальной

партии с инструментальным сопровождением. Сформированы основные признаки целостности цикла на вербальном и музыкальном уровнях.

Ключевые слова: творчество Я. Верещагина, вокальный цикл Я. Верещагина «Смеется источник», музыкально-поэтическая целостность.

ВАРШАВСЬКА А. К.

Варшавська Аліна Костянтинівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4808-6934>

«І МЕРТВИМ, І ЖИВИМ...»: ПРОРОЧІ ІДЕЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КАНТАТІ «ПОСЛАНІЄ» АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

«Для нації – історія власної присутності у світі дає змогу крізь національне прозирати універсальне, тобто переломлювати загальнолюдський досвід у національну іпостась буття».

Сергій Кримський

Українська еміграційна культура – цікава й малодосліджена сторінка діаспорознавства. Майже три десятиліття після довгого забуття активно повертаються в нашу історію імена видатних її діячів, зокрема Антіна Рудницького – яскравого представника мистецької еліти американської діаспори. Його творчість охопила період у три чверті ХХ століття. Він був талановитим композитором, піаністом, диригентом, музично-громадським активістом, який пів життя мешкав у Сполучених Штатах Америки (1937–1975), однак залишався свідомим українцем, патріотом, котрий навіть в еміграції провадив діяльність, пов'язану з Україною, її історією та сучасністю.

У 1950–1960-ті роки митець подвоює зусилля у справі поживлення суспільного розвитку української громади в США. У 1959-му Антін Рудницький охоче відгукнувся на прохання діаспорян і Наукового товариства імені Тараса Шевченка (НТШ) до сотих роковин смерті Великого Кобзаря написати симфонічну кантату на текст невмирущого шевченківського Послання («І мертвим, і живим...»).

Кантата відіграла важливу роль в об'єднанні українських національних сил не тільки в США, а й у Європі, Австралії, Канаді. Цим було доведено, що держава Україна і віра в неї ніколи не згаснуть у серцях і душах українського народу як у діаспорі, так і в материковій Україні.

Ключові слова: діаспора, Тарас Шевченко, поезія, кантата «Послання».

Постановка проблеми. До поезії Т. Шевченка зверталася велика кількість композиторів діаспори. Це пояснюється тим, що для них образ митця віддзеркалював ностальгічні теплі згадки про Батьківщину. Окрім того, вони знаходили в Шевченковій поезії відгомін драматичної сучасності. Згадаємо твори композиторів-діаспорян, написані на вірші Т. Шевченка: «Тополя» Р. Придаткевича, літургія «Учітеся, брати мої» С. Туркевич-Лукіянович, «Неофіти» і «Давидові псалми» М. Кузана, солоспіви В. Грудина та М. Фоменка, вокальне тріо «Катерина» З. Лиська, «Б'ють пороги» П. Печеніги-Углицького та багато інших. Чимало композиторів української діаспори працювало й у кантатно-ораторіальних жанрах. Так вони хотіли відтворити образи героїв-вояків, філософів, мислителів, а також яскраві сторінки української історії. Ідеться, наприклад, про кантату «Мазепиним шляхом»

І. Білогруда, дві літургії М. Гайворонського, Літургію З. Лавришина та Літургію Г. Лапшинського тощо.

Із поезією Т. Шевченка пов'язана особлива сторінка спадщини А. Рудницького. Йдеться про кантату «Посланіє», осмислення і аналіз якої не відобразалося багато років у жодній із музикознавчих праць.

Аналіз досліджень і публікацій. Для написання даної статті були використані праці з проблем шевченкознавства (Г. Грабовича¹, І. Дзюби², М. Жулинського³, О. Забужко⁴, Є. Нахліка⁵, Н. Слухай⁶, Н. Чамати⁷); діаспорознавства (Н. Кривди⁸); теорії та історії музики (Б. Асаф'єва⁹, І. Лаврентьєвої¹⁰, Л. Мазеля¹¹, А. Рудницького¹², І. Способіна¹³, В. Холопової¹⁴).

Мета статті – беручи до уваги ідейно-сміслову спрямованість поеми Т. Шевченка «І мертвим, і живим...» розглянути засоби її музичного втілення у кантаті «Посланіє» А. Рудницького.

Для цього слід виконати такі завдання:

- проаналізувати матеріали літературознавчого й філософського походження, що стосуються смислових констант творчості Т. Шевченка;
- виявити особливості лібрето кантати;
- розглянути засоби музичного втілення змісту в кантаті «Посланіє» А. Рудницького.

Виклад основного матеріалу. А. Рудницький був одним із яскравих представників і палких прихильників Т. Шевченка. Твори його Шевченкіани різні за обсягом – від вокальних мініатюр («Три пісні на слова Т. Шевченка») до масштабних хорових полотен: «Гамалія», «Гайдамаки», «Посланіє».

Яскравим і досить показовим у творчості композитора є жанр симфонічної кантати¹⁵. Саме так він визначив рід твору «Посланіє» (ор. 35) на слова Кобзаря «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...», написаного 1960 року.

¹ Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ: Критика, 1998. 206 с.; Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. Київ: Критика, 2014. 414 с.

² Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. Т. 2. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 976 с.

³ Жулинський М. Духовний будівничий України. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.

⁴ Забужко О. Шевченків міф України. Спроби філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. 146 с.

⁵ Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненародженим...», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / НАН України, Ін-т Івана Франка. Львів, 2014. 471 с.

⁶ Слухай Н. Світ сакрального слова Тараса Шевченка: монографія. Вид 2-ге, перероб. та доп. Київ: ВПЦ Київський університет, 2014. 224 с.

⁷ Чамата Н. Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: КМА, 2016. 499 с.

⁸ Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. Київ: Академія, 2008. 272 с.

⁹ Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1971. 373 с.

¹⁰ Лаврентьєва І. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.

¹¹ Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

¹² Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

¹³ Способин І. Музыкальная форма. Изд. 6-е. Москва: Музыка, 1980. 400 с.

¹⁴ Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.

¹⁵ Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 175.

Починаючи працювати, композитор запланував певний склад виконавців і виписав його у хоровій партитурі: «Симфонічна поема для мішаного хору, сопрано і баритона соло, і великої оркестри»¹. На жаль, митцю не вдалося оркеструвати твір, однак зберігся автограф партії фортепіано, що супроводжує хор.

У 1959-му виникла ідея створити композицію до 100-х роковин по смерті поета, і Наукове товариство імені Т. Шевченка хотіло відзначити таку важливу дату не буденним, а святковим концертом. Захід у Нью-Йорку мав відбутися за участі репрезентаційних, тобто збірних хорів. Пропозиція щодо написання твору надійшла до А. Рудницького.

«Почав я переглядати “Кобзар” – і постійно повертався до “Послання”», – пише композитор у монографії «Про музику і музук»². Ця поезія вабила його глибиною ідеї, різнобарвністю настроїв, від таємничо-ліричного вступу, драматичних закликів «Розкуйтеся, братайтеся!» або «Схаменіться! Настане суд!» аж до величних, на той час актуальних і мудрих віщих фраз «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля!», «Учітеся, брати мої» чи «Обніміте, брати мої, найменшого брата».

Ця поезія ще раз пробудила бажання донести через відстань до братів-українців глибокі судження поета, їхні смисли та ідеї. Чим глибше А. Рудницький усвідомлював слова Т. Шевченка, тим активніше вирувала його музична фантазія. Подумки з'являлися і звучали мелодії, теми, ритмічні й гармонічні звороти, вокальні та оркестрові уривки. «Очевидно, від самого початку мені було ясно, що ця могутня поема потребує аналогічного могутнього, музично-монументального оформлення»³, – згадує митець. Твір став набувати певної структури.

Робота над поемою «Послання» проходила досить швидко. У травні 1960 року її було закінчено.

Згідно з початковим задумом, твір мало виконувати кілька хорів, однак композитор ухвалив доволі ризиковане рішення заспівати «Послання» тільки своїм колективом – філадельфійським «Кобзарем». Адже опус великий, складний для осмислення і вивчення партій, що для учасників-аматорів було досить важким завданням. Однак, знаючи можливості «Кобзаря», митець приступив до праці. Хористи дуже швидко опанували партитуру і виконали її. Партію фортепіано відтворила знана піаністка-діаспорянка Р. Гарасимович. Солістами були всесвітньо відомі баритон Л. Рейнарович, сопрано М. Ясінська-Мурована й Є. Власенко, партію віолончелі доручили синові композитора Доріану.

Серед десятків написаних протягом довголітньої творчої діяльності опусів різного розміру і масштабу саме «Послання» стало тим твором, яким композитор пишався до кінця життя. Із розмов автора з сином Романом зрозуміло, що Антін Іванович був повністю задоволений роботою і тим, що все задумане ним вдалося втілити.

Отже, поему «Послання» вперше представив широкій публіці мішаний хор «Кобзар» на завершення Шевченківського вечора 10 березня 1962 року у Філадельфії на концерті під назвою «Кобзар Кобзареві». Партію супроводу вели на двох фортепіано Р. Гарасимович і Р. Рудницький. Концерт повторили 8 квітня 1962 року в Нью-Йорку. А 23 травня 1964-го «Кобзар» разом із хором «Трембіта» з Ньюарка заспівали «Послання» з оркестром Музичної академії у ювілейному концерті до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка у Філадельфії. Того самого року 27 червня ці ж

¹ Цитата з хорової партитури, виписана композитором власноруч.

² Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 116.

³ Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 117

хори виконували «Посланиє» з симфонічним оркестром у концерті з нагоди відкриття пам'ятника Т. Шевченку у Вашингтоні. Концерти хору «Кобзар» із «Посланиєм» також тоді відбулися у Чикаго (28 листопада), Клівленді й Торонто. 12 грудня 1970-го хор «Кобзар» заспівав «Посланиє» у концерті на відзначення Золотого ювілею – 50-річчя творчості та музичної діяльності Антіна Івановича Рудницького.

З особистих бесід авторки статті зі старшим сином композитора Р. Рудницьким стає зрозумілим, що твір став «однією з найкращих робіт батька»¹. І додав: «Він тоді зазнав значної популярності на теренах США та Канади»². Йшлося про неодноразові виступи Антіна Івановича як диригента з хором «Кобзар», організованого ним ще 1953 року. Саме «Посланиєм» А. Рудницький вписав значну сторінку у розвиток української Шевченкіани в далекому зарубіжжі, серед діаспорян.

Поєму «Посланиє» було надруковано за підтримки Наукового товариства імені Т. Шевченка, до котрого 1959 року композитор увійшов як діючий член. Твір довгий час вважався знаковим в усій мистецькій діаспорі, тому його видання оформлене належним чином: тверда обкладинка, відмінна якість художнього оформлення, паперу тощо.

Ідейно-сміслові спрямування поеми Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» є важливою складовою ідейного задуму композитора. «Шевченкове слово – духовний код української нації, – пише М. Жулинський, – <...> пробуджує почуття національної честі та гідності, поваги й любові до рідної культури, мови, звичаїв»³.

Шевченкова поезія давно стала найважливішою і нетлінною частиною духовного світу українського народу. Шевченко – це той геній, яким живуть, до чийх ідей і думок повертаються всі покоління, черпаючи у його творчості силу, знаходячи розраду і надію.

Г. Грабович уявляє Тараса Шевченка поетом-пророком, який, «немов шаман, служить посередником між минулим і сучасним, сучасним і майбутнім...» А історичні розуміння про поета пояснює не антропоцентризмом, а міфоцентризмом, що має три ознаки:

- метаісторія (тобто, постійні трансформації історичного змісту в символічний та міфологічний);
- колективна народна пам'ять та мораль;
- духовно відроджувальна визвольна функція⁴.

Оксана Забужко вважає: «<...> саме Шевченкові належить в українській інтелектуальній історії честь відкриття цього синтетичного погляду на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний, розгорнутий в універсально (відкритому) часі й просторі континуум, саме в лоні Шевченкового міфу відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити, як українську національну ідею»⁵.

Україна для Т. Шевченка – це не тільки краєвиди, територія, історія і буття українського етносу, національна пам'ять і національний сором, не лише його Батьківщина, місце народження, рідна мова, культура, поразки й перемоги, народні

¹ Із бесід авторки з сином композитора у вересні 2020 року.

² Там само.

³ Жулинський М. Духовний будівничий України. Київ: Мистецтво, 2017. С. 1.

⁴ Див.: Грабович Г. Поет, як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ: Критика, 1998. С. 149–151, 153, 154, 157, 161.

⁵ Забужко О. Шевченків міф України. Спроби філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. С. 101, 102.

перекази й легенди. Це насамперед національна мрія і міф, українська ідея як ідеал гармонійного співбуття усіх – «і мертвих, і живих, і ненароджених» українців, нині суцільних в Україні та за її межами і тих, хто в майбутньому житиме на цій «оновленій землі».

Не менш глибоко і концепційно визначає поезію митця український літературознавець і політик Микола Жулинський у монографії, присвяченій життєтворчості Т. Шевченка. Учений виділяє п'ятнадцять образів, тем, сюжетів, мотивів, символів, якими сповнена літературно-мистецька творчість поета. Серед них ті, що стосуються безпосередньо поеми «І мертвим, і живим...», датованої 1845 роком. Особливо виокремлено такі смислові константи, як «слава», «ідеал» і «слово». Український літературознавець Іван Дзюба, говорячи про мотиви творчості Т. Шевченка, також звертає увагу на незмінність сенсів понять «слово» і «слава», однак не виділяє «ідею», як це робить М. Жулинський, розглядаючи натомість у такому значенні категорію «родина».

Зупинімося на цьому детальніше. Першою смисловою константою є «слава», що несе кілька функціональних навантажень. Дослідник застерігає земляків від пихатого звеличення й закликає самокритично і відповідально озирнутися на справи предків, цінуючи історію Батьківщини:

...Тую славу. Та читайте
Од слова до слова,
Не минайте ані титли,
Ніже тії коми..,

Поняття «слава» для Шевченка стає атрибутом національного буття («козацька слава», «наша славная країна», «слава України»). Воно демократизоване і соціалізоване, а водночас сповнене історичного змісту, побутуючи як культуротворче («наша правда», «наше слово», «і розум наш»). «Слава – це правда буття України, модус самоствердження українського народу»¹.

Поет вірить, що натхнення, породжене болем за Україну і щирою правдою, як нове слово, постане між людьми і вони «забудуть срамотню, давню годину», «оживлять добру славу» своїх історичних діянь.

Інша смислова константа полягає в тому, що «ідеальні» відносини у країні поет вбачав у здатності національної душі відкритися порозумінню, злагоді, дотриманню спільної думки та національної єдності. В останніх рядках поеми «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...» Т. Шевченко спроектував міфологічний ідеал майбутнього життя в Україні, яким хотів би бачити його на Батьківщині:

Благословить дітей своїх	І оживе добра слава,
Твердими руками	Слава України,
І діточок поцілує	І світ ясний, невечерній
Вольними устами.	Тихо засіяє...
І забудеться срамотня	Обніміться ж, брати мої.
Давня година,	Молю вас, благаю!

Читаючи ці рядки, відчуваємо глибокий біль і переживання поета від заподіяних Україні кривд своїми ж, не чужими людьми, а «рідними» правителями, що приводило до гіркого визнання періодів національного розбрату й охолодження національної душі. Тобто, на протиположність багатству, рангам, статусу, в цьому творі відчувається постійний заклик до ідеальної спільності, рівноправ'я, зв'язку між людьми:

¹ Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. Т. 2. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. С. 452.

Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.

І, нарешті, ще одна важлива смислова константа – це «слово» в поезії Шевченка, що має ідею проростати і зміцнюватися у свідомості та душах українського народу. Воно виконує функцію духовного наставництва, просвітителя душ, що часто ставали не вільними у життєвому виборі. На думку І. Дзюби, «слово» для Т. Шевченка – та рушійна сила, якою володів не тільки він сам, а й слово володіло ним. Слово боронило всіх «малих», «німих» і скривджених. Саме у ньому – найглибший зміст думок, які він подумки посилав додому, в Україну. Воно підносилося до рівня сутнісного поняття, що уособлювало духовність кожної людини, а тому і її мовну практику.

Поет надсилає гнівне й водночас благальне «слово» до тих, хто експлуатує і бере великі гроші «з братів незрячих, гречкосіїв», хто цурається своєї мови, традицій, історії. Чи не можемо запитати в себе: «Чиї сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?» Т. Шевченко досить різко висловлюється, таврує та зачіпає тих, хто зміг зраджувати й догоджати, незалежно від чину й статусу, які проливали кров «за Москву і Варшаву», а тепер пишається тим, що ходить у ярмі «ще лучше, як батьки ходили».

Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття...

Таким грізним закликком Шевченко звертається не лише до «мертвих, і живих», а й до «ненароджених земляків» своїх «в Україні і не в Україні», пророчо застерігаючи їх від повторення ганебних вчинків – зрадництва й самоприниження. Однак усе одно митець вірить у те, що від кореневої системи старого дерева – із глибини національного роду ростуть зелені парості, «які вибувають і знесуть трон тих, хто присмоктався до старого дуба»¹.

Недарма про Шевченкове слово кажуть, що воно пророче й відкриває істину незрячим, глухим і німим, захищає убогі душі та долітає завжди до Господа. Поет розуміє, що без національно свідомої еліти, без тих, хто не схилив голову, забувши про біди й кривди рідного народу, не відродити свій край і не розбудити від сну національного забуття. Єдність і відсутність диференціації в ідеальній спільноті найкраще втілюється в образі нації як спільного дому:

Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.

Цілісність авторської концепції відтворено у «Посланії» А. Рудницького. Головний поетико-драматургічний стрижень лібрето кантати розвивається від образу трагедійного стану країни («Гірше ляха свої діти / Її розпинають» або «І потече сторіками / Кров у синє море») через риторичні вислови («Учітеся, читайте, / І чужому научайтесь») до трансформації настроїв песимізму й зневіри, пророчих тверджень («забудеться срамотня / давня година») і віри в те, що «оживе добра слава / Слава України».

¹ Жулинський М. Духовний будівничий України. Київ: Мистецтво, 2017. С. 158.

А. Рудницький так пояснив драматургічний задум: «Ціла поема, як її написав Шевченко, відразу мені здавалася задовгою для музично-вокального твору і чимало її рядків, на мою думку, послабили б у музиці враження сильніших попередніх. Тому я й вибрав з поеми тільки те, що мені здавалося найосновніше для композиції й що давало можливість контрастів та виразного поділу на окремі частини»¹.

Слова, які обирає митець, передають образ України, слави та ідеалу, містять пророцтва про майбутню долю України. Тобто композитор навмисне обирає такий ідейно-смысловий стрижень, у якому було б висвітлено пророческе слово про трагедію української історії аж до мрії народного прозріння, єднання на основі миру, злагоди, волі, любові разом із національною ідеєю. А. Рудницький продовжує, як і всі діаспоряни, будувати міф про Україну, що несе в собі пам'ять і прагнення повернутися з чужини на омріяну рідну землю.

Кантата складається з чотирьох частин. Починається твір урочисто, *Maestoso*, короткою інструментальною інтродукцією, що налаштовує слухача на емоційну атмосферу, образ твору, жанр.

Перша частина (*Grave*) написана у двочастинній формі. Розділи відрізняються жанрами, тональними центрами, розміром, темпоритмом промовляння слів. Кожен завершується інструментальною каденцією. Перший – гомофонно-гармонічного зразка, являє собою також двочастинну форму, що поділена відповідно до поетичних рядків: «І світає, і смеркає», «Подивіться на рай тихий».

Одразу зауважимо, що партія хору відповідає синтагматичному та фразовому поділу поетичного тексту. Композитор виокремлює їх довгими тривалостями, паузами та гармонічними зв'язками у фортепіанній партії.

До категорії «родина», а точніше до її розколу, можна віднести фрази, що передають внутрішньодержавний розбрат: «Кайданами міняються», «Правдою торгують», «І Господа зневажають». Усі три вирази композитор вирішує шляхом виключення усіх голосів хору, окрім баса, партія фортепіано підтримує стан напруги завдяки тремоло низки зменшених септакордів. Вони не мають поділу на синтагми, однак мають виділені слова. У першому випадку слово «міняються», сенс якого композитор виявляє за допомогою поступового руху в межах малої терції з поверненням на початковий звук *re*. У другому ж – «торгують» – поступовим висхідним секундовим рухом тріолей *сі – мі*. Третю фразу «І Господа зневажають» композитор підкреслює секундовим рухом від ноти *фа* першої октави до *ля* малої, при цьому кожен склад слова припадає на одну ноту. Особливо привертає увагу фраза «Розкуйтеся, братайтеся», що проєктує смислову константу «слово», в якій присутні дві синтагми.

Другий розділ першої частини – хорова чотириголосна fuga на дві фрази «В своїй хаті своя правда» та «І сила, і воля». У її музиці досить показовою є орієнтація на інтонаційний і гармонічний стиль М. Лисенка. Особливість гармонічної мови митця – інтенсивні мажоро-мінорні підміни акордів. Нестабільний тональний план на початку fugи компенсується масованим закріпленням *мі-бемоль мажору* в кінці першої частини.

Фортепіанна постлюдія починається мелодичною цитатою М. Вербицького «Ще не вмерла Україна» на $\frac{3}{4}$ (*мі-бемоль мажор, соль мажор*), що зайвий раз підкреслює патріотичні наміри А. Рудницького у творчості. Постлюдію побудовано на матеріалі хорової fugи зі зменшеними септакордами й нонакордами. Напружені гармонічні блукання надають звучанню експресивності та приводять до барвистого

² Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк: НТШ, 1980. С. 116.

емоційного заспокоєння наприкінці. Це викликає аналогії із пізньоромантичними експериментами Р. Вагнера, Г. Малера, Б. Лятошинського (їхні великі септакорди).

Друга частина – *Andante semplice* на слова «Нема на світі України, немає другого Дніпра!» Порівняно з іншими, вона досить невелика за розмірами. Із перших звуків відчувається глибока туга композитора за рідною землею. Форма двочастинна, поділена за рахунок хорового виконання без супроводу між частинами. Музика за характером доволі спокійна та щемлива, баркарольного типу, побудована на вельми простому матеріалі, однотематична.

Третя частина – кульмінація драматургії. У ній відтворено Шевченкові пророчі застереження на слова «Доборолась Україна». Композитор нівелює тональні центри, використовуючи нестійкі акорди і септакорди. Швидше за все це пов'язано з вербальним текстом, емоціями тривоги, застереження. До моменту кульмінації А. Рудницький у частинах II–IV використовує в хоровій партії локрійський лад від сі. Попри те, що фортепіанна партія є другорядною, на мою думку, роль її не зменшується, а навпаки – вона доповнює вокальні партії, тим самим стаючи на рівних із ними.

Четверта частина на слова «Учітеся, брати мої» є розв'язанням конфлікту і затверджує головні драматургічні ідеї. Вона побудована на темах з інтерлюдії. Форма двочастинна. Перша частина розмірена, виписана довгими (половинними й цілими) тривалостями. Тут імітується читання повчання для українського народу. Другий розділ починається зі слів «Обніміте ж, брати мої».

Висновки. Для української музичної історії, принаймні останніх 120 років починає відкриватися величезний духовний потенціал діаспори, яка має власну культуру, систему цінностей. Вона ствердилась як явище панетнічне зі своїм розмаїтим набором центрів розташування, джерел, документацією, спадщиною, особистостями. Однією з таких унікальних постатей є і А. Рудницький, життєтворчий шлях і надбання якого доповнить сторінки історії української музики.

Вибір поезії Шевченка був свідомим не тільки тому, що відбувався у ювілейний рік. Образ Т. Шевченка, поета-пророка, національного символу нашої держави, став культовим не лише на теренах материкової України. Він засвідчив свою винятково важливу роль у формуванні національної ідентичності й колективної етнонаціональної цілісності усіх роз'єднаних, розкиданих по світу українців. Головною і визначальною ідеєю Шевченкових поглядів на майбутню долю України було духовне воскресіння, національне прозріння українського народу, братання у єдиній родині.

Автор лібрето обрав і скомпонував текст таким чином, щоб розкрити теми, які хвилювали українських емігрантів. Лібрето можна умовно розділити на чотири сегменти, відповідно до поділу музичних частин. Перший сегмент митець розпочинає досить песимістично, зберігаючи ідеї Т. Шевченка. У ньому композитор характеризує знедолений український народ, передає ностальгічні настрої, які актуалізують тугу і любов до Батьківщини. Другий сегмент із поеми є близьким самому А. Рудницькому, оскільки композитор пройшов довгий шлях по чужих країнах і знає, де лежить його душа. Через кров, пролиту нашими предками, Україна розвивається, і народ хоче жити «на своїй Богом даній землі»¹, – цю ідею висвітлено в третій частині лібрето. Натомість рядки «Доборолась Україна» торкаються внутрішньо-психологічних питань, розтину України, а найголовніше – недостатнє цінування свого. Четвертий сегмент тексту лібрето набуває ідеалістичного характеру. Це ті візії, які композитор вбачає у майбутньому і передає послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...»

¹ Слова з поезії Марії Сладкової.

Музичний матеріал кантати свідомо скерований на збереження традицій Лисенкових кантатно-ораторіальних жанрів. Відчуваються колористичність гармонічного мислення М. Мусоргського, пізньоромантичні експерименти Р. Вагнера, Г. Малера, Б. Лятошинського.

Кантата «Посланіє» – знаковий твір для мистецької української діаспори США. Твір гучною хвилею прокотився багатьма містами Америки й Канади. Обрана поема Тараса Шевченка свідчить про сум і тугу діаспорян за Батьківщиною, які композитор передав досить щемливо й душевно.

Стаття надійшла до редакції 4.07.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1971. 373 с.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ: Критика, 1998. 206 с.
3. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. Київ: Критика, 2014. 414 с.
4. Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. Т. 2. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 976 с.
5. Жулинський М. Духовний будівничий України. Київ: Мистецтво, 2017. 320 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроби філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. 146 с.
7. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. Київ: Академія, 2008. 272 с.
8. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.
9. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
10. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненародженим...», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / НАН України, Ін-т Івана Франка. Львів, 2014. 471 с.
11. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк: НТШ, 1980. 336 с.
12. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
13. Слухай Н. Світ сакрального слова Тараса Шевченка: монографія. Вид 2-ге., перероб. та доп. Київ: ВПЦ Київський університет, 2014. 224 с.
14. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка: монографія. Київ: Вища школа, 2000. 207 с.
15. Способин И. Музыкальная форма. Изд. 6-е. Москва: Музыка, 1980. 400 с.
16. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
17. Чамата Н. Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ: КМА, 2016. 499 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess.* [Muzykalnaia forma kak protsess.] Izd. 2. Moscow: Muzyka. 373 p. [In Russian].
2. Grabovich, G. (1998) *Poet yak mifotvoret's': semantyka symboliv u tvorchosti Tarasa Shevchenka.* [Poet yak mifotvoret's': semantyka symboliv u tvorchosti Tarasa Shevchenka] Kyiv, Krytyka. 206 p. [in Ukrainian].
3. Grabovych, G. (2014) *Shevchenko, yakoho ne znayemo.* [Shevchenko, yakoho ne znaiemo.] Kyiv: Krytyka. 414 p. [in Ukrainian].
4. Dzyuba, I. (2006) *Z krynytsi lit: u 3 t. 2.* [Z krynytsi lit: u 3 t. T. 2] Kyiv: Kyevo-Mohylyans'ka akademiya. 976 p. [in Ukrainian].
5. Zhulyns'kyu, M. (2017) *Dukhovnyu budivnychyu Ukrayiny.* [Dukhovnyi budivnychy Ukrayiny.] Kyiv, Mystetstvo. 320 p. [in Ukrainian].
6. Zabuzhko, O. (1997) *Shevchenkiv mif Ukrayiny. Sproby filosofskoho analizu.* [Shevchenkiv mif Ukrayiny. Sproby filosofskoho analizu.] Kyiv, Abris. 146 p. [in Ukrainian].

7. Kryvda, N. (2008) Ukrayins'ka diaspora: dosvid kul'turotvorennia. [Ukrainska diaspora: dosvid kulturotvorennia] Kyiv, Akademiya. 272 p. [in Ukrainian].
8. Lavrenteva, Y. (1979) Vokalnye formy v kurse analiza muzykalnykh proyzvedenyy. [Vokalnye formy v kurse analiza muzykalnykh proyzvedeniy.] Moskva, Muzyka. 80 p. [In Russian].
9. Mazel, L. (1986) Stroenye muzykal'nykh proyzvedenyy: ucheb. posobyе. [Stroenye muzykalnykh proyzvedeniy] №3. Moskva, Muzyka. 528 p. [In Russian].
10. Nakhlik, E. (2014) «I mertvym, i zhyvym, i nenarozhdennym...», i samomu sobi: Shevchenkove oslovlennya mynuloho, suchasnoho y maybutn'oho ta vlasnoyi ekzystentsiyi [«I mertvym, i zhyvym, i nenarozhdennym...», i samomu sobi: Shevchenkove oslovlennia mynuloho, suchasnoho y maibutnoho ta vlasnoi ekzystentsii] NAN Ukrayiny, In-t Ivana Franka. Lviv. 471 p. [in Ukrainian].
11. Rudnytsky, A. (1980) Pro muzyku i muzyk. [Pro muzyku i muzyk.] New-York: NTSH. 336 p. [in Ukrainian].
12. Rudnytsky, A. (1963) Ukrayins'ka muzyka: istorychno-krytychnyy ohlyad. [Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad] Myunkhen: Dniprova khvylya. 406 p. [in Ukrainian].
13. Slukhay, N. (2014) Svit sakralnoho slova Tarasa Shevchenka [Svit sakralnoho slova Tarasa Shevchenka] Monograph. Vyd 2-he., pererob. ta dop. Kyiv: VPTS Kyivivs'kyi universytet, 2014. 224 p. [in Ukrainian].
14. Smilyanska, V., Chamata N. (2000) Struktura i smysl: sprobа naukovoyi interpretatsiyi poetychnykh tekstiv Tarasa Shevchenka [Struktura i smysl: sprobа naukovoyi interpretatsii poetychnykh tekstiv Tarasa Shevchenka] Monograph. Kyiv, Vyshcha shkola. 207 p. [in Ukrainian].
15. Sposobin, I. (1980) Muzykal'naya forma. [Muzykalnaia forma.] edit №6. Moskow, Muzyka. 400 p. [In Russian].
16. Kholopova, V. (2002) Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm. [Teoriya muzyky: melodyka, rytmyka, faktura, tematyzm.] Sankt-Peterburg, Lan. 368 p. [In Russian].
17. Chamata, N. (2016) Doslidzhennya z poetyky: virsh, zhanr, kompozytsiya. [Doslidzhennia z poetyky: virsh, zhanr, kompozytsiia.] Kyiv, KMA. 499 p. [in Ukrainian].

VARSHAVSKA ALINA

Alina Varshavska, post graduate student of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore of the National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4808-6934>

«BOTH DEAD AND ALIVE...»: PROPHETIC IDEAS OF TARAS SHEVCHENKO IN ANTIN RUDNYTSKY'S CHANNEL «POSLANIE»

Ukrainian emigration culture is an exciting and understudied page of diaspora research. Almost three decades after a long life, the names of its prominent figures are actively returning to the history of our culture, in particular Antina Rudnytsky - the primary representative of the urban elite of the American diaspora. The life-giving work of washing covered the period three-quarters of the twentieth century. He was a talented composer, pianist, conductor, music, and public figure who lived half of his life in USA (1937-1975). Still, He remained a conscious Ukrainian, a patriot who, even in exile, carried out activities related to Ukraine, its history, and modernity.

In the 1950s and 1960s, the composer redoubled his decision to develop the Ukrainian diaspora's public life actively. In 1957, Antin Rudnytsky willingly responded to the request of the community and the Taras Shevchenko Scientific Society to write a symphonic cantata on the words of the immortal Shevchenko's Message ("To both the dead and the living ...") on the centenary of Taras Shevchenko's death.

The cantata "Poslanie" played an essential role in uniting the Ukrainian national forces in the United States and Europe, Australia, and Canada. This proved that the state of Ukraine and faith in them would never fade in the hearts and souls of the Ukrainian people, both in the diaspora and in mainland Ukraine.

Keywords: diaspora, Taras Shevchenko, poetry, cantata "Poslanie".

Варшавская А. К. «И мертвым, и живым...»: пророческие идеи Тараса Шевченко в кантате «Послание» Антина Рудницкого

Украинская эмиграционная культура – интересная и мало исследованная страница диаспороведения. Почти три десятилетия после долгого забвения активно возвращаются в историю нашей культуры имена выдающихся ее деятелей, в частности, Антина Рудницкого – яркого представителя элиты американской диаспоры. Жизнетворчество композитора охватило период трех четвертей XX века. Он был талантливым композитором, пианистом, дирижером, музыкально-общественным деятелем, который половину жизни провел в Соединённых Штатах Америки (1937–1975), однако остался сознательным украинцем, патриотом, который даже в эмиграции вел деятельность, связанную с Украиной, ее историей и современностью.

В 1950–1960-е годы композитор принимает решение ускорить активное развитие общественной жизни украинской диаспоры. В 1959 году он охотно откликнулся на просьбу общины и Научного общества имени Тараса Шевченко (НТШ) к сотой годовщине смерти Великого Кобзаря написать симфоническую кантату на текст бессмертного шевченковского Послания («И мертвым, и живым...»).

Кантата «Послание» сыграла немаловажную роль в объединении украинских национальных сил не только в США, но и Европе, Австралии, Канаде. Этим было доказано, что государство Украина и вера в него никогда не угаснут в сердцах и душах украинского народа как в диаспоре, так и материковой Украине.

Ключевые слова: диаспора, Тарас Шевченко, поэзия, кантата «Послание».

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

Статті публікуються тільки українською мовою. Публікації праць зарубіжних авторів можливі англійською, французькою, російською мовами.

До друку приймаються лише неопубліковані статті.

Текст статті подавати в електронній формі. Файл має бути створений у редакторі Word і збережений у форматах *doc* або *docx*.

СТРУКТУРА ПУБЛІКАЦІЇ

УДК (класифікаційний індекс Універсальної десяткової класифікації).

ПРИЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ) СТАТТІ.

Міжнародний індивідуальний номер науковця – ORCID iD (заресструватися на сайті <https://orcid.org/signin>).

НАЗВА СТАТТІ. Назва статті має бути короткою (до десяти слів) і відповідати її змісту. У назві слід уникати словосполучень «Дослідження питання...», «Деякі питання...», «До проблеми...», «До питання...». Скорочення у назві не допускаються.

АНОТАЦІЯ. Обсяг – 200–250 слів. Анотація подається мовою статті. Анотацію не варто починати словами «У статті...», «Стаття присвячена...», «Автор досліджує...», а краще використати дієслівну форму: «Розглянуто...», «Проаналізовано...», «Виявлено...» тощо.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: 3–7 слів чи словосполучень. Ключовими словами не можна вважати прізвища. Правильно: *творчість (діяльність) М. Лисенка*; неправильно: *М. Лисенко*.

ТЕКСТ СТАТТІ. Обсяг (без списку використаної літератури і джерел, анотацій і ключових слів) – 0,5–1 обл.-вид. арк. (20000–40000 знаків із проміжками).

СТРУКТУРА ОСНОВНОЇ ЧАСТИНИ СТАТТІ має відповідати вимогам МОН України (Бюлетень ВАК України. 2003. № 1):

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячена стаття.

Формулювання мети статті (постановка завдання).

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Висновки із пропонованого дослідження і перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі.

Прізвища у статті слід писати з ініціалами (з іменем чи іменем і по батькові) перед прізвищем (наприклад: *М. В. Лисенко*). Імена і прізвища маловідомих зарубіжних митців, назви програмних творів писати українською та (в дужках) мовою оригіналу.

Дати у тексті позначаються числами: століття – римськими (використання кирилических літер У замість V, III замість III П замість II – не допускається), роки – арабськими. Слова «століття», «рік», «роки» не скорочуються (наприклад: *10 березня 1842 року; XVIII століття*).

Порядкові числівники та цифри (до десяти) у тексті писати словами.

Дефіс (-) і тире (–) вживати правильно. Перший знак уживається в складному слові, а тому без проміжків (наприклад, *соціально-культурний*), другий – між словами, а тому з проміжками. Коротке тире (–) використовувати для позначення діапазону (без проміжків): 1920–1980, С. 10–25.

Абревіатури обов'язково розшифровувати після першого згадування в тексті.

Лапки – так звані типографські: «», усередині цитат: “”.

Нерозривний проміжок (комбінація на клавіатурі – Ctrl + Shift + проміжок) ставити між ініціалами і прізвищем (*Б. М. Лятошинський*), числом і словом, якого воно стосується (*2016 рік, XX століття, 235 с., С. 12–25*), у загальноприйнятих скороченнях (*і т. д., і т. п., до н. е., та ін.*).

Спеціальні музичні терміни писати мовою оригіналу (*staccato, rubato, diminuendo*) і виділяти курсивом. Тональності (*до мажор, сі мінор, фа-дієз мажор*) і звуки (*ре, мі-бемоль*) писати кирилицею і виділяти курсивом. Порядкові номери симфоній, концертів, сонат писати словами.

Виноски – унизу сторінки. Нумерація виносок – посторінкова. Застосовувати функцію «Виноска» у програмі «Word». Знак виноски (арабську цифру з верхнім індексом) ставити перед комою чи крапкою, але після знаків питання, оклику, трьох крапок.

ІЛЮСТРАЦІЇ І ТАБЛИЦІ. Нотні приклади (набрані у нотному редакторі) та ілюстрації подавати, крім вставлених у статтю, ще й окремими файлами у форматах TIFF чи JPG. Кожна ілюстрація (таблиця, нотний приклад, схема, рисунок, фото тощо) повинна мати назву і порядковий номер, на який є посилання у тексті статті. **Не об'єднувати назву рисунка із самою ілюстрацією** в одному графічному файлі. Таблиці виконувати лише у редакторі Microsoft Word.

ПОСИЛАННЯ. Цитовану працю вказувати у виносках унизу сторінки із зазначенням прізвища з ініціалами автора (авторів) роботи, її повної назви, місця видання, видавництва, року видання, номера сторінки цитати. У посиланнях на статтю зі збірника наукових праць, словника чи енциклопедії вказати прізвище й ініціали автора, назву тільки використаної статті, надавши опис збірника (довідника, енциклопедії), у якому її опубліковано, з усіма вихідними даними, а також номер сторінки, з якої взято цитату. Якщо цитується листування, то вказувати лише цитований (згадуваний) лист із зазначенням адресанта й адресата і часу написання, а також зібрання (у якому опубліковано лист) з усіма вихідними даними. Посилаючись на багатотомне видання, вказувати не лише номер використаного тому, а й загальну кількість томів. В описі дисертації чи автореферату дисертаційної праці зазначити шифр і назву спеціальності та установу, у якій відбувся захист. Посилання на **матеріали в мережі Інтернет (використовувати тільки ті, що опубліковані виключно в електронному вигляді і не мають друкованої версії)** супроводжувати назвою публікації із зазначенням її автора. Не рекомендується посилання на електронні ресурси неофіційного та ненаукового характеру, а також на підручники і науково-популярну літературу. Якщо у тексті статті є посилання на прізвище вченого – його публікація має бути у списку використаної літератури і джерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ. Усі джерела та використану літературу писати мовою оригіналу, за алфавітом: спочатку кирилицею, потім латинкою. Список оформити згідно з ДСТУ 8302:2015 «Національний стандарт України. Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання» (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). До списку вносити лише цитовані та згадувані праці. В описі монографії (дисертації, автореферату) указати загальну кількість сторінок, а в описі статті або листа – сторінки (від першої до останньої) тільки використаної статті або листа. **Не скорочувати назв книг, збірників статей, періодичних видань.**

REFERENCES оформити за міжнародним стандартом Harvard: Harvard reference system <http://www.citethisforme.com/harvard-referencing>; список використаної літератури і джерел перекласти англійською мовою. Додати [у квадратних дужках] транслітеровані в романській абетці (для україномовних праць – <http://ukrlit.org/transliterations>, для російськомовних – <http://translit.net/>) усі назви (монографії, книги, збірника статей, журналу, газети, статті, дисертації, автореферату...). Назви видавництва – тільки транслітерувати, не перекладати англійською. Список іншомовних праць (французькою, німецькою, польською та іншими мовами) теж перекласти англійською, у квадратних дужках зазначити усі назви мовою оригіналу. У кінці кожної позиції вказати мову оригіналу.

ПРІЗВИЩЕ Й ІНІЦІАЛИ АВТОРА (АВТОРІВ), НАЗВА СТАТТІ, АНОТАЦІЯ ТА КЛЮЧОВІ СЛОВА іншою мовою (російською) – аналогічно анотації на початку статті.

РЕЗЮМЕ обсягом 2000–3000 знаків із проміжками. Зазначити (рубрикувати): актуальність дослідження (**relevance of the study**); наукову новизну, мету (**main objective(s) of the study**); методи (**methodology**) – вказати, як саме було застосовано певні методи, тобто розкрити сам механізм дослідження – яким чином було отримано його результати (**how the study was done**); головні результати і висновки дослідження (**results/findings and conclusions**), з яких має бути зрозуміло їх значимість (**significance**) для мистецтва, науки, освіти тощо. Подати ідентичне резюме українською (російською) мовою.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА (АВТОРІВ) ПУБЛІКАЦІЇ: прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання, місце роботи, посада – українською (російською) та англійською мовами.

КОНТАКТНИЙ ТЕЛЕФОН ТА ЕЛЕКТРОННА АДРЕСА автора (авторів) публікації.

Автори, які не мають наукового ступеня, додають витяг із протоколу засідання кафедри про рекомендацію статті до друку та рецензію доктора наук (17.00.03 Музичне мистецтво, або 26.00.01 Теорія та історія культури), завізовану печаткою установи.

За достовірність фактів, цитат, власних імен і посилань відповідають автори публікацій.

Статті, що не відповідають зазначеним вимогам, розглядатися не будуть.

У разі виявлення плагіату повторній подачі стаття не підлягає.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

Articles are published in Ukrainian. Publications of works by foreign authors are available in English (French) or Russian.

Only unpublished articles are accepted for printing.

The text of the article must be submitted in electronic form. The file must be created in the Word editor and stored in *doc*, *docx*, or *rtf* formats.

STRUCTURE OF PUBLICATION

UDC (Classification Index of Universal Decimal Classification).

INTERNATIONAL INDIVIDUAL SCIENTIFIC NUMBER — ORCID iD (registration on the site <https://orcid.org/signin>).

NAMES AND INITIATIVES OF AUTHOR (AUTHORS) OF ARTICLE.

TITLE OF THE ARTICLE. The title of the article should be short (up to ten words) and correspond to its contents. The title should avoid the phrase “*Investigation of the issue...*”, “*Some questions...*”, “*To the problem...*”, “*To the question...*”. Abbreviations in the title are not allowed.

ABSTRACT. Volume — 150–250 words.

KEYWORDS: 3–7 words or phrases. The keywords can not be considered as surnames. Correct: *creativity (activity) of M. Lysenko*; wrong: *M. Lysenko*.

TEXT OF ARTICLE. Volume (without the list of used literature and sources, annotations and keywords) — 20000–40000 characters with spaces.

STRUCTURE OF THE BASIC PART OF ARTICLE must be complied with the requirements of the Ministry of Education of Ukraine (Bulletin of the Higher Attestation Commission of Ukraine, 2003 No. 1):

Problem to solve in general and its connection with important scientific or practical tasks.

An analysis of the latest research and publications, which concern the issues and the author takes them into consideration, with allocation of previously unsolved parts of the general problem, which is devoted to the article.

Formulating the purpose of the article (statement of the task).

Presentation of the main research material with full justification of the received scientific results.

Conclusions from the proposed research and perspectives of further exploration in the indicated direction.

The names in the article should be written with initials (with a name and patronymic) before the name (for example: *M. V. Lysenko*). Names of little-known foreign artists, their titles must be written in Ukrainian and (in brackets) in the original language.

The dates in the text are indicated by the numbers.

Ordinal numerals and numbers (up to ten) in the text must be written in words.

Use the hyphen (-) and dash (–) correctly. The first sign coexists in a complex word, and therefore without spaces (for example, socio-cultural), the second — between words, and therefore with intervals.

Abbreviations must be deciphered after the first mention in the text.

The footers are so-called typographic: «», inside the quotations: “”.

Intersecting space (keyboard shortcut — Ctrl + Shift + space) put between initials and last name (*B. M. Lyatoshynskyy, Viktor Kosenko*), number and word, which it concerns (20th century, 235 pp., S. 12–25), in generally accepted abbreviations (and so on, etc.).

Specific musical terms are to write in the original (*staccato, rubato, diminuendo*) and highlight it in italics. Tones (in *C major, S minor, F in major*) and sounds are to write in Cyrillic and highlight it *in italics*. Serial numbers of symphonies, concerts, sonatas are to write in words.

FOOTNOTES — at the bottom of the page. Footnote numbering is a post-recipe. Apply Footnote function in Word. The sign of the footnote (Arabic numerals with the upper index) put before the comma or dot, but after the question marks, the exclamation, three points.

ILLUSTRATIONS AND TABLES. Note examples (typed in a music editor) and illustrations, must be included in the article as well as be send as separate files in *TIFF* or *JPG* formats. Each illustration (a table, a musical example, a scheme, a picture, a photo, etc.) should have the title and serial number, which has a reference in the text of the article.

Do not combine the name of the drawing with the illustration itself in one graphic file. Tables should be done only in Microsoft Word Editor.

REFERENCE. The quoted work is indicated in the footnotes at the bottom of the page, indicating the surname with the initials of the author (s) of the work, his full name, place of publication, publishing house, year of publication, page number of the quotation. In the references to the article on the collection of scientific works, a dictionary or encyclopedia, it is necessary to indicate the author’s surname and initials, the title of the used article,

giving a description of the collection (directory, encyclopedia) in which it was published, with all the original data, as well as the page number from which the quotation was taken. If quoting correspondence indicates only the quoted (mentioned) letter it is necessary to indicate the addressee and sender, the time of writing, as well as the collection (in which the letter is published) with all the initial data. If there is a referring to a multi-volume publication it is necessary to indicate not only the number of the used one, but also the total number of volumes. In the description of the dissertation or the abstract of the dissertation work it is necessary to indicate the cipher and the name of the specialty and the institution in which the defense took place. References to sources from the Internet (**use only those materials that are published exclusively in electronic form and do not have a printed version**) are accompanied by the title of the publication with the indication of its author. It is not recommended to refer to electronic resources of an informal and non-scientific nature, as well as textbooks and popular science literature. If in the text of the article there is a reference to the name of the scientist — his publication should be on the list of used literature and sources.

LIST OF USED LITERATURE AND SOURCES. All sources and used literature should be written in the original language, alphabetically: initially Cyrillic, then Latin. The list must be completed in accordance with DSTU 8302: 2015 “National Standard of Ukraine. Information and documentation. Bibliographic references. General terms and conditions to apply” (<http://lib.pu.if.ua/files/dstu-8302-2015.pdf>). To write the reference using only the quoted and mentioned works. In the description of the monograph (dissertation, abstract) indicate the total number of pages, and in the description of the article the pages (from first to last) only the article or letter used. Do not reduce the names of books, collections of articles, periodicals.

REFERENCES — List of used literature and sources in English with all transliterated [in square brackets] in the Roman alphabet (for Ukrainian-language works — <http://ukrlit.org/transliterationsia>, for Russian — <http://translit.net/>) titles (articles, monographs, a book, a collection of articles, a journal, a dissertation, a dissertation...) and publishing houses. References are recommended to be issued according to Harvard international standard (Harvard reference system <http://www.citethisforme.com/harvard-referencing>). Arrange according to Harvard International Standard: List of used literature and sources translated into English. Transliteration [in square brackets] in the Roman alphabet (for Ukrainian-language works — <http://ukrlit.org/transliterationsia>, for Russian-speaking — <http://translit.net/>) all names (articles, monographs, books, collections of articles, magazine, dissertation, abstract...). The names of publishers are only transliterated, not translated into English. Foreign language works (in French, German, Polish...) also translate into English, in square brackets indicate the original titles (books, articles, dissertations, collections of articles, magazines, newspapers...). At the end of each position, indicate the language of the original.

SURNAME AND INITIALS OF THE AUTHOR (AUTHORS), TITLE OF THE ARTICLE, ANNOTATIONS AND KEYWORDS IN ANOTHER TWO LANGUAGES in another language (in Russian) — similar to the annotations at the beginning of the article.

SUMMARY must be in English including 2000–3000 characters with spaces. It is necessary to specify (to categorized): **relevance of the study; main objective(s) of the study; methodology** — to indicate how certain methods have been applied, that is, to disclose the research mechanism itself — how the results were achieved (how the study was done); **scientific novelty; main results and findings** of the study as well as a **conclusion** to understand the significance for art, science, education, etc. Also, to submit an identical annotation in Ukrainian (Russian).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR (AUTHORS) OF PUBLICATION: surname, name, patronymic, scientific degree, academic rank, place of work, position — in Ukrainian (Russian) and English languages.

CONTACT PHONE AND ELECTRONIC ADDRESS of the author of the publication.

Authors who do not have a scientific degree, add an extract from the minutes of the meeting at the Chair on the recommendation of the article to the press and a review of the Doctor of Sciences (17.00.03 Music Art, or 26.00.01 Theory and History of Culture), sealed with the seal of the institution.

For the authenticity of facts, quotes, own names and references only the authors of the publications are responsible.

Articles that do not meet the specified requirements will not be considered. If the plagiarism is detected, the article is not subject to re-submission.

The authors of the publications are responsible for the reliability of facts, quotations, own names and references.