

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

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ 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 50

Київ — 2024

Українське музикознавство
2024 Випуск 50
Виходить 1 раз на рік

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001. Сайт: <http://musicology.com.ua/>

Телефон: (044) 279-07-92.

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

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Українському музикознавству»
присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01236**

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:

Копиця М. Д., докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського),
Україна (головна редакторка)

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

Грабош М., доктор мистецтвознавства, професор (Страсбурзький університет), Франція

Гельбіг А., докторка філософії, асоційована професорка музики (Університет Піттсбурга),
США

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського),
Україна

Касьянова О. В., кандидатка мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського),
Україна

Льоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Лейпцизький університет), Німеччина

Паталас А. А., докторка мистецтвознавства, професорка (Ягеллонський університет,
Краків), Польща

Скорик А. Я., докторка мистецтвознавства, професорка (НМАУ ім. П. І. Чайковського),
Україна

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

Антіпіна І. О., докторка філософії (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (відповідальна
секретарка)

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені
П. І. Чайковського (протокол № 6 від 24 грудня 2024 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 STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**HERO OF UKRAINE M. M. SKORYK'S CENTER
OF UKRAINIAN MUSIC STUDIES**

**UKRAINIAN
MUSICOLOGY**

COMES OUT ONE TIME A YEAR

2024 ISSUE 50

Founded in 1965

Kyiv — 2024

UDC 78.072 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50>

UKRAINIAN MUSICOLOGY

2024. Issue 50

Comes out one time a year

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

Website: <http://musicology.com.ua/> Phone: (044) 279-07-92.

Certificate of state registration: KB, № 2991 from 11.03.1997

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting
No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Ukrainian Musicology”

has been assigned a media identifier: **R30-01236**

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:

Copysya M. D., Doctor of Art Studies hab., Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine (editor in chief)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antipina I., PhD (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Ukraine

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 6 from the 24 of December 2024).

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

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

© Tchaikovsky NMAU, 2024

З М І С Т

Історія, теорія та методологія музичного мистецтва	7
Копиця М. Д. Засади реформування музично-освітніх напрямів в українській музикознавчій думці на векторі культурно-просвітницьких пошуків музичної освіти.	7
Вітер Д. В., Коляденко О. Б. Віртуозність і мелодичність у творах Георга Едварда Гольтермана: методичне значення для сучасної музичної педагогіки (до 200-річчя від дня народження).....	18
Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Жанрові новації на теренах романтизму: Колісанка-Berceuse і Думка	27
Антонова М. С. Композиційна структура «Антигони» Артюра Онеґера як фундамент художньої цілісності опери	39
Заволгін О. В. Ганс фон Бюлов і його роль у формуванні диригентської школи: музичне новаторство та виконавська майстерність.....	555
Миронова Н. О. Органологічні особливості розвитку скрипки: європейський та український досвід	677
Семенець О. Ю. Образи ностальгії в опері Миколи Лисенка «Ноктюрн»	82
Спека А. О. Мелодрами для фортепіано Ріхарда Штрауса: специфіка трансформації жанру_(до 160-річчя від дня народження композитора)	96
Опера: режисура, інтерпретація, сценічні практики	108
Касьянова О. В. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах	108
Ніколаєнко В. І. Знакові опери Клаудіо Монтеверді в постановках провідних європейських режисерів 2010–2024 років: діалог традицій і новаторства	117
Суворова І. О. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» в історичній парадигмі режисерського прочитання твору.....	126
ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ	136

C O N T E N T S

History, Theory And Methodology Of Musical Art.....	7
Kopytsya M. D. Principles of Reforming Music and Educational Directions in Ukrainian Musicological Thought on the Vector of Cultural and Educational Searches in Music Education.....	7
Viter D. V., Kolyadenko O. B. Virtuosity and Melodiousness in the Works of Georg Edward Holterman: Methodological Significance for Modern Musical Pedagogy (To the 200th Anniversary of His Birth)	18
Shamaeva K. I., Volosatych O. Yu. Genre Innovations in the Fields of Romanticism: Lullaby-Berceuse and Dumka	27
Antonova M. S. Compositional Structure of Arthur Honegger's Antigone as the Foundation of the Artistic Integrity of the Opera.....	39
Zavolgin O. V. Hans von Bülow and His Role in the Formation of the Conducting School: Musical Innovation and Performing Mastery.....	55
Mironova N. O. Organological Peculiarities of the Development of the Violin: European and Ukrainian Experience	67
Semenets O. Yu. Images of Nostalgia in Mykola Lysenko's Opera "Nocturne"	82
Heat A. O. Melodramas for Piano by Richard Strauss: Specifics of the Transformation of the Genre (to the 160th Anniversary of the Composer's Birth)	96
Opera: directing, interpretation, stage practices.....	108
Kasyanova O. V. Visualization of Instrumental Scenes in Opera Performances	108
Nikolaenko V. I. Iconic Operas by Claudio Monteverdi in Productions by Leading European Directors 2010–2024: a Dialogue of Traditions and Innovation	117
Suvorova I. O. A. Rudnytsky's Opera "Anna Yaroslavna - Queen of France" in the Historical Paradigm of the Director's Reading of the Work	126
REQUIREMENTS FOR ARTICLES	135

Копиця М. Д.

Копиця Маріанна Давидівна, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, заслужена працівниця освіти України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>

ЗАСАДИ РЕФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ НАПРЯМІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ ДУМЦІ НА ВЕКТОРІ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ПОШУКІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

На основі оновленої версії концепційних засад реформування вищої мистецької освіти, запропонованої Міністерством освіти і науки України, розглянуто деякі історичні віхи розвитку НМАУ ім. П. І. Чайковського на складних етапах тектонічних воєнних подій. Висловлені міркування щодо векторів оновлення освітніх напрямків, особливо у теорії лідерства і креативу, культури діалогу та полілогу, перегляду й заповненню переосмислених сторінок деколонізації, правдивих життєписів українських митців як достойних представників національної еліти.

Ключові слова: музичне мистецтво України, музична освіта, історія НМАУ ім. П. І. Чайковського, Олександр Козаренко, Петро Петров-Омельчук, життєтворчість.

Постановка проблеми. У 2018 році Міністерство освіти і науки України запропонувало до обговорення оновлену версію концепційних засад реформування та розвитку вищої мистецької освіти. Але, на жаль, актуальні пропозиції адміністративних чиновників «зависли» у подальшому вирі карколомних подій драматичного сьогодення – пандемія, війна, загальмувавши подальше обговорення.

Проте, життя не зупинити, й, уважно ознайомившись із запропонованими ідеями, доходимо висновків, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, так само як інші мистецькі виші, активно рухається у реформаційному напрямку, не чекаючи особливих нагадувань і пропозицій. Адже музична академія ні на день не припиняє роботи зі студентством, шукаючи нові креативні методи творчої та освітньої діяльності.

Мета публікації. Переконливо засвідчити, що наш музичний мистецький виш – це здоровий творчий колектив, який понад півтора століття створював міцний фундамент професіоналізму, спадкоємності, натхненного пошуку, що, попри перипетії долі країни, тримає рівень високої моральності, інтелігентності, духовних орієнтирів на творчість, самореалізацію, пошук.

Виклад основного матеріалу. В період революційних змагань 1917–1920-х років, як згадував один із фундаторів і видатних професорів консерваторії К. Михайлов, на них ніхто не звертав увагу, але викладачі й студенти в холоді та голоді, продаючи останні речі, бо зарплату не платили місяцями, наполегливо працювали: «Надана повністю сама собі, позбавлена бодай якоїсь турботи

чи керівництва зі сторони, консерваторія обмежувалась дрібними нововведеннями та регулярно продовжувала свою роботу»¹. Чи інший уривок зі спогадів: «Ніхто не звертав увагу на консерваторію, ніхто в неї не заглядав із тимчасових можновладців, ніхто до неї не пред'являв жодних претензій, її просто не помічали – і то було добре. Консерваторія, попри відсутність коштів для оплати працівників, не дивлячись на голодне існування студентів і педагогів, не зважаючи на холод у будівлі, на часті бої за Київ, на бомбардування та попадання снарядів навкруг консерваторії і безпосередньо в неї, вперто продовжувала свою скромну роботу»².

У період окупації Києва під час Другої світової війни консерваторія, очолювана Остапом Миколайовичем Лисенком, також працювала, виховуючи і захищаючи талановиту українську молодь, ховаючи її від депортації до Німеччини. У трагічні моменти історії все ж зберігався генофонд нації, чому прислужилися видатні професори, які з різних причин залишались в окупованому Києві.

Важко повірити, але через кілька десятиліть, уже в сучасну соціально-політичну добу – ХХІ століття подібні випробування знову спіткали колектив академії. Педагоги й студенти вирішували непрості психологічні й моральні завдання, доводячи професіоналізм, високо тримаючи напрацьовані традиції спадкоємності мистецьких поколінь. У повітрі відчувалася соціальна й політична напруга, попереду були роки нових етапів революційних змагань України на шляху до демократизації, європейського співтовариства.

Нинішній професорсько-викладацький склад пам'ятає мітинги студентів на підтримку подій на Майдані Незалежності, нічні чергування в аудиторіях. Але, попри штучне вимкнення опалення, електроенергії, в академії активно продовжувалися заняття, що зривало зловісні плани тодішнього керівництва країни із залякування та приниження колективу й спроби відібрати наше історичне приміщення.

У час розпалу теперішніх кривавих воєнних подій, літаючих дронів і балістичних ракет, вибухів у лікарнях, музеях, бібліотеках і житлових будинках, більшість викладачів і студентів не залишила рідної столиці. Національна музична академія не зачинила двері для вступників, студентів, аспірантів, навіть для охочої вчитися творчої молоді з інших країн.

Академія утримує високий професійний рівень, входячи у перелік найкращих вишів світу, оновлюючи свій освітньо-педагогічний концепт. Отже, важливі засади, запропоновані Міносвіти до обговорення, залишаються для закладу актуальними та проблемно орієнтованими. Насамперед це стосується:

- оновлення на сучасному етапі факторів престижності академічної музичної професії, пошук новаційних форм і методів забезпечення привабливості кожної зі спеціалізацій – від виконавських до музикознавчо-теоретичних;
- продуманості критеріїв відповідності музичних спеціалізацій потребам мистецького ринку;
- удосконалення систем музично-професійної орієнтації у сучасних реаліях кар'єрного зростання творчої молоді;
- підвищення конкурентної спроможності музичної освіти через актуалізацію та самореалізацію сучасного студентства у музичному академічному середовищі з урахуванням новітніх технологій.

Перелічені професійні засади музично-освітнього становлення у вишах належать до фундаментоутворюючих компетентностей, що постійно розвиваються, вдосконалюються від покоління до покоління. Можна згадати й специфічні

¹ Михайлов, К., 2004. Из истории Киевской консерватории. У кн.: Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: Музична Україна, сс.72–73.

² Там само. С. 73.

компоненти, які в нових умовах еволюції вітчизняної науки набувають особливих рис у загальних фахових ознаках майже всіх українських музичних вишів. Йдеться про академічну добросесність наукових проєктів, їхню індивідуалізацію у навчальному процесі, адаптивність і гнучкість у підході до роботи з кожним студентом, виховання інноваційності та креативу при розробці вистави, концерту або наукової розвідки.

У сучасних воєнних реаліях певна специфіка вирізняє дистанційне навчання та віртуальні форми занять. При цьому все більшу роль починає відігравати використання штучного інтелекту і гейміфікація процесу, тобто ведення уроків у захопливому режимі, створення ситуацій мисленнєвого пошуку й мотивації. Але, які б потенційні форми не віднаходилися для видозмін навчання і покращення його освітньої ефективності, без доєднання перелічених засад теорії лідерства, менеджерства, продюсерства картина учбових програм у музичних вишах навряд чи виглядатиме повною.

Саме на лідерстві як важливому компоненті навчання вчені-теоретики й практики останнім часом почали акцентувати увагу. Його прерогатива у вихованні креативного мислення зможе забезпечити взаємозв'язок освітніх мереж комунікації у їхній здатності реагувати на виклики часу, вміння передбачати, існуючи у зручній зоні професійного комфорту.

Проте формування студента як освітнього лідера, що актуалізує навколо себе простір для команди, повинно розвиватися шляхом творчих духовних пошуків, траєкторії яких – довіра та спільні креативні напрацювання. При цьому молодого фахівця можуть підстерігати політично заангажовані псевдозаклики, нібито спрямовані на національну «чистоту» культурного простору, виконання настанов декомунізації, десовєтизації.

Подібні конфліктні питання у студентському середовищі повинні вирішуватися шляхом демократичних дискусій із долученням мудрих порад старших наставників в атмосфері добросесності й наукової професійності. Саме так слід спрямовувати еволюцію академії, зберігаючи традиції, фундамент у єдності з сучасними викликами мистецької освіти.

Дискурс перспективних пошуків

Перелік новаційних принципів реформування музично-освітніх програм у кожному виші може різнитися, залежно від їхніх традицій, рівня професіоналізму педагогічного складу тощо.

Звернімо особливу увагу на дискурс психолого-педагогічних засад у колективі Національної музичної академії України. Зі зміною політико-соціальних векторів під час війни реалії накладають травматичний відбиток на духовний розвиток молодої людини в момент її активного навчання. Водночас невизначеність сьогодення, агресивність воєнного середовища допоможуть виконати головне завдання – єднання колективу студентів і професорів навколо високих духовних цінностей мистецької освіти.

Деструктивні процеси, навпаки, вимагають особливої уваги до підтримки комплексів етичних стандартів між студентами й викладачами, а також усіма працівниками академії. Карколомні історико-політичні події потребують відповідного ставлення до турбулентності, деструкції, поряд із якими проявляються стани депресії, неконтрольовані симптоми інстинктивних, а то й свідомих поведінкових емоційних сплесків членів колективу.

Особливо підкреслимо ведення полікультурного діалогу у формуванні соціальної толерантності. Саме ці риси нашого постколоніального, посттоталітарного суспільства ще далеко не усвідомлені, наукова й практична лакуни у виробленні рішень – відкриті.

Освітній процес має стати захисним щитом у важкі часи¹. Доречно згадати непросту ситуацію, до якої на початку 2020-х років було штучно втягнуто колектив музичної академії, але, завдяки високому професіоналізму, психологічній виваженості, толерантності й культурі діалогу учасників, соціально-психологічний конфлікт був подоланий.

Назвемо цю історію «Чайковський-гейт», або «синдром Чайковського». Суть справи проста: перед черговими плановими демократичними виборами група викладачів і підбурювані ними студенти академії почали активно просувати у соціальних мережах ідею відмови від присвоєного в 1940 році імені Петра Чайковського (до 100-річного ювілею композитора) Київській консерваторії.

Охочим глибше дізнатись про історію цього процесу варто прочитати оригінали протоколів засідання Вченої ради тодішнього вишу, виступів директора, знаних професорів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, П. Козицького та М. Вериківського, щоби зрозуміти, що ідея ця визрівала не «згори» – від владного центру тоталітарного режиму срср. Колектив консерваторії зважав на генетичні, географічні, а головне – творчо-музичні параметри життєтворчості світового генія, що лежали в проєкції українських нарративів.

Не важко уявити, як у сучасних нервово й психологічно «перегрітих» настроях суспільства розгорнулася брудна, брехлива, вульгарно фейкова кампанія із дискредитації як імені П. Чайковського, так і музичної академії, її керівництва, студентського та педагогічного колективу. На якийсь час наша Alma mater стала своєрідним полігоном для випробовування на поважних творчих особистостях цілої серії заборонених прийомів, розповсюдження словесного бруду не тільки в Україні, а й країнах Європи та Америки щодо ідеї «не нашого» Чайковського. Дехто добалакався до того, що ім'я Чайковського назвав символом російського триколуру.

На жаль, у недостойну піаркампанію включились чиновники Міністерства культури та інформаційної політики України на чолі з тодішнім міністром Олександром Ткаченком. Почали формувати «чорні списки» талановитих виконавців як в Україні, так і за кордоном, що закінчували свого часу Київську консерваторію (та й не Київську теж!), які «посміли» грати музику генія. Знаних у світі українських митців змушували виправдовуватись у серйозних зарубіжних виданнях і заборонили згадувати їх у місцевих засобах масової інформації.

До ректора академії надходили директиви міністерства й деяких громадських організацій із вимогою «прибрати ім'я Чайковського з назви вишу». Це було важке випробування колективу на професійну зрілість, демократизм, психологічну стійкість, толерантність і повагу до інакших думок. До широкого полілогу, розмислів про долю українських геніїв культури, які жили в умовах різних історичних епох, імперій, підключились навіть учені-історики, політологи, культурологи з університетів Європи й Америки².

Керівництво академії, ректорат, завідувачі кафедр, обережно слідкуючи за перебігом карколомних, емоційно наснажених подій, демонстрували свої найкращі риси: повагу до висловлених думок, демократизм, культуру спілкування. Вони прагнули не розділити колектив, а правильно спрямувати прояви лідерства, креативу чим зберегти студентство і професорський склад на рівні достойного завершення суперечки. В результаті ім'я П. Чайковського продовжує прикрашати видатний музичний заклад.

Отже, у важкий соціально-історичний час розділити колектив, що базується на міцному фундаменті своєї яскравої історії, глибокого професіоналізму, самовпевненим підбурювачам не вдалося. Віримо, що блискучі здобутки наших

¹ Див. про це: І. Аристотель, 1967. Поетика. Переклад зі старогрецької Б. Тена. Київ: Мистецтво, 142 с.

² Портников, В., 2022. Інтерв'ю зі С. Плохієм, Я. Грицаком на каналі Espresso.

вихованців на європейських і світових мистецьких сценах, у найпрестижніших театрах і концертних залах надалі прославлятимуть Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського.

На шляху деколонізації

Сучасні драматичні історико-соціальні умови, в яких опинилася країна, актуалізували ще одну з найболючіших тем, що постала на всіх рівнях її існування – фізичному та духовному. Не оминув цей вектор науково-освітні сфери. Йдеться про непростий багатовекторний процес деколонізації України – від декомунізації, дерадянизації, дерусифікації до викорінення спотвореної системи знань і відтворення правдивої картини української історії та культури. Підґрунтям до налагодження такої складної роботи повинні стати як праці вітчизняних і зарубіжних науковців – істориків, джерелознавців, літературознавців, культурологів, так і впровадження цих знань в освітній процес, у тому числі музично-історичний.

Виділимо нову дослідницьку стратегію, спрямовану на перегляд і переосмислення, зокрема, науки біографіки і ширше – життєтворчості видатних постатей України, спотвореної колоніальною залежністю. Метою такого погляду на символи й наративи біографістики повинно стати впровадження деколоніальних методів підходу до життєписів неординарних діячів національної культури, науки, політики крізь призму правдивої картини об'єктивного світу, заснованої на історичних джерелах.

Сюди треба віднести як постаті замовчуваних, репресованих митців, учених, невідомих і відомих, але не правдиво потрактованих лжеісториками – від Г. Сковороди, Я. Мудрого, М. Грушевського, І. Стравінського до С. Прокоф'єва. Не менш важливо відтворити істинний образ митців сучасної епохи XX–XXI століть без викривлень і підтасовок історичної реальності, епістеміологічного насильства та колоніального псевдосвітогляду, а то й уперше відкрити їх для вивчення.

Українська музикознавча наука у боргу перед митцями, які достойно представляють високу духовну еліту нації. Назву два імені представників сучасного покоління композиторів – різних творчих устремлінь, естетичних пошуків, для яких 2024 рік став ювілейним. Це Олександр Козаренко та Петро Петров-Омельчук.

Олександр Володимирович Козаренко в силу драматичних життєвих перипетій несправедливо рано пішов із життя у віці мудрості, злету духовних сил, не доживши кількох місяців до свого 60-річного ювілею. Це той час для мистецької особистості, коли траєкторія інтенсивності творчих осяянь мудрості досягає висоти тектонічних психологічних самоздійснень, глибин філософського світобачення. Вже сформована етико-художня, мистецька позиція майстра, що набула повноти самоусвідомлення, мисленнєвої компетентності. Його музичне надбання все більше відкривається слухачеві, читачеві наукових досліджень. Національна мистецька культура не може втратити цю унікальну, універсальну творчу особистість, видатного композитора, блискучого піаніста-виконавця, вченого і педагога, громадського діяча.

Митець багатогранного таланту, унікально обдарований, творець освітніх композиторських і наукових проєктів, Олександр Козаренко, на жаль, не отримав при житті достойного визнання. Тричі пропонований різними творчими організаціями на номінацію Національної премії імені Тараса Шевченка, він щоразу був відсунений преміальною комісією, що непоправними ранами лягало на його тремтливу духовну ауру.

Щоправда, життєву наснагу він черпав у європейського слухача і читача. Як композитора, лектора, піаніста-віртуоза його завжди чекала вдячна аудиторія на фестивалях, наукових конгресах у Польщі, Словаччині, Франції, Німеччині. Поряд із яскраво інтерпретованою світовою класикою, Козаренко активно виконував українську музику.

Блискучий представник композиторської плеяди Галичини, О. Козаренко втілює унікальний проєкт «25 миттєвостей української фортепіанної музики»,

де презентував твори В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси, свого вчителя М. Скорика та багатьох інших. Імпрези проходили не тільки в концертних залах України, а й в Українському культурному центрі інформації на rue de Messin у Парижі, Українському вільному університеті в Мюнхені, де Олександра щороку чекали на цикли лекцій про національні музичні здобутки України.

Там само, у Мюнхенському університеті Олександр Володимирович ініціював і видав збірку статей німецькою та українською мовами «Борис Лятошинський. In memoriam»¹.

Ставлення О. Козаренка до творчості Б. Лятошинського було по-людськи щемливим, особистісним. Як висловлювався митець, «у музиці великого Майстра не часто світить сонце, але присмеркова аура його камерних творів дає серйозне поле для роздумів над таїною людського буття, внутрішньою сутністю тіней і зорь»². На згадку традиції виконання фортепіанних опусів Б. Лятошинського, О. Козаренко залишив і свою інтерпретацію – від ранніх наївно-романтичних замальовок, трагічно-ностальгічних прелюдій воєнного часу 1940-х років до шалено віртуозного концертного етюд, який Борис Миколайович написав до одного з престижних тоді міжнародних конкурсів.

Багатогранність діяльності О. Козаренка віддзеркалюється у науково-музикознавчій і педагогічній сферах. Завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії, декан факультету філософії мистецтва Національного університету імені І. Франка, але найголовнішим назвемо безцінний музикознавчий опус вченого – монографію «Національна музична мова як феномен історії», де викладені новаційні теоретико-методологічні наративи національної музичної мови як феномена музично-історичного процесу, закодовані знакові тексти, мовленнєві коди, що диверсифікуються у моделях креативного середовища. До наукової теорії, викладеної у монографії, додамо серії унікальних педагогічних курсів, статей, лекцій у різноманітних інституціях України і Європи.

Найвизначнішу частину творчого осердя особистості Олександра Козаренка становить композиторська творчість із її багатогранними жанрово-стильовими векторами – від камерних мініатюр до музично-театральних і грандіозних духовних полотен. Своєрідні «арки» з античних, біблійних, фольклорних мотивів, яскраві асоціації із символікою «Писанок» чи «Concerto Rutheno», «Українським реквіємом», «Chanson triste» або «Дон Жуаном з Коломиї» – усе це демонструє неповторний стильовий почерк постмодерного митця, чия творчість віддзеркалює барвистість, екстрим-виклики сучасного драматичного світу, за долею якого він пильно стежив, болюче переживав його драматичні зміни.

Якось в одній зі статей митець зауважив, що «не щедра до українців Кліо» вирішила компенсувати трагізм однієї з численних національних катастроф (1918–1920 років) небаченим спалахом творчого генія винищованого народу. Чого вартує один лише 1918-й, маркований «Сонячними кларнетами» П. Тичини та «Мертвопетлюючим П'єро» Михайля Семенка³.

О. Козаренко «оживив» знаменитого П'єро у нову епоху екстравагантних 1990-х твором «П'єро мертвопетлює», паралельно відкривши світові та Україні унікального співака – контратенора Василя Сліпака, який сьогодні навічно вкарбований не тільки в національну і світову культуру, а й сучасну історію геноцидної війни росії проти України як патріот і герой.

Олександр Козаренко полишив цей світ на злеті творчості, але його універсальна зіркова діяльність повинна актуалізовуватись у пізнанні непересічного

¹ Лятошинський, Б., 2018. In memoriam. Мюнхен: Український вільний університет, 248 с

² Козаренко, О., 2015. «Квіти зла» або «Місячні тіні». Музика, 3–5, С.22–23..

³ Там само. С. 22.

таланту митця, а музичні твори звучати як символ величності й незламності геніальних композиторів України.

Інший автор – Петро Петров-Омельчук – представник старшої генерації українських творців, як і його молодший колега, не може похвалитися достатньою увагою до своєї творчості тієї ж грецької покровительки історії, знаменитої Кліо. Коли композитор готувався до ювілейного концерту на честь 80-річчя, підрахував, що в пресі виходили інформаційні замітки раз на рік або через рік, та й то присвячені виконанню твору або проведенню конкурсу, де Петро Володимирович отримував звання лауреата. І, попри те, що назви газетних публікацій були більше ніж оптимістично-обнадійливими – «На музичному олімпі», «Міжнародний тріумф», «Зачарований творчістю» або «Велична епопея часу», «І Дрезден заплoduвав», – у подальшому це не спонукало музичну громадськість пильніше придивитись до творчості митця. Бібліотека музикознавчої літератури ще чекає на серйозні аналітичні спостереження за стильовими особливостями багатогранних опусів композитора.

Творчий шлях Петра Володимировича – це невтомна пошукова праця в улюбленій царині без сподівань на визнання, але з очікуванням на зворотний відгук аудиторії. І, можливо, не такі часті авторські концерти чи театральні постановки творів усе ж відбувались у небайдужому середовищі. Який би твір не виносив митець на розсуд слухача, завжди відчував увагу, зацікавленість, емоційну відкритість у сприйнятті.

Талановитий Maestro мусив виходити до публіки завжди самостійно, беручи на себе роль організатора програм концертів, репетитора, пресаташе, продюсера й менеджера. Така кропітка, на рівні ретельної підготовки бізнеспланів, робота під силу тільки надзвичайно організованій особистості.

Недарма Петро Володимирович кілька десятиліть очолював творче концертне об'єднання у Будинку композиторів при Національній спілці композиторів України. У цей період 1980–1990-х років майже кожен вечір публіка знайомилася з діяльністю багатьох колективів країни. Популярними вважались авторські вечори композиторів, як знаних, так і творчої молоді, котра ставала на самостійний мистецький шлях.

Саме в той час Петро Петров-Омельчук познайомився і почав співпрацювати з такими неординарними диригентами і хормейстерами, як Ігор Блажков, Володимир Кожухар, Вадим Гнедаш, Федір Глущенко, Шавлег Шилакадзе, Антон Шароєв, Ігор Палкін, Мирослав Гомолка, Карлгайнц Зіберт, Гунтарам Сімма, Лариса Бухонська та Анжела Масленнікова. Природно, що твори українських композиторів, у тому числі й П. Петрова-Омельчука, звучали на концертних майданчиках Тбілісі, Таллінна, Дрездена, Берліна, Інсбрука, Лейпцига та інших європейських міст.

Менеджерські здібності пана Петра, інтенсивність спілкування з музичним середовищем не заважали, а навпаки – інтенсифікували процеси його творчості. Сам композитор називає свої мистецькі надбання «творчим калейдоскопом», оскільки назвати жанр чи формат, у якому не було б опусів автора, досить складно. Від малих форм, вправ та етюдів для школярів музичних шкіл (скрипки, фортепіано), різних за настроями п'єс для багатьох інструментів, пісень, романсів і солоспівів до камерно-інструментальних і вокальних композицій, оркестрових п'єс, кантат тощо.

Музика композитора, як зазначається у пресі, «завжди сповнена надзвичайного тепла, людяності, любові до життя й здорового оптимізму, якого часом так бракує у повсякденному житті»¹.

Із задоволенням включають до репертуару твори митця музичні театри України, що спеціалізуються на жанрах мюзиклів для дітей. Їх у композитора шість. На одному з них варто зупинитися особливо. Опера «Він і Вона» була подана на Міжнародний конкурс композиторів імені Карла-Марії фон Вебера в Дрездені.

¹ Христолюбська, О., 2003. І Дрезден заплoduвав. Слово Просвіти, 50(218) 15-16 грудня.

Серед допущених до розгляду 45-ти оперно-сценічних творів, за жанровим визначенням «Від мюзикла до рок-опери» із 14-ти країн, опера Петра Петрова-Омельчука посіла перше місце! Це серйозний здобуток як композитора, так і країни, яку він представляє, що, на жаль, ніяк не було актуалізовано ні в музичному, ні в адміністративному середовищах. І такий випадок у життєтворчості митця не поодиноким.

Масштабний вокально-симфонічний опус для солістів, хору, симфонічного оркестру та рояля має назву «Син небесний і земний», а жанровий підзаголовок, який не часто можна зустріти в музичній літературі, – пієторія. Він був поданий на Всесвітній конкурс музичного українства «Київ–Україна, Детройт–Воррен, Мічіган–США». Авторка цих рядків тоді мала честь бути членкинею журі конкурсу творів, що були подані під девізами.

Композиція П. Петрова-Омельчука захопила журі драматизмом музичної мови, яскравою національною орієнтацією, високим етико-філософським змістом. Сьогодні приємно згадати, що вона викликала зацікавлені дискусії, її визнали однією з кращих, але, як і попередня, опера не стала достойною подією у музичній панорамі країни з причини невиконання.

Музикознавець С. Лисецький тоді з болем відгукнувся інформаційним дописом у газеті «Хрещатик»: «Про композитора-киянина, якого не знають у Києві»¹. Автор відзначив, що видатного у Європі автора запрошують на творчі зустрічі німецькі, австрійські, чеські та інші музичні кола, а у себе на рідній землі «не прозвучало жодної ноти від його творчості»².

У нас не так багато в музичній національній скарбниці творів на духовну тематику, особливо в останні десятиліття, коли теми покаяння і примирення входять у зону зацікавленості митців України. Саме тому творчий здобуток П. Петрова-Омельчука повинен достойно продовжити цей величний напрям поряд із грандіозними симфонічно-хоровими полотнами М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича. Пієторія «Читання Христа» («Син небесний і земний») – явище новаційного напрямку, як із позицій пошуку жанрового нарративу, так і кристалізації інтонаційно-стилістичних рис мелодичного сплаву, основу якого становлять образи етико-філософського сенсу – Час і Події, Пам'ять і Бог, Смерть і Безсмертя.

Сьогодні, у сучасному вибухово проблемному світі актуалізується ще одна важлива тема – історія України, її правдиве відображення через документальні джерельні пам'ятки, викривлені часом, спотворені брудними руками псевдовчених країни-завойовниці. Особливо багате на події, які актуалізували державницькі устремління України, прагнення народовольчих рухів XVIII століття і їхніх очільників до свободи, що ознаменоване опришківським рухом на чолі з легендарним Олексою Довбушем, визначило вибір теми Петрова-Омельчука для наступної опери.

Якщо Хмельниччина вважається сучасними істориками сьомим великим козацьким повстанням, що заявило про себе у першій половині XVII століття, але, на жаль, не утримало єдності українських земель, котрі залишалися поділеними між сусідніми державами, то опришківський рух ватажка Довбуша в Карпатах не дав загасити волелюбність народу і його героїв, як і жагу боротьби проти жорстокого кріпосництва.

У кінематографічному середовищі тема Довбуша втілювалася у двох стрічках талановитих режисерів різних поколінь – Віктора Іванова (1960) та Олесья Саніна (2023). На жаль, опера «Опришки» Петра Петрова-Омельчука багато років чекає на втілення. Чи діжде?

Далеко не оптимістичною виявляється картина з виконанням інших творів Петра Володимировича. А він продовжує пошук цікавих складів інструментів

¹ Лисецький, С., 1996. «Він і Вона» та «Читання Христа». Хрещатик, 239(1234) 25 грудня.

² Там само.

камерного та симфонічного оркестрів, реалізуючи задум «Cantando doloroso» Fresca sinfonica для флейти, кларнета, фагота, чотирьох бандур із вокалом та ударними.

Не тривіальною при цьому є Концертна фантазія-капричіо для фортепіано з оркестром. Склад за інструментами гібридний – Оркестр народної і популярної музики Українського радіо. Цікавою видається реалізація проєкту Державного духовного оркестру України. Перелічена тільки частина творів композитора.

Митець завжди у пошуку – вперше опера-детектив, рок-опера, своєрідний погляд на видатні явища історії України, спроба доторкнутися до найвеличніших і наймасштабніших ідей людства – такими є вектори зацікавлень і устремлінь митця. Учені-психологи вважають, що для старшого віку митців характерною є фаза духовного очищення, так би мовити, за крок до вічності, «час наближення до Бога» (Конфуцій)¹. У старості проявляється туга і меланхолія, страх смерті (за Й. Гейзінгою), втома і спустошеність, «синдром Сізіфа».

Наважимося посперечатися із великими мислителями, оскільки Петро Володимирович Петров-Омельчук спростовує ці твердження за типом світовідчуття. У спілкуванні з ним відчуваєш тепло і людяність, гумор і здоровий оптимізм. Із величезною добротою й позитивом до оточення, чесний і сучасний у переконаннях, митець усім життям і творчістю доводить, що є і залишається Громадянином, Музикантом, Людиною, не втрачаючи професійної продуктивності, зберігаючи активну мистецьку енергію, життєву позицію, творчу активність і композиторський запал на нові опуси.

Висновки. Отже, констатуємо, що у нелегкий час випробувань українське мистецьке середовище, національні освітні реформи розвиватимуться, попри воєнні лихоліття. Професори та студенти Національної музичної академії України усвідомлюють вагомість фаху, шукаючи новаційні форми і методи підвищення професіоналізму в час, коли перед Україною укротре постала історична місія утвердження своєї державності, історії, мистецької значущості.

Колись, у 1980-ті роки видатний український композитор Іван Карабиць, перебуваючи в далекій Аргентині з творчим відрядженням із гіркотою зауважив, що пересічні громадяни цієї країни не знали про існування нашої країни, думаючи, що вона знаходиться «біля Алжиру»². Так у митця виникло бажання створити міжнародний музичний фестиваль, де б поєдналися досягнення української музики з найкращими зразками світової. Понад три десятиліття музичні форми фестивалю доводили конкурентну спроможність української культури на світових мистецьких сценах. Запорука тому – національна освітня система, високий рівень навчання та самовдосконалення студентів, глибокі виконавські традиції професіоналізму.

Найважливішим важелем повинна стати непроста робота на шляху деколонізації нашої країни: від декомунізації, дерадянизації до процесів інтенсивного відтворення концепції історії і культури, у тому числі музичної. Дослідницька робота у галузях біографістики, джерелознавства, епістології дасть активний поштовх до відкриття багатьох нових і забутих імен учених, митців, композиторів.

Не повинно наше музикознавство забувати й про сучасних авторів, чия творчість через різні причини не достатньо висвітлена у засобах масової інформації та не посіла достойне місце у бібліографічних і дискографічних джерелах.

Стаття надійшла до редакції 24.09.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель, 1967. *Поетика*. Переклад зі старогрецької Б. Тена. Київ: Мистецтво, 142 с.

¹ Савицька, Н., 2008. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом, 99 с.

² Див.: Копиця, М. та Степанченко, Г. упор., 1999. *Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми*. Київ: Центрмузінформ, 270 с. С. 6.

2. Козаренко, О., 2015. «Квіти зла» або «Місячні тіні». *Музика*, 3–5, сс.22–23.
3. Копиця, М. та Степанченко, Г. упор., 1999. *Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (1990–1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми*. Київ: Центрмузінформ, 270 с.
4. Лисецький, С., 1996. «Він і Вона» та «Читання Христа». *Хрещатик*, 239(1234) 25 грудня.
5. Лятошинський, Б., 2018. *In memoriam*. Мюнхен: Український вільний університет, 248 с.
6. Михайлов, К., 2004. Из истории Киевской консерватории. У кн.: *Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: Музична Україна, сс.72–73.
7. Портников, В., 2022. *Інтерв'ю зі С. Плохієм, Я. Грицаком на каналі Espresso*.
8. Савицька, Н., 2008. *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом, 99 с.
9. Христілюбська, О., 2003. І Дрезден зааплодував. *Слово Просвіти*, 50(218) 15–16 грудня.

REFERENCES

1. Aristotel, 1967. *Poetyka [Poetics]*. Translated from the ancient greek by B. Ten. Kyiv: Mystetstvo, 142 p.
2. Kozarenko, O., 2015. "Kvity zla" abo "Misiachni tini" ["Flowers of Evil" or "Moon Shadows"]. *Muzyka*, 3–5, pp.22–23.
3. Kopytsia, M. and Stepanchenko, H. comp., 1999. *Mizhnarodnyi muzychnyi festyval "Kyiv Muzyk Fest" (1990–1999). Materialy presy, fotodokumenty, prohramy* [International Music Festival "Kyiv Music Fest" (1990–1999). Press materials, photo documents, programs]. Kyiv: Tsentrmuzinform, 270 p.
4. Lysetskyi, S., 1996. "Vin i Vona" ta "Chytannia Khrysta" ["He and She" and "Reading Christ"]. *Khreshchatyk*, 239(1234) 25 December.
5. Liatoshynskyi, B., 2018. *In memoriam [In memoriam]*. Miunkhen: Ukrainyskyi vilnyi universytet, 248 p.
6. Mykhailov, K., 2004. Iz istorii Kievskoi konservatorii. In: *Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: istoriia ta suchasnist: do 90-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Academy of the Musical Elite of Ukraine: history and present: to the 90th Anniversary of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.72–73.
7. Portnykov, V., 2022. *Interviu zi S. Plokhiiem, Ya. Hrytsakom na kanali Espresso* [Interview with S. Plokhii, J. Hrytsak on the Espresso channel].
8. Savytska, N., 2008. *Khronos kompozytorskoi zhyttietvorhosti* [Chronos of the composer's creative life]. Lviv: Spolom, 99 p.
9. Khrystoliubska, O., 2003. I Drezden zaaploduvav [And Dresden applauded]. *Slovo Prosvity*, 50(218) 15–16 December.

КОРЬТСІА МАРІАННА

Kopytsia Marianna, Doctor of Arts, Professor at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Honored Worker of Education

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>

PRINCIPLES OF REFORMING MUSIC-EDUCATIONAL DIRECTIONS IN UKRAINIAN MUSICOLOGICAL THOUGHT IN THE CONTEXT OF CULTURAL AND EDUCATIONAL TRANSFORMATIONS OF MUSIC EDUCATION

Relevance of the study. Modern transformations of the Ukrainian cultural and educational space, caused by the war and the renewal of the concepts of reforming art education, actualize the need to analyze the historical and methodological foundations of the formation of musical and educational directions. The issues of leadership, creativity, academic integrity, decolonization and reinterpretation of the biographies of Ukrainian artists become especially significant.

Main objective and scientific novelty. The article introduces a comprehensive perspective on music education reform through the historical and contemporary experience of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Its aim is to define key principles for modernizing music-

educational programs and to demonstrate the significance of a decolonial re-reading of Ukrainian musicians' life-writing, including that of O. Kozarenko and P. Petrov-Omelchuk.

Methodology. The study employs historical analysis of archival testimonies describing the Academy's work during the crises of the 20th–21st centuries; a comparison of the Ministry's reform concepts with the Academy's practical pedagogical strategies; discourse analysis of institutional leadership cases and conflict-resolution models; and a comparative examination of biographical narratives through decolonial research methods.

Results. The research demonstrates that the Academy has consistently acted as a resilient cultural and educational centre - from the upheavals of 1917–1920 and World War II to the Revolution of Dignity and the current full-scale war. It shows that contemporary reform principles (leadership, innovation, flexibility, dialogue culture) are already embedded in institutional practice. The study substantiates the necessity of revising Ukrainian artistic biographies distorted by colonial perspectives and restoring these figures to the national cultural canon. The significance of the findings lies in outlining effective strategies for modernizing music education in Ukraine, strengthening cultural identity, supporting youth creativity, and enhancing the role of artistic institutions during periods of social crisis.

Keywords: musical art of Ukraine, musical education, history of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Oleksandr Kozarenko, Petro Petrov-Omelchuk, creative life.

ВІТЕР Д. В., КОЛЯДЕНКО О. Б.

Вітер Дмитро Володимирович, доктор філософських наук, старший науковий співробітник, професор Центру гуманітарної освіти НАН України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7330-1280>

Коляденко Олена Борисівна, викладачка вищої категорії, викладачка-методистка Київської дитячої музичної школи № 12 (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-2001-1223>

ВІРТУОЗНІСТЬ І МЕЛОДИЧНІСТЬ У ТВОРАХ ГЕОРГА ЕДВАРДА ГОЛЬТЕРМАНА: МЕТОДИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ (ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Розглянуто основні етапи творчої біографії Георга Гольтермана в контексті стилістичних змін ранніх і пізніх творів композитора. Визначено, що твори франкфуртського періоду тяжіють до ліризму зі збереженням елементів віртуозності, що сприяло навчанню студентів техніці та музичності при дотриманні концептуального значення перформансу з ознаками салонного стилю. Підкреслено, що музичні інтереси й педагогічна система Гольтермана спрямовувались на забезпечення методичної роботи зі студентами здебільшого початкового та середнього рівнів, популяризацію віолончелі й класичної музики, навчання цінувати внутрішню єдність, цілісність музичного твору, що розкривається у здатності виконавця демонструвати глибоке знання інструмента, його звукових можливостей і виконавської техніки. Розкрито дидактичний зміст концертів Гольтермана, які свідчать про зміну принципів стилістичної інтерпретації віртуозності й музикальності. Обґрунтовано, що ці твори, завдяки наявності низки технічних прийомів для обох рук, можна вважати навчальними.

Перші шість концертів можуть розглядатися фактично як навчально орієнтовані опуси, котрі збагачують педагогічний арсенал підготовки віолончелістів. Їхній віртуозний характер зміцнює упевненість учня в процесі занять і під час виступів, забезпечуючи основу для розвитку таких особливостей виконавської техніки, як положення великого пальця, подвійні ноти й спритність рухів. Наголошено, що основними відмінностями творів Гольтермана є мелодичність, яскравість і технічність. У його композиціях виразно проявляється художня ідея, що сприяє освітньому процесові як віолончелістів-аматорів, так і початківців. Доведено, що опуси Гольтермана дають можливість опанувати техніку гри на віолончелі, надати загальне уявлення про виконавське мистецтво, в чому полягає їхня перевага, порівняно з типовими етюдами, часто схематизованими й формалізованими.

Ключові слова: виконавське мистецтво, віолончель, творчість, Г. Е. Гольтерман, методика викладання, музична педагогіка, техніка виконання, школи віолончелі.

Вступ. Георг Гольтерман був одним із багатьох композиторів-віолончелістів XIX століття, які змінили підхід до гри на віолончелі та музичної педагогіки.

Це особливо очевидно у сфері викладацької діяльності, оскільки майже ніхто з великих композиторів ХІХ століття не був віолончелістом. Їхні твори були складними та важкими для віолончелі, кидаючи виклик найкращим музикантам, майже виключаючи можливість роботи з учнями початкового та середнього рівнів.

Саме в цьому аспекті творчість Гольтермана, як і багатьох інших композиторів-віолончелістів, є важливою, оскільки спрямовувалась на розвиток техніки гри на віолончелі, оволодіння якою давало можливість виконання сонат Бетховена або концертів Дворжака. Композитори розуміли, що для навчання гри на віолончелі та поширення цього мистецтва серед публіки необхідними є не тільки шедеври Бетховена і Брамса, а й доступні у виконавському сенсі віртуозні твори, що демонструють феноменальне знання інструмента, зрозуміле як початківцям, так і професійним музикантам. Сьогодні про Гольтермана та його сучасників здебільшого забули, що, безумовно, обмежує не лише репертуар віолончелі, а й методику навчання гри на інструменті. Творчість Гольтермана потребує актуалізації у сучасній музичній педагогіці.

Аналіз публікацій. У вітчизняній і зарубіжній музичній літературі творчість Георга Гольтермана поки залишається недостатньо дослідженою. Попри наявність уже майже класичних праць з історії віолончельної музики, її стилістичної і жанрової специфіки¹, сучасне музикознавство не приділяє належної уваги особливостям методики й педагогічному потенціалу, який міститься у творах Гольтермана. Окремі аспекти цих питань висвітлюються у наукових розвідках, але стосуються переважно кодифікації його композицій або ж актуалізації їхнього методичного потенціалу². Водночас загальні проблеми розвитку концертно-віртуозної культури ХІХ століття в цілому та німецької віолончельної школи ХІХ століття зокрема поступово розкриваються у вітчизняному науковому дискурсі, який звертається до виконавсько-педагогічних аспектів³.

Мета статті – дискурсивна актуалізація творчості Гольтермана у музичній педагогіці та методиці навчання гри на віолончелі.

Основними завданнями є:

1. Визначити основні характеристики творів Гольтермана.
2. Виділити потенційні переваги опусів Гольтермана порівняно з типовими вправами гри на віолончелі.
3. Розкрити педагогічний і методичний зміст творів Гольтермана.

Наукова новизна. Актуалізовано освітній потенціал творів Гольтермана у сучасній музичній педагогіці та методиці викладання гри на віолончелі.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять наступні методи: біографічний (для з'ясування обставин життя і діяльності Гольтермана), структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для аналізу творів).

Результати дослідження. Георг Едвард Гольтерман народився 19 серпня 1824 року в Ганновері у сім'ї міського органіста. Біографічних даних Гольтермана

¹Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.; Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.

² Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including a Complete Catalog of His Cello Compositions: treatise*. Florida: Florida State University, 111 p.; Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.

³ Зав'ялова, О., 2010. Концертно-віртуозна культура ХІХ ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*, 11, сс.69–76.; Зав'ялова, О., 2014. Німецька віолончельна школа ХІХ ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, сс.9–22.

майже не збереглося (навіть невідомо, ким була його мати). В архівах віднайдено кілька листів Гольтермана (вже зрілого періоду життя), але рукописи залишаються нерозібраними. Збереглися дані, що у ранньому віці Гольтерман почав навчатися гри на віолончелі в останнього учня Бернхарда Ромберга – Августа Крістіана Преля. У роботі з Гольтерманом він продовжив традиції та ідеї Ромберга щодо перформансу, і це визначило у подальшому особливості виконавської та композиторської діяльності Гольтермана¹.

У 1847 році Гольтерман переїхав до Мюнхена, аби продовжити навчання гри на віолончелі у Йозефа Менгера. У Мюнхені Гольтерман також брав уроки композиції в Ігнація Лахнера. Через два роки Гольтерман був визнаний як віртуоз і, подібно до Бернхарда Ромберга, Адрієна Серве й Давіда Поппера, розпочав сольну кар'єру, гастролюючи всіма великими містами Німеччини. У цей час Гольтерман написав значну кількість віртуозних п'єс: то були переважно пісні, а також салонна музика для віолончелі й фортепіано. Перші музичні твори Гольтермана з'явилися у друкованих виданнях 1848 року. Домінантою його творчості цього періоду стала стилістика віртуозності й прагнення технічної досконалості. У 1851 році в Лейпцигу відбулась прем'єра Першої симфонії Гольтермана².

Попри успіх сольних виступів, через два роки після початку виконавської кар'єри Гольтерман її завершив, зосередившись виключно на композиторській діяльності, до якої мав особливу прихильність. У мистецтві творення музики Гольтерман застосував методичний підхід і специфіку власної педагогічної концепції, про що непрямо свідчить велика кількість різноманітних за стилем і рівнем складності опусів.

У 1852 році Гольтерман переїхав до Вюрцбурга, де восени став першим віолончелістом (іноді й диригентом) у Вюрцбурзькому театрі. За рік він перебрався до Франкфурта, зайнявши посаду другого капелмейстера в оркестрі міського театру. 1875 року його призначили першим капелмейстером, – так він змінив на цій посаді свого вчителя Ігнація Лахнера. У 1893-му Гольтерман вийшов у відставку й через 5 років помер (1898).

Протягом 40 літ праці у Франкфурті Гольтерман написав понад 100 творів, які містять сольну чи акомпанементну партію віолончелі. Поступово робота на посаді диригента, композитора й педагога у Франкфуртському міському театрі привела його до відмови від концептуальної віртуозності, характерної для ранніх творів. Опуси франкфуртського періоду тяжіють до ліризму зі збереженням елементів віртуозності, що, з одного боку, сприяло навчанню студентів техніки та музичності, а з іншого – зберігало прагнення захоплювати публіку (характерна тенденція салонного стилю).

Це є доволі традиційним підходом у ХІХ столітті, адже Гольтерман народився і жив в епоху, коли композитори-віолончелісти тільки зміцнювали претензії віолончелі на те, щоби здобути рівність скрипці як сольного інструмента³. Вони створили величезний репертуар, який був не лише віртуозним, а й популярним. Кожен автор, у тому числі й Гольтерман, написав безліч концертів і салонних п'єс: арії, транскрипції відомих мелодій, оперних арій. Гольтерман був серед тих, хто звертався до створення віртуозної композиції для залучення публіки у сферу сольних концертних виступів у залах.

Звісно, на тлі різноманіття педагогічних і методичних праць німецької віолончельної школи (Б. Ромберг, Ю. Доцауер, Ф. Куммер, К. Шредер, Й. Вернер, С. Лі, Н. Грюцмахер) із притаманною їм глибиною охоплення та деталізацією техніки

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.

² Там само. С. 264.

й прийомів виконавської майстерності¹, творчість Гольтермана, на перший погляд, не виглядає академічно вагомою. Але, безумовно, Гольтерман виділяється серед багатьох композиторів-віолончелістів того часу з кількох причин. Зокрема, уникаючи традиційної для німецької віолончельної школи XIX ст. тенденції до створення схематичних етюдів, спрямованих на розвиток технічних навичок і вправності, Гольтерман у творах (Капричіо, Етюд-каприс) фактично вирішував завдання поєднання технічності й музичної виразності.

Гольтерман не створив школи гри на віолончелі, адже «виконавська школа, як напрямок музичного мистецтва, найчастіше аналізується через особистий досвід виконавців, які залишаються в історії як автори оригінальних стильових канонів виконання (або методів навчання) окремих творів або відтворення композиторських стилів в цілому». Але в його музичних творах присутня функціональність, яка, трансформуючись у «систему позицій, методів і методики, тобто через традиції виховання та навчання музичного професіоналізму через дидактичний пошук, акумулювання, розвиток або реформування академічних форм викладання, актуалізацію і підвищення якості підготовки майбутніх спеціалістів», свідчить про Гольтермана як про автора «оригінальних стильових зразків виконання (або методів навчання виконання) окремих творів чи композиторських стилів взагалі»².

Безумовно, його віртуозність (у рамках романтизму) не визначила тенденцій наближення до розвитку стилю, пов'язаного з інтерпретаторським мистецтвом³. Але, з точки зору методичного значення творів, забезпечувала міцну основу для упевненого володіння інструментом, навчаючи цінувати внутрішню єдність, цілісність музичного твору, що розкривається у здатності виконавця демонструвати глибоке знання інструмента, виконавської техніки й звукових можливостей віолончелі.

Музична спадщина Гольтермана опосередковано вказує на те, що його музичні інтереси й педагогічна концепція мали забезпечувати методичну роботу здебільшого зі студентами початкового та середнього рівнів навчання. Утім, попри те, що його твори технічно доступні як найвіртуознішим виконавцям, так і аматорам, про Гольтермана як викладача не залишилося спогадів. Невідомо прізвище жодного видатного віолончеліста-соліста Німеччини XIX століття, який би навчався у Гольтермана (на відміну, наприклад, від професора віолончелі Празької консерваторії Юліуса Гольтермана, який був викладачем Поппера).

Навіть в описах франкфуртської музичної школи середини XIX століття відсутня інформація про учнів-віолончелістів Гольтермана, що іноді викликає запитання про те, чи навчав він віолончелістів узагалі. Існує припущення, що митець займався з аматорами⁴, прагнувши підвищити загальний рівень музичної культури та не надаючи особливого значення талантам, – просто «витрачав час» на розвиток віолончелістів усіх рівнів, навчаючи гарній техніці та музичності навіть найменш обдарованих. Тому цінність творів Гольтермана не у кількості підготовлених ним

¹Зав'ялова, О., 2014. Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, сс.9–22.

² Цит. за: Сумарокова, В., 2004. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40, сс.180–190.

³ Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, С. 257, 258.

⁴ Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.; Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including a Complete Catalog of His Cello Compositions: treatise*. Florida: Florida State University, 111 p.

відомих чи видатних віолончелістів, а у популяризації віолончелі та класичної музики, музичної культури загалом.

Основним внеском Гольтермана у віолончельну літературу є його вісім концертів для віолончелі, які зайняли та зберігають важливе місце у студентському репертуарі. Твори – яскраве свідчення стилістичної інтерпретації віртуозності й музичності. Гольтерман написав їх для особистого використання і регулярно виконував протягом гастрольної кар'єри. І хоча вони не мають цінності класичних концертів для віолончелі Боккеріні, Дюпора чи Ромберга, їх цілком можна вважати чудовими навчальними зразками, в яких зустрічається низка технічних прийомів для обох рук. Перші шість концертів фактично можна розглядати як методично орієнтовані віртуозні твори, які збагачують педагогічний арсенал навчання віолончелістів. Саме завдяки віртуозному характеру концерти зміцнюють упевненість учня у процесі навчання, забезпечуючи основу для розвитку різних технік.

Твори мають різний рівень складності. Концерт для віолончелі № 1 *ля мінор*, ор. 14 належить до мюнхенського періоду діяльності Гольтермана (ймовірно, був написаний наприкінці 1840-х), надрукований у 1852-му, мав популярність серед виконавців до кінця XIX століття. Він носить характер *capriccioso* і містить кілька розділів, які потребують від виконавця ґрунтовного засвоєння техніки подвійних нот з особливим акцентом на терції. Цей опус найяскравіше характеризує особливості стилістики Гольтермана – віртуозність пасажів, у яких після повільного вступу розвивається мелодія, одразу ж запам'ятовуючись, але змінюючись ліричною темою, утворюючи контраст усієї першої частини. Заключне *tutti* слугує підготовкою до другої частини, яка зосереджена на красивій мелодії, а не віртуозному пасажі, що виказує загальну тенденцію Гольтермана до вираження співучого звучання віолончелі.

Друга частина вирізняється постійним варіюванням між *ля мажором* і основною тональністю *ля мінор* останньої частини концерту, основну тему якої подано у соло віолончелі, й переважаючою ліричністю другої теми. Перший концерт для віолончелі Гольтермана є виразним прикладом простоти і надійності твору з красивими мелодіями, які потребують володіння віртуозним штрихом, утім не розвиваючись у віртуозному феєрверку, притаманному скрипковій і фортепіанній музиці XIX століття.

Другий і третій концерти є, на думку багатьох фахівців, найбільш важкими. У них для обох рук використовуються різні техніки¹: подвійні ступені в терціях, натуральні та ламані шості й октави, гами і мотивні послідовності, трелі, безліч високих позицій, а також різні техніки смичка, що включають *legato* та *spiccato*.

Четвертий концерт побудовано на постійних змінах основного положення великого пальця, різноманітних ритмічних і смичкових технік, зберігаючи при цьому ліричність і химерність музичного малюнка. Це базовий студентський твір, що зберіг значення завдяки Судзукі, який включив його до своїх методичних посібників із гри на віолончелі (втім, не в повному обсязі, а лише останню частину Rondo в сильно відредагованій версії²). Фактично, весь концерт залишається для викладачів і виконавців маловідомим. Хоча і Четвертий, і П'ятий концерти є мелодійними, для них характерним є переважання басового ключа (хоча зустрічаються й високі позиції), що дає можливість їхнього виконання учням середнього рівня.

Кілька творів Гольтермана збереглися у сучасному стандартному педагогічному репертуарі віолончелістів: Concerto № 4, ор. 65; Кантилена з Concerto № 1, ор. 14; Etude-caprice, ор. 54, № 4; Deux Morceaux pour Quatre Violoncell, ор. 119. Хоча варто

¹ Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, P. 222, 316; Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.

² Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

зауважити, що сучасні методичні настанови з навчання гри на віолончелі традиційно демонструють характерне для радянського періоду вибіркоче ставлення до використання композицій Гольтермана у навчальному процесі. Так, зазвичай ідеться про виконання концертів № 1, 2, 3 та «Капричіо»¹ або концертів № 3, 4, 5 (переважно I, або I та II частини) та окремих творів («В негоду», «Капричіо», «Етюд-каприс», «На полюванні», «Ноктюрн», «Тарантела»)².

Окрему увагу привертає «Кантилена», що пов'язано з красою мелодії, винятково ліричністю твору, котрий можна розглядати як апогей лірики Гольтермана. «Етюд-каприс», ор. 54, № 4 зазвичай використовується в навчанні для оволодіння технікою *spiccato*. Твір є досить простим для лівої руки, що дозволяє учням сконцентруватися на штрихах *legato* і *spiccato*. Він також містить ліричну частину, яка надає п'єсі привабливої музичності. Поєднання технічних переваг та уявлення про те, що твір є повноцінним музичним твором, а не просто етюдом, забезпечило «Етюд-капрису» широку популярність і актуальність у сучасності.

З точки зору розвитку навичок ансамблевої музики варто звернути увагу на Deux Morceaux, ор. 119, що складається з двох частин: романсу та серенади для чотирьох віолончелей. Завдяки красі музичного змісту й методичному значенню твір зберігає актуальність у процесі групових занять і навчанні ансамблевої музики для віолончелі. Частини Deux Morceaux ліричні та розподіляють мелодичний матеріал серед сольних та акомпануючих партій виконавців, даючи кожному віолончелісту можливість освоїти матеріал. Утім ці п'єси не є найважливішими творами Гольтермана і збереглися у сучасному педагогічному арсеналі, головним чином, завдяки мелодійному змісту і методичній ефективності. Характерною в цьому плані є оцінка концертів Гольтермана, надана Львом Гінзбургом: «На відміну від більшості творів (Гольтермана), які зовсім втратили будь-яку цінність через сентиментальний, часто салонний стиль... завдяки своїй мелодійності, ясній формі й техніці, що природно використовується..., концерти до цих пір зберігають своє педагогічне значення»³.

Твори Гольтермана, насамперед концерти, містять безліч технік, корисних з точки зору методики навчання. Проте використання їх у роботі зі студентами-віолончелістами має доволі вибіркочий і нерегулярний характер. Більшість педагогів недооцінює як методичне значення цих композицій, так і можливості розвитку музичного смаку учнів у результаті освоєння музичних нюансів кожного з опусів. Однак «мендельсонівські форми» і стилістика⁴ творів Гольтермана не повинні знецінювати їхнє методичне значення, оскільки вони «написані з глибоким знанням можливостей віолончелі, справляючи максимально можливий ефект при порівняно невеликих вимогах до техніки»⁵, тобто все багатство технічного і музичного змісту розраховано навіть на виконавців, які не мають віртуозних талантів.

Методичне значення має насиченість творів Гольтермана різноманітною динамікою, яка постійно змінюється у межах одного твору, що забезпечує здатність

¹ Дробот, Н. С., уклад., 2007. *Спеціальний клас віолончелі: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації*. Вінниця: Нова книга, 36 с.

² Білоусова, Ю. В., Гончарова, Г. Е., Ігнатуха, Л. А., Коляденко, О. Б. та Новікова, Н. М., уклад., 2016. *Музичний інструмент віолончель: програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання)*. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 99 с.

³ Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, P. 70.

⁴ Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.

⁵ Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.

розкриття художньої складової музики. Віртуозність, як основна характеристика опусів Гольтермана, передбачає поєднання великого спектру технічних прийомів виконавської майстерності (ставка, подвійні ноти, включно з квартами і квінтами, – флажолети, арпеджіо, штрихи різного типу складності, широке розташування пальців лівої руки, зміна позицій, постійне варіювання тенорового та скрипкового ключів тощо) й засобів музичної виразності під час виконання музичного твору (метроритмічні групи – тріолі, пунктирний ритм, комбіновані та асиметричні штрихи з використанням різних частин смичка, мелізмами тощо), що безумовно сприяє розвитку музичного смаку. Віртуозність творів Гольтермана дає можливість оволодіння високим технічним рівнем виконання художнього твору в рухливому темпі, сприяючи стабільності інтонування під час використання різнобарвних засобів музичної виразності у творах різного жанру та характеру, розкриття музичного образу твору.

Висновки та перспективи дослідження

1. Мелодичність, яскравість і технічність – основні характеристики творів Гольтермана. В його творах техніка виконавського мистецтва, перш за все віртуозність, спрямована на виявлення художньої ідеї музичного твору.

2. Твори Гольтермана дають віолончелястам-аматорам і початківцям можливість не тільки опанувати техніку, а й сформулювати загальне уявлення про виконавське мистецтво. У цьому – безперечна перевага творів Гольтермана порівняно з типовими, виключно технічними етюдами, поширеними у навчальному процесі схематизованими та формалізованими вправами.

3. Результатом закладеного у творах Гольтермана педагогічного й методичного змісту (реалізованого у підході Фр. Грюцмахера, що надавав пріоритет розвитку виконавських навичок естетично-художньої сторони музичного твору) виявляється подолання учнями занепокоєння з приводу виступу, що дає можливість віолончелястам усіх рівнів і здібностей виступати. Це сприяє формуванню повноцінного й усебічно розвиненого музиканта. Водночас, вивчення дидактичних особливостей творів Гольтермана, технічних можливостей реалізації мелодичності віртуозних творів потребує продовження.

Стаття надійшла до редакції 12.06.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова, Ю. В., Гончарова, Г. Е., Ігнатуха, Л. А., Коляденко, О. Б. та Новікова, Н. М., уклад., 2016. *Музичний інструмент віолончель: програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання)*. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 99 с.
2. Дробот, Н. С., уклад., 2007. *Спеціальний клас віолончелі: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації*. Вінниця: Нова книга, 36 с.
3. Зав'ялова, О., 2010. Концертно-віртуозна культура XIX ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*, 11, сс.69–76.
4. Зав'ялова, О., 2014. Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, сс.9–22.
5. Сумарокова, В., 2004. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40, сс.180–190.
6. Чередніченко, В. І. та Семак, Н. Є., уклад., 2021. *Моя віолончель. Перші десять уроків з початківцями*: навчально-методичний посібник. Краматорськ: Мистецька школа, 136 с.
7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.
8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.
9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His*

Cello Compositions: treatise. Florida: Florida State University, 111 p.

10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.

11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.

12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.

13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works*: Treatises. Florida: Florida State University, 104 p.

14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.

15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

REFERENCES

1. Bilousova, Yu. V., Honcharova, H. E., Ihnatukha, L. A., Koliadenko, O. B. and Novikova, N. M., comp., 2016. *Muzychnyi instrument violonchel*: prohrama dlia muzychnoi shkoly, muzychnoho viddilennia pochatkovoho spetsializovanoho mystetskoho navchalnogo zakladu (shkoly estetychnoho vykhovannia) [Musical instrument cello: program for music school, music department of primary specialized art educational institution (school of aesthetic education)]. Kyiv: Derzhavnyi metodychnyi tsentr navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv Ukrainy, 99 p.

2. Drobot, N. S., comp., 2007. *Spetsialnyi klas violoncheli*: prohrama dlia vshchychkh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I-II rivniv akredytatsii [Special class of cello: program for higher educational institutions of culture and arts of I-II levels of accreditation]. Vinnytsia: Nova knyha, 36 p.

3. Zavialova, O., 2010. Kontsertno-virtuozna kultura XIX st. i tradytsii kyivskoi violonchelnoi shkoly [Concert and virtuoso culture of the 19th century and traditions of the Kyiv cello school]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, pp.69–76.

4. Zavialova, O., 2014. Nimetska violonchelna shkola XIX st.: vykonavsko-pedahohichni aspekty [German cello school of the 19th century: performance and pedagogical aspects]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 8, pp.9–22.

5. Sumarokova, V., 2004. Vykonavska shkola yak ob'ekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia [Performance school as an object of research: to define the concept]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 40, pp.180–190.

6. Cherednichenko, V. I. and Semak, N. Ye., comp., 2021. *Moia violonchel. Pershi desiat urokiv z pochatkivtsiamy*: navchalno-metodychnyi posibnyk [My cello. The first ten lessons with beginners: a teaching and methodological manual]. Kramatorsk: Mystetska shkola, 136 p.

7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.

8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.

9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions*: treatise. Florida: Florida State University, 111 p.

10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.

11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.

12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.

13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works*: Treatis. Florida: Florida State University, 104 p.

14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.

15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

VITER DMYTRO, KOLIADENKO OLENA

Viter Dmytro – Doctor of Philosophical Sciences, Senior Researcher, Professor of the Centre for Humanitarian Education of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7330-1280>

Koliadenko Olena – Teacher of the highest category, Teacher-Methodist of the Kyiv Children's Music School № 12 (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-2001-1223>

**VIRTUOSITY AND MELODICITY IN THE GEORG EDUARD
GOLTERMANN'S WORKS: METHODOICAL SIGNIFICANCE FOR
MODERN MUSIC PEDAGOGY
(TO THE 200TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTHDAY)**

Relevance of the study. Goltermann's creativity is important because it was aimed at developing the technique of playing the cello, the mastery of which made it possible to perform complex works. Today, Goltermann and his contemporaries have been mostly forgotten, that limits not only the cello repertoire, but also the method of learning to play the instrument, requiring the updating of Goltermann's works in modern music pedagogy and cello teaching methods.

The main objective of the study is discursive actualization of Goltermann's creativity in modern music pedagogy and cello teaching methods. **The scientific novelty:** Goltermann's creativity in modern music pedagogy and cello teaching methods in domestic context is actualized. **The methodology** of the article is based on biographical, structural-functional, genre-stylistic and intonation-dramaturgical methods of analysis.

The results and conclusions. Melody, brightness and technicality are the main characteristics of Goltermann's works. He managed to express so many different emotions and characters in his music that almost every piece of his works can satisfy the pedagogical and methodological requests of teachers and students. In his works, the artistic idea of a musical piece is clearly manifested in the technique of performing arts. That is why Goltermann's works can give amateur cellists and beginners the opportunity not only to master the technique (although in this they certainly cannot compete with purely technical etudes), but also to provide a general idea of performing art. This is the indisputable advantage of Goltermann's works in comparison with to typical exclusively technical etudes, often schematized and formalized exercises. The result of the pedagogical and methodical content embedded in Goltermann's works (implemented in Grützmacher's approach, which gave priority to the development of performance skills of the aesthetic and artistic side of a musical piece) is that students overcome anxiety about performance, which enables cellists of all levels and abilities to perform. contributing to the formation of a full-fledged and comprehensively developed musician. Today, many of Goltermann's works can legitimately serve as teaching aids for both experienced performers and beginner cellists.

Keywords: performing arts, cello, G.E. Goltermann's creativity, teaching methods, music pedagogy, performance technique, cello schools.

ШАМАЄВА К. І., ВОЛОСАТИХ О. Ю.

Шамаєва Кіра Іванівна, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

Волосатих Ольга Юріївна, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ НА ТЕРЕНАХ РОМАНТИЗМУ:**КОЛИСАНКА-BERCEUSE І ДУМКА**

Українське музичне мистецтво кінця XIX – першої половини XX століття становить широке поле для застосування сучасних наукових позицій у своєму актуальному осмисленні. Окрім того, що й досі немає деталізованих, документально підтверджених життєписів багатьох представників тогочасної творчої спільноти, не менш розлогою сферою діяльності для вітчизняних науковців виявляються міжкультурні контакти – розширення їхнього спектра, перегляд звичного розуміння сутності тощо. Тож, спроба досягнути деякі з непередбачуваних шляхів поширення й наслідування романтичної традиції в українській музичній культурі, зокрема – через неочікувані точки дотику й перетину творчих шляхів Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського і Віктора Косенка, видається доволі актуальною. Повернення до вітчизняного контексту митців, які нерозривно пов'язані з Україною обставинами життя й творчості, також є назрілою тематикою сучасних досліджень. Так само, як і подолання спотвореного бачення багатьох постатей і явищ української музичної культури, зокрема й в аспекті розгляду їх поза будь-якою загальноєвропейською перспективою.

Безперечно, пропонована розвідка не може бути остаточним ґрунтовним дослідженням усіх напрямів жанрового оновлення інструментальної музики, яке відбулося в епоху Романтизму. Її метою є насамперед продемонструвати глибинну спорідненість і спадкоємність жанрових уподобань трьох представників різних етапів тієї доби. Критеріями об'єднання трьох митців, окрім природи художнього світосприйняття, специфіки піанізму (адже всі – яскраві піаністи-виконавці із переважанням саме фортепіанної музики в доробку), трагічних обставин короткого життя тощо, може бути також зв'язок із волинським регіоном, у багатьох аспектах важливий для розуміння визначеної проблематики.

Ключові слова: класики фортепіанної культури доби Романтизму, творчість Фридерика Шопена, творчість Юліуша Зарембського, творчість Александра Міхаловського, творчість Віктора Косенка, українська музична культура кінця XIX – першої половини XX століть, жанрова новація, думка, колісанка, коліскова, Berceuse.

Ім'я Фридерика Шопена – чи не перше, що спадає на думку при згадці про Романтизм як мистецьку добу й культурно-світоглядний феномен. Зовсім не випадково один із початкових підрозділів ґрунтовної монографії Олени Корчової, присвячений діалогові новітнього мистецтва з усталеною традицією, має ефектну

ємну назву «Модернізм vs романтизм: поєдинок на шопенівській території» із дещо провокативною підназвою-розшифруванням «Форми композиторського діалогу з романтизмом. Культ Шопена в Парижі та спроби його спростування»¹. Декларовані ж «спроби спростування культу Шопена» зрештою виявляються лише черговим підтвердженням висновку про «закономірну присутність останнього в естетичному й інтонаційному просторі музичного модернізму як певної абсолютної художньої величини та одиниці виміру композиторської індивідуальності»².

Попри всі минулі й прийдешні спроби визначення, осягнення і, природно, переосмислення постаті польського генія, котра, як бачимо, набула значення самостійного феномена, неспростовною лишається його дотичність до переважної більшості новацій, якими характеризується та доба.

«Новаторство Шопена позначилось на всіх компонентах композиторського мистецтва: мелосу, ритму, гармонії, поліфонії, фактури, колориту, форми, методів розвитку, проблеми творення нових жанрів. Деякі жанри Шопен переосмислює, деякі творить, переносячи їх із літератури, з вокального мистецтва. Він створює жанр фортепіанної балади, фортепіанної баркароли, фортепіанної колискової. Разом із Фільдом він створює жанр ноктюрна. Усе це суто романтичні жанри. Класичні жанри він переосмислює», – пише у шопенознавчому нарисі український композитор Всеволод Петрович Задерацький, добре відомий переосмисленням класичних жанрів у власній творчості, адже першим у ХХ столітті втілював сучасною мовою бароковий цикл прелюдій і фуг в усіх тональностях³.

Якщо дотичність Шопена до появи жанру інструментальної колискової, власне *Berceuse*⁴, є беззаперечною, то щодо іншої новації – інструментальної Думки, вочевидь варто говорити саме про багаторівневе перетворення й переосмислення вже розвинутої на той час традиції побутування вокального жанру. Зокрема, Мечислав Томашевський, послідовно атрибутуючи як «думки» принаймні шість шопенівських пісень⁵, вважає, що його вокальна творчість значною мірою базується на цій традиції. На гадку дослідника, Шопен синтезував уже усталені в польській музиці жанрові різновиди солоспіву. Одним із них власне була думка – «початково українського походження», яка на той час була адаптована польською популярною культурою і стала одним із компонентів національної опери⁶. Водночас, він деталізує специфіку розуміння жанрів у Шопена, фактично поділяє думку Задерацького щодо «творення

¹ Корчова, О. О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*: монографія. Київ: Музична Україна, С. 51–61.

² Там само. С. 60.

³ Задерацький, В. П., 2010. Творческий облик Шопена. *PianoФорум: ежеквартальный журнал*, 1, С. 34.

⁴ Колискова у фольклорній первинній іпостасі – пісня, призначена для заспокоювання (гальмування уваги) й заколисування дитини і позначена повторюваними мелодичними поспівками-формулами вузького діапазону (дуже часто – терцієво-квартової будови), одноманітним темпоритмом, архаїчними ознаками на кшталт низхідної мелодичної лінії, стилізованого зображення зітхання чи плачу, нестрофічних рядків тексту. Згодом, насамперед у романтичну добу, колискова поступово переходить до сфери композиторської творчості, стає жанром професійної музики. В інструментальній галузі назва (здебільшого саме у французькому варіанті *Berceuse*) закріпилася за характеристичною п'есою для фортепіано, в якій відтворюються суттєві ознаки фольклорної колискової – уповільнений рух, остинатність поспівок і ритмічної пульсації, глибока інтимність емоційного звернення тощо (Drabkin, W., 1980. *Berceuse*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 2: Back–Bolivia. London: Macmillan Publishers Ltd., p.519.; Brown, M. J. E., 1980. *Lullaby*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 11: Linderman–Mean-tone. London: Macmillan Publishers Ltd., pp.313–314.; Луганська, К. М., 2008. Колискові пісні. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2: Е–К. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, сс.493–497.

⁵ Насамперед йдеться про твори на вірші Богдана Залеського і Стефана Вітвіцького.

⁶ Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, S. 519–533, 580.

перенесенням із літератури і вокального мистецтва»: «Своїм ліричним мініатюрам Шопен давав назви відповідно до власного відчуття традицій, властивих даному жанру. Мініатюри з переважанням фігураційної техніки та тематичної й фактурної однорідності, походження яких можна було вивести з клавіатури, а іноді й з імпровізації, він назвав етюдами, прелюдіями чи експромтами. Ті ж п'єси, в яких переважає техніка орнаменталізації, а характер мелодики вказує на близькість до вокальної музики – арії, романсу, пісні чи думки, – отримали жанрову назву ноктюрна, коліскової чи баркароли»¹.

Тож фактично ледь не весь жанровий спектр шопенівського доробку може розглядатися як просякнутий «думковістю» (чи то на рівні інтонації, чи то специфічного відчуття, настрою) – знаком належності до мистецького всесвіту слов'янського раннього романтизму. Наприклад, можна виокремити групу ноктюрнів із виразною думно-елегійною генезою². Додатковим важливим аспектом є загальне питання зв'язків творчості Шопена з українським фольклором (вербальним і музичним), щодо суттєвості якого в сучасному музикознавстві вже досягнуто консенсусу³.

Зрозуміло, що пропонована розвідка не може бути вичерпним ґрунтовним дослідженням усіх аспектів жанрового оновлення інструментальної музики, притаманних добі Романтизму. Її мета – насамперед продемонструвати глибинну спорідненість і спадкоємність жанрових уподобань трьох обраних представників – «уособлень» різних етапів тієї художньої епохи, – Фридерика Шопена, Юліуша Зарембського та Віктора Косенка⁴, саме в річищі романтичної жанрової диференціації, але водночас не відкидаючи нюансів наповнення жанрів у творчій ситуації конкретного часу. Одним із критеріїв такого об'єднання, окрім природи художнього світосприйняття митців, специфіки їхнього піанізму, трагічних обставин короткого життя тощо, може бути й зв'язок із волинським регіоном, у багатьох аспектах важливий для розуміння визначеної проблематики. За твердженням Володимира Єршова, особливість розвитку романтизму на Волині, а разом із тим і на Правобережжі загалом, полягала в тому, що найбільш поширеними

¹ Там само. С. 370.

² Там само, С. 422–425.

Цікаво, що близько ста років тому Здзіслав Яхимецький (до речі, залучаючи як вирішальний аргумент апелювання до авторитету відомого фольклориста) відкидав «нічим не доведене» припущення Бернарда Шарлітта про можливість походження музичних ідей шопенівських ноктюрнів від українських думок, хоча воно могло ґрунтуватися на особистісному, природному для уродженця Тернополя, відчутті упізнаваності інтонацій: «Якби це було справді так, якби між Шопеном і русинськими (українськими) думками були якісь точки дотику, то про це нам, безсумнівно, повідомили б знавці українських думок (наприклад, проф. Філарет Колесса), який також знайомий із Шопеном» (Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S. 64, 65).

³ Про наявність української інтонації у творах композитора див., зокрема: Сулім, Р. А., 1999. *М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 204 с.; Miklaszewska, J., 2024. *Pieśniowa geneza melodyki Chopina*. *Liturgia Sacra*, 63(1), ss.205–236; Prosnak, J., 1949. *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina*. *Kwartalnik Muzyczny*, VII(28), ss.7–126; Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. Ss. 580–587.

⁴ Про майже повну тотожність жанрових уподобань Фридерика Шопена й Віктора Косенка вже йшлося в одній із попередніх публікацій авторів (Шамаєва, К. І. та Волосатих, О. Ю., 2023. Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, сс.7–29).

Аналогії на рівні усіх трьох прослідковуються в тяжінні до «недансантих» танцювальних мініатюр (мазурки, вальси, полонези, у Зарембського й Косенка також менуети і гавоти), концертних етюдів, їхньої циклічної організації тощо. Усі троє (принаймні на рівні задуму) зверталися до жанру Концерту для фортепіано з оркестром, інших концертних творів з оркестровим супроводом, Тріо для фортепіано, скрипки й віолончелі.

жанрами були твори епічного роду¹. Так само невіддільним від теренів Правобережної України, а також від українського епічного фольклору початково є жанр думки і в літературознавчому, і в музикознавчому розумінні².

Попри згадувану вище розгалуженість впливу жанру думки, всеприсутність «думкового» настрою у творах більшості митців, об'єднаних тим часопростором, зупинімося насамперед на творах, які мають відповідну назву або жанрове визначення.

«Думка» Шопена, написана в 1840 році, – невелика куплетна пісня на слова Богдана-Юзефа Залеського (Bohdan Józef Zaleski, 1802–1886)³, сповнена суму, щирості й безпосередності, характерних для українських пісень. Згодом композитор вдруге звернувся до цього ж поетичного першоджерела – твір 1845 року відомий під назвою «Меланхолія», а також за першими словами «*Ne ma czego trzeba*». «Ліричною думою», яку можна порівняти зі «сторінками ліричного щоденника, сповненого гіркоти ошуканих очікувань», «тихою елегією про самотність, про відчуття загубленості в чужім краю» називає Мечислав Томашевський цей солоспів, «хвиляста мелодія якого *con espressione*, майже на єдиному диханні збігає до завершального широкого розспіву»⁴. Обидва варіанти усталено вважаються прикладами впливу українського фольклору в спадку композитора, так само, як інші пісні на вірші поетів «української школи». При цьому наголошено також на похідності цих текстів від автентичних народнопісенних⁵.

Першим зверненням Юліуша Зарембського до жанру думки⁶ є одна з п'єс (№ 3) Сюїти для фортепіано ор. 16. Її програмна назва – «Польська» – цілком відповідає

¹ Єршов, В. О., 2008. *Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності*. Житомир: Полісся, 624 с. С. 573.

² Більшість дослідників констатують, що термін виник як дімінутив від «думи» приблизно на межі XVIII–XIX століть і застосовувався рівною мірою щодо музичної та поетичної творчості. Як жанр народно-побутової (насамперед української) і академічної музики «думка» сформувалась на Правобережній Україні й Галичині, поширилася по всій Україні та регіонах Польщі, що увійшли до складу Росії й Австрії (потім Австро-Угорщини) після її поділу, згодом набула популярності на східно-і західнослов'янських землях.

Найбільшу популярність жанру фіксують саме в епоху Романтизму. Серед авторів поетичних «думок» насамперед згадують представників «української школи» польської літератури, а також Тараса Шевченка (ранній період творчості). Першими концертними інструментальними (фортепіанними) зразками цього жанру вважаються крайні частини циклу Ференца Ліста «Жнива у Воронинцях» («*Glanes de Woronince*») (Азарова, А. І. та Калениченко, А. П., 2006. Думка. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: А–Д. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, с.671; Tyrrell, J., 1980. *Dumka*. In: Stanley, S., ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes. Vol. 5: Couraud–Edlund. London: Macmillan Publishers Ltd., p.711).

³ Саме цей, знайомий Шопеніві ще з Варшави, представник «української школи» польського романтизму, уродженець Київщини, усталено вважається першим, хто застосував термін «думка» в значенні поетичного переспіву чи трансформації української народної пісні. Відомі також його поетичні ескізи українською, якою він вільно володів і спілкувався, зокрема, з Миколою Гоголем (Кирчів, Р. Ф., 1971. *Українській фольклор у польській літературі (період романтизму)*. Київ: Наукова думка, 276 с. С.119, 212, 222; Сулім, Р. А., 1999. *М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 204 с. С.24). Власне зі щоденника Залеського походить відомий опис імпровізації Шопена: «Він викликав усі дорогі та скорботні голоси минулого, заходився плачем думок» (Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.101).

⁴ Там само. С. 327.

⁵ Prosnak, J., 1949. *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina*. *Kwartalnik Muzyczny*, VII(28), ss.7–126. Ss.107–110; Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s.; Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s. Ss.520–527, 585.

⁶ Якщо, звісно, не зважати на констатований Тадеушем Струмиллом «думковий» настрій в одній з юнацьких пісень композитора (Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s. S.14).

структурному наповненню: Полонез, Мазурка, Думка¹, Краков'як і Куявяк. Присвята сюїти Юзефові Крашевському² сприймається ознакою поваги до визначного письменника, у чийх творах виразно звучали українські мотиви, і людини, безпосередньо, тривало й плідно пов'язаної з мистецьким життям Житомира. Можливо, саме у тих текстах прочитав Зарембський майбутній «сюжет» своєї Думки, і п'єса стала своєрідним дуєтом-ілюстрацією, музичною повістю про спілкування двох душевно близьких людей, сповнене суму, щирості відносин, мрійливих пошуків світла. Усе це має також відбиток типових рис українського менталітету з притаманними йому кордоцентризмом, сентименталізмом. Перший такт п'єси (зі «сповзаючим» звукорядом від квінти до тоніки мінорної гами) викликає асоціації з українськими піснями³, які не полишають слухача до завершення звучання. У сповненому жалю епізоді (варіант сповзання з квінти з оспівуванням кожного звука), наче невловима мрія, а може – спомин про щастя дитинства на *pianissimo* з'являється чотиритактовий «колисанковий» фрагмент. І закінчується *фа-мінорна* думка імпресіоністичним відльотом у світлу неземну височінь (*фа мажор, pianissimo* та, як остання надія – верхнє терцієве *ля*).

Ще виразнішою є асоціативна аура українського фольклору, або навіть ширше – звукового простору рідних теренів у фінальній, сьомій, частині сюїти для фортепіано в чотири руки «З Польщі» («*À travers Pologne*») ор. 23. Так само, як і в сюїті ор. 16, у франкомовному виданні до авторського жанрового визначення частини «Думка» у дужках було додано пояснення. Але, на відміну від першого випадку, де наголошувалася емоція втрати, суму, жалоби, тут бачимо геть інше – «*Rêverie*», тобто «мрія, замріяність». Тим самим виразно демонстровано розмаїтість сприйняття жанру композитором, багатобарвність спектра потенційно втілюваного у ньому змісту.

У контексті цілісного переліку частин сюїти, де поєднано жанрові визначення з програмними назвами – «Пісня прощання», «Туга за батьківщиною», Мазурка, Краков'як, Коломийка, Краков'як, Думка⁴, – звернення до специфічного, притаманного саме рідним місцям митця жанру може прочитуватися, власне, як спогад про них і жадання вороття. Інтонаційна основа твору лише посилює це враження. З перших нот п'єси звучить, зазнаючи згодом варіаційних змін, добре знаний наспів української балади «Ой, не ходи, Грицю». Пізніше з'являються (можливо – формуються в процесі варіювання провідної теми) інші інтуїтивно впізнавані звороти, зокрема, асоційовані з піснею «Вийшли в поле косарі». На підтвердження ідеї про зв'язок задуму цієї частини саме з теренами Правобережної України, варто також згадати про те, що ще до народження Юліуша ця мелодія вже

¹ У виданні 1883 року (Лейпціг; Брюссель, видавництво Breitkopf und Härtel) із франкомовною супровідною інформацією назва Думка має в дужках уточнення *Complainte*, тобто Скарга, Жалоба або Плач (слово використовується також у значенні музичного жанру середньовічного походження із відповідним ламентозним змістом). Проте не виключено, що, крім логічного прагнення пояснити емоційно-змістове наповнення твору далеким від реалій рідної культури автора реципієнтам, тут варто вбачати також своєрідний діалог на відстані з улюбленим учителем автора, адже фінальна частина лістівських «Жнив у Воронинцях» у першому виданні позначена саме як «*Complainte (Dumka)*».

² Юзеф Ігнаці Крашевський (Józef Ignacy Kraszewski, 1812–1887) – польський письменник, публіцист, видавець, історик, краєзнавець, енциклопедист, суспільно-політичний діяч, художник. 1838 року оселився на Волині (1853 – переїхав до Житомира), курував Житомирську гімназію, очолював статистичний комітет, дворянський клуб, товариство доброчинності, сприяв відновленню мистецьких та історичних пам'яток), кілька років входив до дирекції Житомирського театру (а також постачав репертуар). У 1859 році поїхав з України.

³ Порівняймо, зокрема із блискучо опрацьованими М. Леонтовичем «Піють півні», «Пряля», «Зашуміла ліщинонька» і навіть «Реве та стогне», яка набула слави народної.

⁴ У першому виданні, як зазначалося, це «*Chant du départ*», «*Le mal du pays*», «*Mazurka*», «*Cracovienne*», «*Kolomyjka*», «*Cracovienne*», «*Dumka (Rêverie)*», відповідно.

була творчо осмислена як фортепіанна Думка – у лістівських «Glanses de Woronince»¹, де дві українські теми сполучено з мелодією шопенівської пісні «Бажання» («Życzenie»)².

Що ж до думкового начала у творчості Віктора Косенка, то, попри відсутність у його доробку опусів із відповідним визначенням жанру, саме звернення до волинського фольклору, занурення до стихії хорового виконавства місцевої традиції³ передбачає сприйняття та практичне засвоєння багатобарвності цього матеріалу. Задекларований Майєю Ржевською органічний для творчої індивідуальності Віктора Косенка «вибір романтизму в його східноєвропейському варіанті»⁴ як провідного (хоча і не єдиного) орієнтиру формування індивідуально-авторської стилістики, також природно залучав його до сфери міжкультурних перетинів, свідченням чого є глибинна внутрішня спорідненість авторського тезаурусу із шопенівським інтонаційним словником⁵.

Повертаючись до жанрових новацій у творчості Фридерика Шопена, варто зауважити, що одним із перших зразків, визначальним для подальшого розвитку жанру інструментальної колискової, вважається саме його «Коліскова» («Berceuse») ор. 57 (початково мала назву «Варіанти»), написана в 1843–1844 роках. Являє собою 15 варіацій (Варіантів) чотиритактної теми на незмінному 68-тактовому остинатному басі, який саме створює відчуття погойдкування колиски. Це потік примхливих образів перед солодким засинанням – «сновидіння про коліскову»⁶, – чому сприяє прозора, з не раз зауважуваним дослідниками імпресіоністичним забарвленням, фактура. І водночас – «один із тих творів Шопена, де під невимовною чарівністю мелодійної поезії і звукових барв ховається найвища майстерність конструкції, що нагадує запаморочливу техніку старих нідерландців або Баха»⁷.

У контексті запропонованої концепції цікавим є також емоційно-інтонаційний зв'язок твору з популярною піснею-романсом на текст Францишека Карпінського (Franciszek Karpiński, 1741–1825) «Лаура і Філон» («Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły»), що, на думку Мечислава Томашевського можна трактувати як звернення до образу-символа «дитинства, юності, рідного дому», адже то був один з улюблених солоспівів

¹ Частини цього триптиха на обкладинці першого видання позначені як «Ballade d'Ukraine (Dumka)», «Mélodies polonaises» і «Complainte (Dumka)». Крайні з них (власне – думки) засновані на мелодіях пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні».

² Яка, вочевидь, на той час уже стала складовою місцевої культури. Вже не раз згадуваний провідний шопенознавець сучасності Мечислав Томашевський зазначає, що власні фортепіанні парафрази вокальних мініатюр Шопена – «Six chants polonaises» і «Les Glanses de Woronince» – Ференц Ліст створював саме на основі «піратських» видань, які потрапили йому до рук під час українських гастролей. Відоме, зокрема, таке київське видання «Бажання» (Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.515, 540).

Варто зауважити також, що автором тексту пісні є уродженець Поділля, випускник Волинського ліцею Стефан Вітвіцький (Stefan Witwicki, 1802–1847).

³ Навряд чи випадково обдаровання однієї з блискучих виконавиць партії Гальки в опері Станіслава Монюшка (композитора, знаного чи не найактивнішим звертанням до жанру думки) Зої Гайдай сформувалося саме в безпосередньому контакті з народним музичним мистецтвом Волині, в очолюваному її батьком хорі. І саме в Житомирі – місті, де опера Монюшка виконувалась ще з 1860-х років (Kotowski, J., 1985. *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław [etc.]: Ossolineum–Pan, 236 s. Ss.107–113).

⁴ Ржевська, М. Ю., 2005. *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи*: монографія. Київ: Автограф, 352 с. С.315.

⁵ Шамаєва, К. І. та Волосатих, О. Ю., 2023. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*, 30, сс.59–75.

⁶ Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.432.

⁷ Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S.127.

матері Шопена. Цю, позначену зворотами, притаманними також українській ліричній пісенності, мелодію, яка була добре знаною на правобережжі України, зокрема на Поділлі, композитор безпосередньо використовував у Фантазії A-dur на польські теми ор. 13. Водночас серед прототипів однієї з груп притаманних музиці Шопена упізнаваних ритміко-мелодичних комплексів (за авторським визначенням – ідіом), власне ідіоми, «яка є відчутною в баладах, у Колисковій, деяких прелюдиях (наприклад As-dur з ор. 28) і піснях», дослідник ставить поряд із вищезгаданою елегією на слова Карпінського¹ «найпопулярнішу в 1820-х роках думку “Пісня Ванди” (“Pieśń Wandy”), вона ж “Вільха” (“Olszynka”)²». Мелодія цієї думки (початково каватини головної героїні з опери Кароля Курпінського «Чорштинський замок») є безпосередньо близькою до української народної пісні «Ой під горою, під перевозом».

Образ Колискової промайнув і в *сі-мінорному* скерцо Шопена – першому творі, написаному після мрійливих, світлих, повних радості життя двох фортепіанних концертів, сповненому бурхливого протесту, душевного болю, скорботної депресії. Між двома трагічними фрагментами з'являється *сі-мажорний* епізод колядкової мелодії, світла колискова пісня. За словами Ярослава Івашкевича, «цілком народна домашня мелодія, ... невід'ємна частина інтимно-родинної атмосфери чисто польського звичаю Святвечора»³, яка прийшла з дитинства композитора, у творі, сповненому трагізму, стає художнім засобом посилення тону трагедії народу, що втратив радість життя⁴.

Цікаво, що сучасна дослідниця Іоанна Міклашевська, говорячи про цитати й алюзії польських релігійних співів у творчості Шопена, зараховує цитовану тут відому колядку до групи наспівів «думково-колисанкових»⁵, підтверджуючи вже висловлену раніше ідею про надзвичайно складне розмежування, фактично неподільність цих безпосередньо похідних від народної традиції жанрових зразків у музичному мистецтві романтичної доби.

Приваблива ліричною чарівністю, ще за життя автора популярна в транскрипції для скрипки з фортепіано «Колискова» («Berceuse») ор. 22 Юліуша Зарембського⁶ – твір із м'якою і теплою лірикою. Мотиви чотиритактової фрази, наче ласкава хвиля, підіймаються і спадають, навіюючи спогади і мрійливі бажання. Структуру п'єси формують серія варіацій із майже незмінною темою і епізодів, так само започаткованих нею. Серед різних фрагментів з'являється колискова з класичними ознаками жанру (колисанка) в мелодії і супроводі. Водночас твір позначений рисами, загалом притаманними стилістиці Зарембського, такими як часта зміна тональності (As, E, G, Cis), прихована поліфонія, єдність образної сфери. Варіаційні ознаки форми, імпресіоністична колористика фіналу, багаторазове повторювання тактового супроводу подумки повертають слухача до «Колискової» Шопена.

¹ До речі, уродження теперішнього Коломийського району Івано-Франківської області, випускника єзуїтського колегіуму Станіславова і Львівської єзуїтської академії.

² Tomaszewski, M., 2005. *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN, 872 s. S.24, 427, 580, 630.

³ Івашкевич, Я., 1989. *Шопен: повість*. Київ: Музична Україна, 208 с. С.95.

⁴ Шопен писав його у стані болю, патріотичних страждань, гніву та бунту» – характеризував Скерцо Здзіслав Яхимецький. «Половина композиції тримає слухача в такому настрої, у постійному нервовому тремтінні. Лише на 305 такті напруга спадає. Колискова ідилія, колядкова пісня, сповнена ангельської солодкості “Lulajże Jezuniu, moja perełko” бальзамом загоює рани душі» (Jachimecki, Zd., 1927. *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa, 167 s. S.92).

⁵ Miklaszewska, J., 2024. Pieśniowa geneza melodyki Chopina. *Liturgia Sacra*, 63(1), ss.205–236. S.211.

⁶ Strumillo, T., 1985. *Juliusz Zarębski*. Kraków: PWM, 76 s.

Звернення до жанру колискової (переважно саме у різновиді «Berceuse» як характеристичної інструментальної п'єси, специфіку якої становить поєднання властивостей суто фольклорної «колисанки» з ознаками романтичної мініатюри) у творчості Віктора Косенка було послідовним. На сьогодні відомо, що композитор звертався до жанру принаймні п'ять разів. Окрім добре відомих слухачам і виконавцям солоспіву на вірші Олександра Блока й № 15 із циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано», архів композитора містить також скрипкову Berceuse d-moll, фортепіанну «Berceuse» H-dur, обробку єврейської народної пісні «Aj li luli (Viglid)» із репертуару Сари Фібих (записаної співачкою у Варшаві), а також «Шарманщик» – фрагмент музики до театральної вистави, який так само в одному з варіантів має уточнення «Коліскова».

У цьому контексті насамперед варто згадати створену вочевидь ще в Петрограді¹ фортепіанну Berceuse H-dur (на одному з рукописів зафіксовано датування «21 II 1915»). Кількома роками по тому, вже в Житомирі композитор повернувся до задуму: новий рукопис, окрім позначки часу і місця створення «Написано 21 октября 1921 г. Житомир, Дм. № 6» має вже типову для творів того періоду присвяту «Dediee a M-me Angeline de Kanaerr», а також програмну маргіналію-приписку: «Этот Berceuse есть лишнее доказательство той правды, глубокой правды, которая имеется во внутреннем мире и на внешнем обликe глубокоуважаемой и прекрасной моей Музы»².

Але натхнення особливим жанром уже було непідвладне композиторові. Того ж року з'являється «Коліскова» на вірші Олександра Блока, якій судилося стати одним із найпопулярніших творів Косенка. Найпоказовішою рисою її дослідники відзначають колористичну, пізньоромантичну, наближену до імпресіоністичних звучань гармонічну мову, численні алюзії до відомих зразків утілення романтичної казково-фантастичної образності³. Цікаво, що твір виник саме новорічної ночі. Промовистого наголошення на незвичному надреальному відчутті, що охоплює дотичних, не зміг уникнути навіть загалом досить не схильний до подібних ідеалістичних настроїв перший дослідник творчості композитора: «“Коліскова” – ця перлина⁴ в творчості Косенка, плід поетичного натхнення. Чарівна мелодія нагадує народні пісні подібного жанру, але з “присмерковим” фортепіанним супроводом, вельми витонченим, прозорим»⁵. Слухач одразу занурюється в чарівну казково-фантастичну ауру пізньоромантичного ноктюрна з притаманним йому специфічним «мерехтінням». Своєрідність, неповторність інтонаційної природи наспіву (майстерно підхоплене композитором із фольклорних джерел сполучення двох кварт у поєднанні з гармонічним багатством супроводу) провокує зрештою появу

¹ Про це, принаймні, свідчить укладена Валеріаном Довженком нотографія творчості композитора (Довженко, В. Д., 1949. *В. С. Косенко*: нарис. Київ: Мистецтво, 140 с. С.111).

² Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Ф. 411. Од. зб. 122.

³ Варшавська, А. К., 2023. Романтичні риси гармонії у камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство*, 49, сс.85–90; Іванова, О., 2000. Відтворення жанру колискової у доробку Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(4), сс.20–27. С.25.

⁴ У нарисі 1949 року образ «перлини творчості композитора» додатково акцентується згадкою про «ювелірну обробку»: «Серед романсів цього циклу привертає до себе увагу своєю витонченою, благородною, ніби ювелірною обробкою романс-пісня “Коліскова” (О. Блок)». (Довженко, В. Д., 1949. *В. С. Косенко*: нарис. Київ: Мистецтво, 140 с. С.39).

⁵ Довженко, В. Д., 1975. Деякі з автобіографічних бесід. У кн.: *В. С. Косенко. Спогади. Листи*. 2-ге вид. Київ: Музична Україна, сс.202–219. С.208.

тлумачення внутрішнього змісту «Колискової» як театрального за початковим задумом сольного вокального номера фантастично-казкового персонажа¹.

Показовим є також зафіксоване в рукописах вживання композитором і до солоспіву і до обробки народної пісні (вочевидь створювалася для концертного виконання) визначення «Berseuse»². Уводячи до маргіналій одного з варіантів рукопису вокальної «Колискової», у свого роду літературній програмі («Когда Вас будут терзать тяжкие докучные думы – вспомните “Berseuse” – ласкающий ветерок»³), композитор додатково наголошує на неподільній єдності сприйняття камерно-вокальної і камерно-інструментальної складових власної творчості.

Уже не раз зауважувана особливість двох найвідоміших «Колискових» композитора – розташування основної мелодії «всередині» інструментальних голосів⁴, так само характерна і для обробки єврейської народної пісні з репертуару Сари Фібих. Твір позначений у каталозі авторських рукописів як «Колискова. Для голосу або скрипки (?) і фортепіано. Варіант у d-moll. Романс».

Найзнанішою з інструментальних зразків жанру в спадку композитора, звісно ж, є складова його циклу програмних дитячих мініатюр. «Колискова» з ор. 25 привертає увагу не лише інтонаційною спорідненістю із Прелюдією № 15 з шопенівського циклу, а й демонструє близькість композиторів на рівні «тонального чуття», – згадана вище Колискова ор. 57 також написана в *ре-бемоль мажорі*⁵.

Неочікуваним перетинком цих сюжетів видається створена 1904 року Колисанка (Berseuse) Des-dur Александера Міхаловського⁶. Кульмінаційна інтонація прелюдії Шопена, переінтонована згодом у мініатюрі Косенка⁷, стає тут основою початкового звороту. Привертає увагу також середній розділ твору (*cis-moll*), позначений підвищеними IV і VI щаблями (подібний лад мінорного нахилу притаманний окремим фольклорним традиціям України). Зв'язок цього фрагмента з українським фольклором був наголошений уже в першій рецензії на твір: «Маестро фортепіано обдарував рідну літературу поетичним шедевром із благородним настроєм і чудовою технікою. Мелодія Колискової проста, але елегантна; дотепними є тональні зміни та синкопи басових фігур. Середня частина *cis-moll* нагадує тужливу українську пісню (не дослівно), яка завершується чудовою каденцією, що веде від першого мотиву. Оригінальний епізод *misterioso* на септимі домінантового акорду, після якого йде кінцівка твору на тлі тоніки та домінанти. У виконанні слід звернути увагу на акуратне

¹ Пілявський, М. М., 2020. Містика і реалії творчості Віктора Степановича Косенка. В кн.: Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття, I Науково-практична конференція, присвячена 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка, Київ, Україна, 9 листопада 2018 р. Київ: Музей театрального, музичного і кіномистецтва України, сс.111–115. С.114.

Як впливає із тексту розвідки, така інтерпретація змісту солоспіву базується винятково на відчуттях практиків (музиканта-педагога й музиканта-педагога-композитора).

² Як пам'ятаємо, традиційно асоційованого саме з інструментальною романтичною традицією, власне складовою романтичної фортепіанної культури, увиразненою як характеристична інструментальна мініатюра з певними ознаками фольклорного першоджерела.

³ ІР НБУВ. Ф. 411. Од. зб. 238. Арк. 1.

⁴ Іванова, О., 2000. Відтворення жанру колискової у доробку Віктора Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(4), сс.20–27. С.25, 26.

⁵ Шамаєва, К. І., 2022. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*, 48, сс.29–49. С.42, 43.

⁶ Один із найвидатніших шопенівських виконавців ХХ століття, дотичний до його спадку й традиції «із перших рук» (через Кароля Мікулі та Марцеліну Чарторійську), близький приятель Юліуша Зарембського, редактор і виконавець його творів – він, без перебільшення, єднав епохи і долі, прищепивши шопенівський культ своєму юному учневі Вікторові Косенку.

⁷ Шамаєва, К. І., 2022. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*, 48, сс.29–49. С. 43.

виконання мелодії в акордовому русі й технічну сторону вражаючої каденції», – писав Леон Хоєцький у січневому номері очолюваного ним «Nowości Muzyczne»¹. Домінування ж у партії правої руки акордового викладу споріднює твір зі згадуваною вище Verceuse H-dur Віктора Косенка.

Пропоноване дослідження внутрішньої спорідненості й спадкоємності жанрових уподобань трьох представників різних етапів Романтизму, звісно ж, не може бути остаточною ґрунтовною розвідкою всіх аспектів оновлення інструментальної музики, які відбулися в ту добу. Проте воно доводить життєздатність згадуваних жанрів, наскрізне охоплення ними митців епохи романтизму та його продовження в ХХ столітті уже через постаті Александра Міхаловського і Віктора Косенка. Думковий світ як вияв «генетичного коду» проникав у творчість всіх митців, які різними шляхами потрапляли в сферу його аури впливу, незалежно від засобів висловлювання (слово, колір і лінія, інтонація, мелодія) і масштабу творчості – від аматорів до творців-геніїв.

Стаття надійшла до редакції 09.07.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова, Ю. В., Гончарова, Г. Е., Ігнатуха, Л. А., Коляденко, О. Б. та Новікова, Н. М., уклад., 2016. *Музичний інструмент віолончель: програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання)*. Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 99 с.
2. Дробот, Н. С., уклад., 2007. *Спеціальний клас віолончелі: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації*. Вінниця: Нова книга, 36 с.
3. Зав'ялова, О., 2010. Концертно-віртуозна культура ХІХ ст. і традиції київської віолончельної школи. *Мистецтвознавство України*, 11, сс.69–76.
4. Зав'ялова, О., 2014. Німецька віолончельна школа ХІХ ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, сс.9–22.
5. Сумарокова, В., 2004. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 40, сс.180–190.
6. Чередніченко, В. І. та Семак, Н. Є., уклад., 2021. *Моя віолончель. Перші десять уроків з початківцями: навчально-методичний посібник*. Краматорськ: Мистецька школа, 136 с.
7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.
8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.
9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions: treatise*. Florida: Florida State University, 111 p.
10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.
11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.
12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.
13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.
14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.
15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

¹ Цит. за: Dybowski, S., 2005. *Aleksander Michałowski. Rzecz o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów*. Warszawa: Selene, S. 142, 143.

REFERENCES

1. Bilousova, Yu. V., Honcharova, H. E., Ihnatukha, L. A., Koliadenko, O. B. and Novikova, N. M., comp., 2016. *Muzychnyi instrument violonchel: prohrama dla muzychnoi shkoly, muzychnoho viddilennia pochatkovoho spetsializovanoho mystetskoho navchalnogo zakladu (shkoly estetychnoho vykhovannia)* [Musical instrument cello: program for music school, music department of primary specialized art educational institution (school of aesthetic education)]. Kyiv: Derzhavnyi metodychnyi tsentr navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv Ukrainy, 99 p.
2. Drobot, N. S., comp., 2007. *Spetsialnyi klas violoncheli: prohrama dla vyshchychkh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv I-II rivniv akredyatsii* [Special class of cello: program for higher educational institutions of culture and arts of I-II levels of accreditation]. Vinnytsia: Nova knyha, 36 p.
3. Zavialova, O., 2010. Kontsertno-virtuozna kultura XIX st. i tradytsii kyivskoi violonchelnoi shkoly [Concert and virtuoso culture of the 19th century and traditions of the Kyiv cello school]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, pp.69–76.
4. Zavialova, O., 2014. Nimetska violonchelna shkola XIX st.: vykonavsko-pedahohichni aspekty [German cello school of the 19th century: performance and pedagogical aspects]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 8, pp.9–22.
5. Sumarokova, V., 2004. Vykonavska shkola yak ob'iekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia [Performance school as an object of research: to define the concept]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 40, pp.180–190.
6. Cherednichenko, V. I. and Semak, N. Ye., comp., 2021. *Moia violonchel. Pershi desiat uroktiv z pochatkivtsiamy: navchalno-metodychnyi posibnyk* [My cello. The first ten lessons with beginners: a teaching and methodological manual]. Kramatorsk: Mystetska shkola, 136 p.
7. Becker, H. and Rynar, D., 1978. *The mechanics and esthetics of violoncello playing*. Wien–Leipzig: Universal Edition, 360 p.
8. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1989. Zweite, Ausgabe. Personenteil, Band 7: Fra-Gre. München: Kassel, Barenreiter Verlag, 812 p.
9. Geeseman, K., 2011. The Rise and Fall of the CellistComposer of the Nineteenth Century. In: *A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions: treatise*. Florida: Florida State University, 111 p.
10. Ginzburg, L., 1983. *Western Violoncello Art of the 19th and 20th Centuries, Excluding Russian and Soviet Schools*. Neptune City, NJ: Paganiana Publications, 384 p.
11. Kennaway, G. W., 2009. *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. The University of Leeds School of Music, 362 p.
12. Plantinga, L., 1985. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton and Company, 523 p.
13. Raychev, E., 2003. *The Virtuoso Cellist-Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works: Treatises*. Florida: Florida State University, 104 p.
14. Straeten, E. van der., 1971. *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments; with biographies of all the most eminent players of every country*. London: W. Reeves, 700 p.
15. Suzuki, Sh., 1978. *Cello School*. Vol. 5. Cello Part. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 38 p.

SHAMAIEVA KIRA, VOLOSATYKH OLHA

Shamaieva Kira, Doctor in Art Studies, Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Professor of the General and Specialized Piano Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

Volosatykh Olha, Candidate (PhD) of Art Studies, Associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Associate professor of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore Department (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

GENRE INNOVATIONS IN THE FIELD OF ROMANTICISM: LULLABY-BERCEUSE AND DUMKA

Ukrainian musical art of the late 19th — first half of the 20th century constitutes a wide field for the application of modern scientific positions in its current understanding. In addition to the fact

that there are still no detailed, documented biographies of many creative community representatives of those days, intercultural contacts (their spectrum expanding, revising the usual understanding of their essence, etc.) are no less extensive field for native scientists activity. Therefore, an attempt to comprehend some of the unpredictable ways of spreading and imitating the romantic tradition in Ukrainian musical culture, in particular through unexpected points of contact and intersection of the creative paths of Fryderyk Chopin, Juliusz Zarębski, Aleksander Michałowski and Viktor Kosenko, seems quite relevant and innovative. Returning to the native context of artists who are inextricably linked to Ukraine by circumstances of life and creativity is also becoming a ripe topic of modern research. As well as overcoming the distorted vision of many figures and phenomena of Ukrainian musical culture, in particular in the aspect of considering them outside any pan-European perspective.

Undoubtedly, it cannot be a final thorough study of all aspects of the genre renewal of instrumental music that took place in the era of Romanticism. The purpose of the proposed investigation is, first of all, to demonstrate the deep kinship and continuity of genre preferences of three representatives of different stages of that artistic preferences precisely in the stream of romantic genre differentiation, but at the same time not rejecting the nuances of the genre content in the creative situation of a particular time. The criteria for uniting the three artists, in addition to the nature of the artistic worldview, the specificity of pianism (after all, all are bright pianists-performers with a predominance of piano music in their work), the tragic circumstances of a short life, etc., may also be a connection with the Volyn region, in many aspects important for understanding the specific issues.

The research methodology is based on the application of a comprehensive interdisciplinary approach, biographical, historical-typological and comparative methods, source analysis, elements of complex musicological analysis, etc.

Findings and conclusions. The proposed study of the internal kinship and continuity of genre preferences of three representatives of different stages of Romanticism, of course, cannot be a final thorough study of all aspects of the genre renewal of instrumental music that took place in that era. However, it proves the viability of the mentioned genres, their thorough coverage of artists of the Romantic era and its continuation in the twentieth century through the figures of Aleksander Michałowski and Viktor Kosenko. The world of thought as a manifestation of the “genetic code” penetrated the work of all artists who in different ways fell into the sphere of its aura of influence, regardless of the means of expression (word, color and line, intonation, melody) and the scale of creativity — from amateurs to creators-geniuses.

Keywords: piano culture of the Romantic era classics, Fryderyk Chopin’s work, Juliusz Zarębski’s work, Aleksander Michałowski’s work, Viktor Kosenko’s work, Ukrainian musical culture of the late 19th — first half of the 20th century, genre innovation, dumka, lullaby, Berceuse.

АНТОНОВА М. С.

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

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

**КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА «АНТИГОНИ» АРТЮРА ОНЕГґЕРА
ЯК ФУНДАМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ ОПЕРИ**

Розглянуто багаторівневу композиційну структуру опери «Антигона» Артюра Онегґера, яка відображає глибокий зв'язок між музичною формою та змістовим наповненням. Охарактеризовано ключові формотворчі засади твору, зокрема структурну організацію опери та наскрізний музичний розвиток, який забезпечує безперервність процесу музичного розгортання.

Простежено вплив мистецьких ідей лібретиста Жана Кокто на фінальний вигляд форми опери «Антигона». Аргументовано значущість скорочень і переробок Ж. Кокто трагедії Софокла та їхньої ролі у створенні оновленого трактування класичного сюжету.

Проаналізовано вплив античної трагедії на специфіку побудови форми опери. Визначено провідну роль хору, який, на відміну від давньогрецької трагедії, не обмежується функцією коментатора, а натомість активно залучається до сценічної дії, отримує власну драматургічну лінію і стає активним учасником подій. Досліджено, як Онегґер через інтеграцію античної спадщини у музичну канву опери досягнув унікальної багаторівневої цілісності твору.

Окреслено значення оркестрових партій, що забезпечують цілісність викладення музичного матеріалу. Проаналізовано, яким чином Онегґер використовує атональність і складну інтервальну структуру для створення унікальних музичних тем, мотивів. Окрему увагу приділено дослідженню музично-тематичних комплексів, таких як лейтмотиви Антигони, Креона, Гемона та Тіресія, які формують тематичний кістяк твору.

Досліджено взаємодію лейтмотивних блоків, що відображають конфлікт між головними персонажами – Антигоною і Креоном. Визначено вагомість складної, розгалуженої лейтмотивної системи в еволюційному процесі музичного матеріалу опери та її вплив на побудову монолітної художньої єдності твору.

Ключові слова: музичний театр Артюра Онегґера, опера «Антигона», антична трагедія, творчість Жана Кокто, художня цілісність.

Постановка проблеми. Опера «Антигона» Артюра Онегґера є однією з найяскравіших сторінок музичного театру першої половини ХХ століття. Твір не лише демонструє глибоку композиторську майстерність, а й порушує важливі філософські питання, що стосуються осмислення сприйняття часу сучасною людиною, пошуків нових шляхів створення художньої цілісності в межах музично-театральних творів і можливостей ефективного впливу на свідомість слухача.

Особливий інтерес становить багаторівнева композиційна форма опери, яка є структурним утіленням зазначених філософських ідей, поєднуючи складний

музичний розвиток зі змістовими пластами сюжету. Це породжує непросту організацію форми та потребу її детального дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Головною гальмівною особливістю вивчення творчості Артюра Онеггера є майже повна відсутність актуальної літератури українською мовою, бо більшість матеріалів – зарубіжні. Вагомими джерелами для нас стали єдині україномовні роботи О. Корчової: «“Жанна д'Арк” А. Онеггера: механізм жанрового синтезу»¹, яка безпосередньо стосується особливостей музичного театру композитора, і монографія «Музичний модернізм як *terra cognita*»², де окремий розділ – «Артюр Онеггер: традиція, вмонтована в сучасність» – спрямований на розкриття специфіки музичного мислення митця.

Серед актуальних досліджень, що пов'язані з розглядом творчої постаті Артюра Онеггера виділяються дві ґрунтовні праці. Насамперед це англomовна монографія Дж. Спратта³, яка представляє яскравий сплав хронологічної біографіки з ґрунтовними аналітичними нарисами. Друга робота – монографія Х. Брюйра⁴ є найбільш повною, розгорнутою розвідкою життєвого шляху Онеггера. Вона базується на архівних джерелах і спогадах сучасників, що дозволяє більш глибоко й детально ознайомитись із постаттю композитора та його творчими настановами.

Важливі наукові праці також містять окремі випуски журналу асоціації А. Онеггера⁵, мета яких – глибокий, вузько спрямований, детальний аналіз різних аспектів творчості композитора, зокрема новаторських пошуків Онеггера у сферах оркестрування, роботи зі словом та особливостей формотворення.

Основна мета дослідження – виявити та проаналізувати багаторівневу форму опери «Антигона» Артюра Онеггера як основи для створення музичної цілісності твору.

Методологічна база статті передбачає використання методів жанрово-генетичного, історичного, порівняльного і цілісного аналізу для розгляду сукупності всіх складових, критеріїв і характерних особливостей композиційної структури опери Антигона.

Наукова новизна полягає у зверненні до аналізу структури опери «Антигона» з особливим акцентом на вивченні її багаторівневої форми, ролі хору як активного учасника дії та лейтмотивної системи, що формує драматургічну цілісність твору. Означена **проблематика** вперше представлена у вітчизняному науковому просторі.

Виклад основного матеріалу. Шлях до створення опери почався для Артюра Онеггера у 1922 році, коли «Антигона» вперше була поставлена Жаном Кокто як п'єса з музикою композитора у паризькому театрі «Ательє».

В основу твору лягла відома трагедія давньогрецького драматурга Софокла, що ґрунтується на циклі фіванських міфів про Антигону⁶. Втім, за авторським трактуванням Кокто, п'єса Софокла була адаптована до реалій ХХ століття за рахунок максимального скорочення задля прискорення викладення і зменшення часу для сприйняття твору аудиторією⁷. На тлі стискання тексту музика Онеггера також не

¹ Корчова, О., 1990. «Жанна д'Арк» А. Онеггера: механізм жанрового синтезу: магістерська робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 185 с.

² Корчова, О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, 490 с.

³ Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p..

⁴ Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.

⁵ Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15; Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37; Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un concentré de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.

⁶ Софокл. *Антигона. Давньогрецька трагедія*: збірник, 1987. Переклад з давньогрецької Б. Тена. Київ: Дніпро, 232 с. Сс.119–166.

⁷ Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p. P.183.

отримала належного втілення, адже, за бажанням Кокто, композитор був обмежений лише невеликими музичними фрагментами, у яких використовувалися виключно гобой і арфа.

Таке словесно-музичне лімітування призвело до неприйняття «Антигони» Кокто як публікою, так і критиками, тож митець продовжив пошуки, опрацьовуючи текст трагедії наступні п'ять років. Адаптуючи твір Софокла, Кокто загострив увагу на головних персонажах, фактично відсторонюючись від усього другорядного та гіперболізуючи центральні образи п'єси. Окрім цього, він продовжив експериментувати з ідеєю часу і його найефективнішим використанням у виставах, щоб утримати увагу слухачів у єдиному процесі розгортання багаторівневого твору. Аби гранично прискорити хід часу, Кокто вдався до подальших скорочень тексту трагедії, що найяскравіше втілювалося у хорових номерах. Репліки хору стали більшою мірою спрямованими на коментування дії, яка відбувається, а всі загальні моральні підсумки, характерні для античної трагедії, – видалено. Таке рішення не тільки зменшило кількість реплік, а й було спрямоване на трактування хору як ще одного персонажа, що має власний погляд на події і бере в них участь.

У фіналі пошуків Жан Кокто прийшов до повної переробки тексту із самостійної театральної п'єси до оперного лібрето, знову звернувшись із пропозицією співпраці до Артюра Онеґера. Симптоматично, що ці прагнення митця виявилися надзвичайно близькими до поглядів Онеґера, які були пов'язані з дослідженням ефективного емоційно-психологічного впливу на слухача в рамках музично-театральних композицій. Такі наміри отримали органічне музичне втілення в опері «Антигона», написаної у гранично стислі терміни в 1927 році.

Задля втілення означених творчих принципів Онеґер створив міцний структурний фундамент, який виявився основою для художньої цілісності усієї опери. Так, композиційна форма «Антигони» має чітку організацію, зафіксовану у нотному тексті (див. таблицю 1):

Акт I:

Сцена № 1 (Антигона та Ісмена)

Сцена № 2 (Хор)

Сцена № 3 (Креон та Охоронець)

Інтерлюдія

Акт II:

Сцена № 4 (Антигона і Креон)

Сцена № 5 (Креон, Ісмена, Антигона)

Сцена № 6 (Гемон і Креон)

Сцена № 7 (Креон)

Сцена № 8 (Антигона і Креон)

Сцена № 9 (Тіресій і Креон)

Інтерлюдія

Акт III:

Сцена № 10 (Посильний та Еввідіка)

Сцена № 11 (Креон і Посильний)

Зазначений поділ є стандартним для жанру опери. Три акти розділяють події, між якими є певні часові проміжки та зміна локацій, тоді як поділ на сцени дозволяє структурувати завершені сюжетні епізоди всередині актів.

Однак розвиток музичного матеріалу диктує також наскрізну форму другого плану (див. таблицю 1). Вона слугує відображенням важливої репліки Артюра Онеґера у передмові до партитури опери, де митець наголосив на своєму прагненні «загорнути драму в струнку симфонічну конструкцію, не обтяжуючи при цьому рух»¹.

¹ Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p. P.3.

Утілення композиторського задуму реалізується через наскрізний музичний розвиток. Усі акти й сцени виконуються безперервно, *attacca*, органічно перетікаючи одне в одну в єдиному процесі розгортання музичного матеріалу.

Таблиця 1. Композиційна організація опери «Антигона»

Форма першого плану		Форма другого плану	
		<i>Експозиція конфлікту</i>	
Акт I	Сцени № 1–3	Акт I	Сцени № 1–3
	Інтерлюдія		Інтерлюдія
		<i>Розвиток конфлікту</i>	
Акт II	Сцени № 4–9	Акт II	Сцени № 4–7
		Акт II	<i>Розв'язок конфлікту</i>
	Інтерлюдія		Сцена № 8 – кульмінація конфлікту Сцена № 9
	Інтерлюдія		Інтерлюдія – кульмінація сюжету
		<i>Кода (нідсумок)</i>	
Акт III	Сцени № 10–11	Акт III	Сцени № 10–11

Окрім цього, завдяки введенню складної лейтмотивної системи в партії оркестру, симфонічний розвиток набуває помітної самостійності. Фактично, уся музична драматургія опери «Антигона» будується на основі викладення, зіставлення, зіткнення провідних тем твору в оркестрі та їхніх еволюційних видозмін. Приміром, яскраво контрастують опозиційні тематичні блоки двох головних сторін конфлікту: Антигони та Креона, які будуть детально окреслені нижче. У процесі розвитку пов'язані з ними лейтмотиви та лейттеми отримують широку експозицію і наступну мотивно-інтонаційну розробку, котрі видаються гранично близькими до сонатної форми.

Утім, на створення саме такої структури впливає не тільки музично-тематична складова твору, а й сюжетна, в якій конфлікт між персонажами Антигони та Креона також є провідним. Передусім це закладено у змісті прямих реплік героїв. Так, опера майже повністю будується на конфліктних діалогах персонажів, чи то самої Антигони й Креона або інших дійових осіб, які відстоюють інтереси одного з них. Тобто розгортання фабули зафіксовано у розмовному компоненті, а події, які відбуваються поза цими межами, залишаються за кадром.

Наприклад, похорони Полініка, які є каталізатором конфлікту, та смерть Еввідіки не мають ніякого сценічного втілення, – слухач дізнається про них лише постфактум зі згадок у розмовах. Більше того, кульмінація сюжету у вигляді самогубства Антигони та Гемона також передається через оповідь Посильного як уже скоєна дія, через що драматичний рівень напруги суттєво зменшується. У свою чергу, в наскрізній будові форми місце кульмінації займає сцена № 8, де в останньому конфліктному зіткненні вирішується доля не тільки Антигони, а й Гемона, Еввідіки і навіть самого Креона, чий рішення призвели до трагічного закінчення багатьох невинних життів.

Таким чином, Кокто та Онеггер, завдяки винесенню вказаних частин фабули «за дужки», дуже органічно зміщують сюжетні акценти і головну кульмінацію, створюючи безперервну лінію розвитку напруги. Внаслідок швидкого розгортання, конфлікт не відтіняється другорядними подіями і не сповільнюється ні на секунду, перетворюючись на згусток сенсів та емоцій, вибух якого у сцені № 8 та другій інтерлюдії і є головною подією опери.

Водночас, багаторівнева конструкція опери, створена Артюром Онеггером, також містить зв'язок із давньогрецькими витоками, які формують прихований третій

план композиції (див. таблицю 2), в основі якого лежить антична трагедія, яка сама по собі «нагадувала більше сучасну оперу, ніж драматичну п'єсу»¹.

Таблиця 2. Третій план композиції опери «Антигона»

Сцена № 1
Сцена № 2 (Хор)
Сцена № 3
Інтерлюдія (Хор)
Сцена № 4
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 5
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 6
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 7
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 8
Квартет корифеїв
Сцена № 9
Інтерлюдія (Хор)
Сцена № 10
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 11
Сольна репліка корифея хору

Одним із провідних композиційних прийомів, притаманних античній трагедії, було чергування монологічних або діалогічних епізодів і хорів між ними. Саме така форма послідовно втілюється Онеггером в «Антигоні», де кожна сцена відділяється одна від одної. Так, між сценами № 1 і № 3 введено масштабну хорову сцену № 2. У ній викладено короткий зміст подій, які відбувалися «за кадром», і їхній вплив на поточну ситуацію, що також було характерно хорам давньогрецької трагедії. Проте головною відмінністю від античного варіанта є те, що хор стає безпосереднім, самостійним учасником, який уособлює збірний образ народу і згодом вступає в діалоги з персонажами, виражаючи власну позицію.

Між сценами № 3 та № 4 присутня хорова інтерлюдія, зміст якої – відсторонене поголошення морального постулату для оточуючих і насамперед для Креона. При зіставленні інтерлюдії та хорової сцени № 2 стає яскраво помітною подвійна функція хору, що коливається від ролі коментатора до активного учасника сценічної дії, який надалі все більше включатиметься у розвиток сюжету. Доказом цієї думки виступає хорова репліка між інтерлюдією та сценою № 4, де хор є виразником голосу народу, який спостерігає події, що відбуваються, і бере в них безпосередню участь шляхом виголошення своїх коментарів, прямих реплік і діалогів із головними персонажами.

У другому акті між сценами № 4 та № 5 з'являється сольна репліка тенора-корифея хору. Слід зазначити, що корифеї будуть виділені з кожної партії хору: сопрано, контральто, тенор і бас відповідно. Так, керівна роль корифея ніби розподіляється між провідними співаками кожної хорових партій. Це дозволило композитору також надати бінарності сприйняттю образу корифея. Адже, з одного боку, різні голоси сприяють різноманітності висловлювання представників народу, яких уособлює хор, а з іншого – корифей продовжує виконувати одну з головних

¹ Жаркова, В., 2023. *Історія західної музики: Ното Musicus від античності до бароко*: навчальний посібник. Київ Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 548 с. С.46.

функцій античної трагедії – з'єднувальної ланки між основними персонажами та хором.

Таким чином, репліки корифея у ролі дійової особи можуть бути емоційно вплетеними в діалоги та полілоги героїв опери. Однак під час функціонування його як учасника давньогрецької трагедії, доручені йому тиради стають доволі абстрагованими, холодними, направленними на підсумовування подій або оголошення про прихід когось із персонажів.

Означені репліки корифеїв розділяють і наступні сцени № 5, № 6, № 7 та № 8. А між сценами № 8 та № 9 у точці кульмінації опери з'являється квартет корифеїв, підтримуючи рівень необхідної напруги. Подальші сцени № 9 та № 10 розмежовані хоровою інтерлюдією, що є містком між другим і третім актом, так само як попередня інтерлюдія поєднувала перший і другий.

У третьому акті знову присутня тирада корифея між сценами № 10 та № 11, причому вона вперше проводиться басом. Таке висотне зниження підкреслює вагомість заключної сцени твору, бажання композитора повернути до неї увагу слухача і водночас готує аудиторію до фінального, головного морального підсумку твору.

Зважаючи на дослідження композиційних варіантів опери «Антигона», стає можливим зазначити, що втілення різнопланових форм виявилось дуже органічним. Усі вони гармонійно співіснують, слухач вільно «перемикається» з однієї на іншу, не втрачаючи належний рівень уваги до дійства.

Утім, ця багаторівнева конструкція не могла б існувати без відповідного музичного матеріалу як своєрідного сполучного містка між різнотипними формами. Роль такої єдиної ланки в опері Онеггера виконує лейтмотивна система. Так, уся композиційна структура «Антигони» цементується великим комплексом лейтмотивів і лейттем. Ці наскрізні елементи являють собою музичне втілення персонажів, їхніх почуттів і навіть певних умовних образів та подій.

Музична мова, якою користується Артур Онеггер в опері «Антигона», є атональною і тому на перший план у побудові лейтмотивів виступає інтервальна складова, що забезпечує одну з головних функцій – упізнаваність. Лише після багаторазового повторення лейтмотиви іноді отримують невеликі зміни, обумовлені перетвореннями у процесі розвитку музичного матеріалу або прагненням повернути увагу до тих чи інших кульмінаційних зон. Усі лейтмотиви проводяться виключно в партії оркестру, що дозволило композитору зберегти свободу й невимушеність вокальних партій, необхідні для відтворення людської розмовної стилістики.

Отож, нами було виділено два комплекси лейтмотивів. Перший відповідає за теми, пов'язані з окремими персонажами. Його відкриває лейттема Антигони (див. приклад 1, тт. 1–11). У ній виділяються п'ять окремих коротких фрагментів. При цьому мотивна структура фрагмента А є домінуючою складовою музичного розвитку опери загалом, тоді як інші спрямовані на урізноманітнення звукового образу головної героїні та забезпечують інтонаційний зв'язок із лейтмотивами інших персонажів.

В основі фрагмента А лежить інтервал малої секунди, який у горизонтальній проєкції дає поштовх для активного висхідного квартового стрибка верхнього голосу з наступним рухом малими секундами, що підтримується низхідним хроматичним поступом нижнього голосу. Водночас у вертикальній проєкції рух голосів утворює ланцюжок різких дисонансних інтервалів: мала секунда – збільшена квінта – велика септима – велика нона.

Поєднання обох координат дозволяє скласти цілісний образ Антигони в рамках цього стислого, проте філігранно вивіреного музичного фрагмента. Протестний, бунтарський характер головної героїні яскраво відображено квартовим стрибком і рухом дисонансів, тоді як хроматичні, ламентозні інтонації стають утіленням її трагічної, несправедливої долі.

Фрагмент В інтонаційно поєднаний з лейтмотивом Креона терцієвим інтервалом. Найчастіше його поява у музичному тексті зумовлюється згадкою Антігони про царя або його рішення покарати брата героїні – Полініка навіть після смерті.

Фрагменти С і D обидва містять швидкий рух шістнадцятими і часто зустрічаються у нотному тексті в одномоментному або послідовному викладенні. Вони підтримують напругу в місцевих кульмінаціях промов Антігони та протягом музичного розвитку стають усе більш подрібненими.

Приклад 1. Опера «Антігона». Лейттема Антігони.

The image shows a musical score for the leitmotif of Antigone. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic. Red boxes highlight five specific fragments: A (piano), B (piano), C (violin), D (violin), and E (piano). Fragment B features triplet rhythms. Fragment C is characterized by sixteenth-note patterns. Fragment D shows a similar sixteenth-note pattern in the violin. Fragment E is a melodic line in the piano. The score is in 3/4 time and features various accidentals and articulation marks.

Фрагмент Е слугує інтонаційною зв'язкою до лейтмотиву Ісмени – сестри Антігони, який буде проаналізовано нижче. Їх поєднує як схожість на мотивно-тематичному рівні, зокрема низхідний мелодичний рух, заснований на оспівуванні, який бере початок із витриманої тривалості на початку. Окрім цього, фрагмент Е та лейтмотив Ісмени містять терцієві інтонації, які пов'язують їх із лейтмотивом Креона.

В експозиційному викладенні кожен із фрагментів оркестровано засобами струнних, однак у подальшому лейттема вільно мігрує між різними групами інструментів. Слід зауважити, що свобода інструментування спостерігається щодо всіх лейтмотивів опери, і тембр не завжди є вирішальним компонентом.

Другий важливий лейтмотив закріплено за персонажем царя Креона (див. приклад 2, ц. 1, т. 8). Для нього найголовнішим є інтервал терції у всіх можливих варіантах. Більше того, композитор, з огляду на збереження фонізму, часто використовує енгармонічні заміни терцій на збільшену або двічі збільшену секунди, зменшену кварту тощо. Найчастіше лейтмотив Креона будується на терції в гармонічному вигляді або низхідній терції у мелодичному.

Приклад 2. Опера «Антігона». Лейтмотив Креона.

The image shows a musical score for the leitmotif of Creon. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The piano part features triplet rhythms. The violin part starts with a piano (pp) dynamic and a subito marking. The score is in 3/4 time and features various accidentals and articulation marks.

Один із наймелодійніших лейтмотивів опери належить Ісмені (див. приклад 3, ц. 3). Протягом усього твору він зберігає тембральну характеристику і проводиться скрипкою соло або партією перших скрипок. Лейтмотив також не зазнає структурних перетворень і залишається мелодично спорідненим із вищезгаданим фрагментом Е лейттеми Антігони.

Це композиторське рішення пов'язане зі сталістю образу Ісмени. Героїня не отримує таких внутрішніх трансформацій у процесі розвитку опери, як Антігона та Креон. Вона не змінює переконань, попри велике співчуття Антігоні.

Приклад 3. Опера «Антігона». Лейтмотив Ісмени.

Is. Je ne de - vi - ne - rai pas de - puis que nos deux

A. pa - rent con - tre nous

frè - resse sont en - tre tués de - puis que la trou - pe des Argiens à

Наступні дві мотивно-тематичні структури належать Вартовому. Перша – лейтмотив Вартового (див. приклад 4, ц. 26) озвучується партіями віолончелей та контрабасів і зберігає темброве забарвлення упродовж твору, як і лейтмотив Ісмени. Це й логічно, адже образ Вартового також не змінюється. Відданий воїн війська Креона, який відчуває трепет перед царем, він готовий на все заради того, щоб спокутувати провину через невиконаний наказ правителя.

Приклад 4. Опера «Антігона». Лейтмотив Вартового.

Друге структурне утворення – лейттема Вартового (див. приклад 5, ц. 26, т. 6). Вона насичує образ жалісними секундовими інтонаціями та надає елемент невпевненості, який згодом трансформується і перейде до оркестрової партії, яка супроводжуватиме Креона в моменти вагань щодо правильності прийняття рішення стосовно Антігони.

Приклад 5. Опера «Антігона». Лейттема Вартового.

Спільним для лейтмотиву та лейттеми є тріольний хід *Gis-e-G*, який відкриває лейтмотив і згодом з'являється у середині лейттеми. У контексті розвитку сюжету опери він часто застосовується на підтримку слів Вартового, коли той намагається запевнити Креона, що не знає хто саме порушив наказ. Згодом цей хід трансформується у лейтмотив зради і стане в ньому домінуючим.

Наступна важлива лейттема належить Гемону (див. приклад 6, ц. 65, т. 3). Вона має певну спорідненість із лейтмотивом Ісмени завдяки трагіко-ліричному характеру. Однак тема Гемона більш розгорнута, насичена оспівуваннями та складними мелодичними візерунками, попри те, що затиснута у досить вузькому діапазоні, – рух провідного голосу дуже помірний, а стрибки не переважають інтервалу терції.

В оркестрі проведення цієї лейттеми доручено скрипкам, кларнету або флейті, що в комплексі з неспішним темпом і стриманою динамікою вносить у музику елемент спокою і підкреслює врівноваженість, притаманну образу Гемона. Найяскравіше це проявляється у контрастні моменти безпосереднього протистояння Гемона й Креона у сцені № 6.

Приклад 6. Опера «Антигона». Лейттема Гемона.

Остання лейттема цього комплексу належить провіснику Тіресію (див. приклад 7, ц. 94, т. 7). Вона контрастує з усіма попередніми на темброво-оркестровому рівні, адже проводиться усіма мідними інструментами поперемінно. Довгі тривалості, переважно у низькому регістрі, разом із декламаційними стрибками на інтервали кварта й терції насичують, надають лейттемі декламаційного характеру. Образ Тіресія стає втіленням невідворотності його пророцтва.

Приклад 7. Опера «Антигона». Лейттема Тіресія.

Лейттема підкреслює вагомість кожного слова провісника. Особливо важлива для розкриття її потенціалу сцена № 9, де вона проходить уперше. Адже у цій сцені імпульсивність Креона стає найбільш помітною на тлі врівноваженого образу Тіресія.

Наступний комплекс лейтмотивів стосуватиметься тем, які відповідають за відтворення почуттів і загальних образів. Першим із таких в опері є лейтмотив загиблих батьків (див. приклад 8, ц. 9, т. 5).

Приклад 8. Опера «Антигона». Лейтмотив загиблих батьків.

Найчастіше його поява супроводжується згадкою солістами трагічної долі батьків Антигони й Ісмени – Едіпа та Іокасти. Він тісно пов’язаний із фрагментом А лейттеми Антигони завдяки малосекундовому руху голосів у протилежні сторони на початку та заключній тріолі, яка повністю відтворює рух голосів фрагмента, за винятком заміни початкового стрибка верхнього голосу з квати на терцію.

Це підкреслює близькість Антигони до батьків і водночас передбачає трагічну долю самої героїні.

Однією з найбільш розгорнутих мелодійних тем опери є лейттема сестринської любові (див. приклад 9, ц. 12). М’яка, наспівна, викладена у соло гобоя з подальшим підключенням струнної групи, вона становить острівцець лірики в океані хаотичних, негативно-імпульсивних подій, що відбуваються навколо. Майже завжди зазначена лейттема проводиться у повному вигляді, коли в опері згадуються теплі почуття сестер однієї до одної та до їхніх загиблих братів Етеокла та Полініка. Фактично, ця тема – єдиний світлий музичний фрагмент, який поєднує усіх членів сім’ї Антигони.

Приклад 9. Опера «Антигона». Лейттема сестринської любові.

The image shows three systems of musical notation for the opera 'Antigone'. Each system consists of a vocal line (marked 'A.') and a piano accompaniment. The lyrics are in French. Red lines and boxes highlight specific melodic and harmonic elements in the piano accompaniment, such as triplets and sustained chords.

System 1:
 Vocal: rai Il me se-ra beau demou-rir en - sui - te Deux-a-mis re-pose-
 Piano: Accompaniment with triplets and sustained chords.

System 2:
 Vocal: -ront côte à côte a-prè cecher cri - me car le temps ou je dois plaire aux morts est
 Piano: Accompaniment with triplets and sustained chords.

System 3:
 Vocal: plus con - si - dè - rable que ce - lui ou Il me faut plaire aux vi - vants
 Piano: Accompaniment with sustained chords and triplets.

Наступний лейтмотив відображає гнів Креона (див. приклад 10, ц. 28). Він починає активно діяти після зізнання Вартового у порушенні кимось наказу царя. Цей лейтмотив є частковим оберненням уже згаданого лейтмотиву Креона. Так, низхідний рух замінено висхідним, проте терцієва основа всередині мелодичного руху зберігається. На рівні інструментування, лейтмотив також підкреслює імпульсивність почуттів Креона, завдяки використанню скрипкового тембру, який у найвищому регістрі підтримується флейтою-піколо, що підкреслює емоційний зрив персонажа.

Приклад 10. Опера «Антигона». Лейтмотив гніву Креона.

The image shows a musical score for the character Creon. It includes a vocal line (marked 'Cr.') and a piano accompaniment. The lyrics are 'Hein quidone aeul'audace'. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand, marked with 'ff'.

Vocal: Hein quidone aeul'audace
 Piano: Accompaniment with a strong rhythmic pattern and sustained bass line.

Не менш важливим наскрізним мелодичним елементом опери став лейтмотив сили Богів (див. приклад 11, ц. 28, т. 8). Його інструментування яскраво контрастує з усіма лейтмотивами, адже проведення належить виключно низьким мідним духовим інструментам.

Приклад 11. Опера «Антигона». Лейтмотив сили Богів.

Поява лейтмотиву в музичному розвитку опери під час згадки Богів не є оригінальним прийомом, утім несе приховані символи. Особливе значення має перше проведення, де басовим корифеєм згадується, що порушення наказу Креона може бути впливом машини Богів. З одного боку, цей вислів натякає на божественну всевладність і проводить лінію до наступного пророцтва, яке буде зроблене Тіресієм, а з іншого – слова несуть приховане посилання до латинського вислову «Deus ex machina», що перекладається «Бог із машини».

Цей вираз означав несподівану розв'язку ситуації із втручанням якогось непередбачуваного фактора. Таке визначення з'явилося у стародавній Греції, коли більшість постановок в античних театрах стали закінчуватися сходженням з небес Бога, який вирішував усі конфлікти. Машиною ж називали механізм, який піднімав актора-Бога над сценою.

Ще одним мелодичним утворенням, котре символізує невідворотність подій, що розгортаються в опері, став лейтмотив Долі (див. приклад 12, ц. 29, т. 5). Він з'являється під згадки сили Долі Креоном і проводиться канонічно струнною групою від найнижчих до найвищих інструментів за теситурою. Слід також зазначити, що лейтмотив зберігає тембральне забарвлення та завжди проводиться у повному вигляді.

Приклад 12. Опера «Антигона». Лейтмотив Долі.

Часто поряд із лейтмотивом Долі з'являється лейтмотив зради (приклад 13, ц. 29, т. 9). Він почне домінувати у музичному розвитку опери, коли підозри Креона досягнуть кульмінаційної фази. Як уже зазначалося, лейтмотив є спорідненим із лейттемою Вартового – мелодичною фігурою у тріольному ритмі, яка є провідною.

Приклад 13. Опера «Антигона». Лейтмотив зради.

Його інструментальне викладення здійснюється головним чином струнною групою з підтримкою труби або валторни та дерев'яних духових, які відповідають за відтворення акордів. Під час музичного розвитку інструментальна партія часто збагачується флейтою-піколо й тромбонами задля підвищення градусу напруги у творі.

Останньою наскрізною темою опери є лейтмотив протистояння (див. приклад 14, ц. 48). Він з'являється, коли конфлікт Антигони та Креона переходить у стан безпосереднього зіткнення у сцені № 4, – у музиці шляхом нарощення репетицій мідних духових народжуються й розвиваються тривога та напруга. Цей тембр зберігається у наступних проведеннях, при цьому у заключній мотивно-тематичній структурі до мідних доєднується струнна група інструментів.

Приклад 14. Опера «Антигона». Лейтмотив протистояння.

Найяскравіше даний лейтмотив проявлятиметься протягом усього другого акту опери, адже втілює пряму ворожнечу Антигони та Креона. Втім, слід зазначити, що його поява більш характерна для супроводу партії царя, чий гнів за порушення наказу трансформується у повне несприйняття будь-яких аргументів від інших дійових осіб на захист Антигони.

Висновки. Отже, композиційна структура опери «Антигона» Артюра Онеґера є прикладом унікальної багатопланової форми цілісного музичного опусу. Складна внутрішня будова твору становить міцний фундамент для тісної взаємодії музичної форми та її змістового, філософського наповнення.

Одним із визначальних аспектів опери є зв'язок з античною трагедією. Завдяки збереженню важливої ролі хору у загальній драматургії, Артюру Онеггеру вдалося створити, окрім об'єктивно зафіксованих нотним текстом форм, прихований план композиції, який генетично пов'язаний із давньогрецькими традиціями.

Ключовою особливістю опери стала її симфонічна організація, яка забезпечує безперервний розвиток і художню цілісність музичного матеріалу й базується на використанні складної лейтмотивної системи. Остання, у свою чергу, слугує єднальним ланцюгом для багатовимірної форми опери, структуруючи усі композиційні плани, які у підсумку втілюють не лише конструктивні композиторські ідеї, а відображають філософські пошуки Онеггера щодо переосмислення категорій часу, дії та музики в рамках музично-театрального твору.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова, В., 2023. *Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко*: навчальний посібник. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 548 с.
2. Корчова, О., 1990. «Жанна д'Арк» А. Онеггера: механізм жанрового синтезу: магістерська робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 185 с.
3. Корчова, О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, 490 с.
4. *Софокл. Антігона. Давньогрецька трагедія*: збірник, 1987. Переклад з давньогрецької Б. Тена. Київ: Дніпро, 232 с.
5. Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.
6. Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15.
7. Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37.
8. Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p.
9. Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un concentrate de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.
10. Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p.
11. Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p.

REFERENCES

1. Zharkova, V., 2023. *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko*: navchalnyi posibnyk [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque: a textbook]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 548 p.
2. Korchova, O., 1990. «Zhanna d'Ark» A. Oneggera: mekhanizm zhanrovoho syntezu: master's thesis in musical art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 185 p.
3. Korchova, O., 2020. *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p.
4. *Sofokl. Antihona. Davnohretska trahediia*: zbirnyk [Sophocles. Antigone. Ancient greek tragedy: a collection], 1987. Translated from ancient Greek by B. Ten. Kyiv: Dnipro, 232 p.
5. Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.
6. Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15.
7. Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37.
8. Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p.
9. Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un concentrate de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.
10. Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p.
11. Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p.

ANTONOVA MARYNA

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

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

COMPOSITIONAL STRUCTURE OF ARTHUR HONEGGER'S «ANTIGONE» AS THE FOUNDATION OF THE OPERA'S ARTISTIC INTEGRITY

Relevance of the study. Arthur Honegger's opera *Antigone* is a relevant and essential work both for the composer's oeuvre and for early twentieth-century musical theatre as a whole. The multi-layered compositional structure of the opera and its symphonic organization correspond to the contemporary search for new forms in music and theatre. *Antigone* demonstrates the possibilities of integrating traditions with the latest approaches to music drama, making it important not only for musicology but also for the development of contemporary theatre.

The scientific novelty is in the analysis of the structure of the opera *Antigone* with a special emphasis on the study of its multilevel form, the role of the chorus as an active participant in the action and the leitmotif system that forms the dramatic integrity of the work. This issue is presented for the first time in the Ukrainian-language academic space.

Main Objective(s) of the Study is to analyze the multilayered form of Arthur Honegger's opera *Antigone*, focusing on how its intricate structure contributes to the artistic unity of the work.

Methodology. The research employs several methods, including genre-genetic analysis, historical and comparative approaches, and holistic analysis for studying the structure of the opera. The study also delves into the evolution of the leitmotif system, exploring how Honegger uses complex musical motifs to provide narrative continuity.

Results of the study. The compositional structure of Arthur Honegger's *Antigone* is an example of an expressive and multifaceted form that serves as a cornerstone for the creation of a single musical composition. Its complex internal architecture creates a solid foundation that enables a deep interaction between the musical structure and its thematic and philosophical layers.

An important element of the opera is its close connection with ancient Greek tragedy. While maintaining the key role of the chorus in the opera's structure, Honegger not only adheres to the traditional forms clearly defined in the score, but also introduces a more subtle compositional layer that resonates with the essence of classical Greek theatrical conventions.

The defining characteristic of the opera is its symphonic development, which ensures the integrity and continuity of the musical narrative. This integrity is achieved primarily through the use of a complex system of leitmotifs, which performs an integral function by combining numerous multifaceted layers of the opera's compositional structure. However, the presented structure embodies not only constructive composer's ideas, but also reflects Honegger's philosophical search for rethinking the categories of time, action and music within a musical and theatrical work.

The obtained **results** underline the significance of the opera *Antigone* for the cultural world, as the presented work reveals a new stage in the evolution of the opera form and its role in the embodiment of contemporary philosophical ideas.

Key words: musical theatre by Arthur Honegger, opera *Antigone*, ancient tragedy, Jean Cocteau, artistic integrity.

ЗАВОЛГІН О. В.

Заволгін Олександр Вікторович, виконувач обов'язків доцента кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

ГАНС ФОН БЮЛОВ І ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ: МУЗИЧНЕ НОВАТОРСТВО ТА ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

Висвітлено творчий шлях Ганса фон Бюлова – першого диригента-інтерпретатора, представника німецької романтичної школи другої половини XIX століття. Розкрито особливості його взаємодії з колективом виконавців і способи впливу на музикантів. Охарактеризовано унікальні навички Бюлова-диригента. Обґрунтовано необхідність висвітлити процес становлення і розвитку нової сфери музичного виконавства та виокремлення професії диригента-виконавця як її самостійної ланки. Акцентовано на особливостях нового підходу до управління творчим колективом, що його запропонував Г. фон Бюлов. Визначено фактори, за допомогою яких відбувається відокремлення професії диригента-інтерпретатора від загальноприйнятої – композитора-диригента. Розглянуто й обґрунтовано складові методики впливу диригента на колектив виконавців, виявлено особливості інтерпретації музичного матеріалу в роботі диригента-фахівця. Простежено етапи появи, становлення і подальші напрями розвитку диригентської професії в діяльності послідовників та учнів Г. фон Бюлова.

Наукова новизна статті: уперше охарактеризовано процес становлення і формування професійного диригента в особі Г. фон Бюлова – представника німецької романтичної школи кінця XIX століття, спадкоємця традицій диригентського та диригентсько-композиторського мистецтва Р. Вагнера, Г. Берліоза та Ф. Ліста. Зазначено, що Г. фон Бюлов упорядкував процес передконцертної репетиційної підготовки, вдавшись до відповідних засад і методів, які вплинули на подальший розвиток професії диригента-виконавця.

Ключові слова: творчість Ганса фон Бюлова, реформатор, новатор, диригентське виконавство, диригент-інтерпретатор, німецька романтична школа, принципи та методи диригування, партитура.

Постановка проблеми. Фах диригента сформувався відносно недавно в процесі становлення професії музиканта-інтерпретатора, у діяльності якого інтерпретаторський спосіб диригування відокремлюється від капельмейстерсько-композиторського керування колективом. Поява спеціальності диригента-виконавця пов'язана з іменем Ганса фон Бюлова. Він сконцентрував погляд на усталеній композиторсько-диригентській манері управління оркестром і запропонував новий принцип роботи – інтерпретаторський.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками значно зросла увага дослідників до процесу формування і становлення диригентської професії, до діяльності фахівців, які сприяли її зародженню. Постать Ганса фон Бюлова – одна з найважливіших у цьому плані. Мабуть, немає жодного видання

з питань диригентського мистецтва, у якому не йшлося би про німецьку диригентську романтичну школу. Однак у більшості наукових праць розкрито переважно лише деякі питання, висвітлено окремі факти, розглянуто загальновідомі принципи й методи роботи, властиві всім представникам німецької диригентської школи другої половини XIX – початку XX століть.

Зважаючи на німецьке походження Ганса фон Бюлова, більшість авторів таких розвідок зосереджують увагу саме на німецьких виданнях. Ідеться, наприклад, про фундаментальну монографію знаного англо-канадського музикознавця, професора Алана Вокера (Alan Walker) «Ганс фон Бюлов. «Життя і часи»¹ (2010), у якій послідовно й докладно висвітлено життєвий і творчий шлях диригента, охарактеризовано його диригентську і загалом концертну діяльність.

Фрїтхоф Хаас (Frithjof Haas), німецький диригент і музикознавець, керівник оперної школи в Університеті музики Карлсруе у книзі «Ганс фон Бюлов. Життя і творчість»² (2002) надав біографічні дані про сучасників видатного маестро й опублікував їхні спогади про нього.

У роботі «Навчання у Ганса фон Бюлова»³ (1894) учня маестро, німецького піаніста Теодора Пфейфера (Theodor Pfeiffer) розглянуто понад 70 творів восьми композиторів – авторів фортепіанної музики, розкрито погляди диригента на виконання окремих опусів і стиль їхніх творців.

У книзі «Ганс фон Бюлов» (1921) графа Ріхарда-Марії-Фердинанда Мулі-Екарта⁴ (Richard Du Moulin-Eckart) – відомого німецького історика, педагога, професора Гейдельберзького та Мюнхенського університетів, автора біографічних досліджень про життєтворчість Отто фон Бісмарка й Козіми Вагнер – докладно висвітлено життєвий і творчий шлях метра: залучено його епістолярій і результати наукових пошуків провідних мистецтвознавців, великий обсяг інформації структуровано за періодами життя й творчості диригента. Ця ґрунтовна праця, опублікована одразу після смерті Г. фон Бюлова, – надзвичайно цінна.

У сучасному українському музикознавстві про діяльність і творчість диригента йдеться у працях Віктора Плужникова⁵ (2006), Юрія Лошкова⁶ (2012), Германа Макаренка⁷ (2006). Ці автори розглядають постать Ганса фон Бюлова в контексті історичного дискурсу, не заглиблюючись у деталі методів і способів його професійно-диригентського підходу, не розкриваючи його поглядів на формування і становлення диригентської професії.

Мета статті – визначити особливості концертно-виконавської діяльності Ганса фон Бюлова як представника німецької романтичної школи другої половини XIX століття, виявити ознаки новаторського підходу до процесу диригування, висвітлити роль митця в утворенні нового напрямку музичного виконавства – диригентського.

¹ Walker, A., 2010. *Hans von Bülow. A Life And Times*. New York: Oxford University Press, 510 p.

² Haas, F., 2002. *Hans von Bülow: Leben und Wirken: Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*. Wilhelmshaven: F. Noetzel; Heinrichshofen-Bücher, 365 s. Тут і далі іншомовні джерела цитовано у перекладі автора статті.

³ Pfeiffer, T., 2014. *Studien bei Hans von Bülow*. Nachdruck der Ausgabe, 136 s.

⁴ Moulin-Eckart, R., 1921. *Hans von Bülow*. München: Rösl & cie, 503 s.

⁵ Плужніков, В. М., 2006. *Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці XIX століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 196 с.

⁶ Лошков, Ю. І., 2012. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, 36, сс.267–276.

⁷ Макаренко, Г. Г., 2006. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 328 с.

Виклад основного матеріалу. Закінчилася епоха представників романтизму Гектора Берліоза, Ріхарда Вагнера й Ференца Ліста, які поєднували у діяльності дві професії – композитора й диригента (надалі це явище збережеться, швидше, як виняток). І хоча в історичному сенсі важко визначити точний час і дату народження диригування як окремого фаху, усе ж таки можна вважати, що остаточне його визнання припадає на початок другої половини XIX століття.

Перелом в оцінці ролі диригента у виконавстві намітився насамперед у пресі тих років. До цього часу критики більше уваги приділяли композиторській творчості, аналізу музичних творів, характеризували також виступи співаків та інструменталістів. Із появою видатних композиторів-диригентів критики й рецензенти мистецьких заходів дедалі частіше пишуть про специфіку мистецтва диригування, особистість керівника і симфонічне виконавство загалом. У музичній культурі того часу все більшої актуальності набував такий **професійний диригент**, який міг би оригінально й неповторно інтерпретувати твори авторів різних епох і стилів. Так виокремлення митця-диригента як самодостатнього учасника виконавського процесу стало революційним кроком у формуванні й подальшому розвитку нової професії, окремої галузі в музичному мистецтві – диригентства.

З другої половини XIX століття у багатьох європейських країнах засновуються постійні симфонічні колективи, концертні товариства. Найінтенсивніше цей процес відбувається у Німеччині і Франції. Наприклад, тільки в Парижі на початку 1860–1870-х років провадять активну діяльність одразу кілька відомих ансамблів виконавців. У 1861 році Жюль Падлу¹ організовує «Народні концерти класичної музики» («Concerts populaires», або «Concerts Padeloup»); від 1871 року активно діє «Французьке музичне товариство» («Ars Gallica»), створене з ініціативи Каміля Сен-Санса та інших французьких музикантів. У 1873 році запроваджено ще два концертних товариства: одне з них очолив Едуар Колонн² – «Національні концерти» («Concert National»), що згодом отримали назву «Концерти Колонна» («Concerts Colonne»), інше – «Товариство

¹ Жюль Етьєнн Падлу (Jules Étienne Padeloup, 1819–1887) – французький диригент. Навчався в Паризькій консерваторії. Перший приз здобув за програмою сольфеджіо (1832) і гри на фортепіано (1834). У 1851 році заснував у Парижі «Товариство молодих артистів консерваторії» («Société des jeunes artistes du conservatoire»), диригував його концертами. У 1861–1884 роках керував «Народними концертами класичної музики» в «Зимовому цирку» («Cirque d'Hiver») в Парижі. Пізніше концерти отримали назву «концерти Падлу» («Concerts Padeloup»), припинили діяльність 1884 року, відновлені в 1886–1887 роках. У 1868 році Ж. Е. Падлу створив «Товариство ораторій» («La Société des oratorios»). Працював головним диригентом у Théâtre-Lyrique (1868–1870).

² Едуар Колонн (Edouard Colonne, справжнє ім'я Жудá Колонн, Judas Colonne, 1838–1910) – французький диригент і скрипаль. У березні 1873 р. світовою прем'єрою ораторії Сезара Франка «Спокута» («Rédemption») Е. Колонн відкрив у паризькому театрі «Одеон» (Théâtre de l'Odéon) перший сезон своїх недільних концертів. У листопаді того ж року для проведення цих імпрез митець заснував власний оркестр. Колектив виконував насамперед музику сучасних французьких композиторів: Ж. Массне, Е. Лало, Ж. Бізе, Г. Берліоза, М. Равеля та ін. Колонна вважають одним із найвидатніших французьких диригентів XIX століття. Він залишив по собі славу жорсткого, майже тиранічного керівника оркестру.

священної гармонії» («Société de l'Harmonie sacrée») – очолив Шарль Ламуре¹. Тоді ж у Німеччині розпочав діяльність Берлінський філармонійний оркестр².

Саме в цей час мав з'явитися митець, який би зумів організувати колектив (оркестр), очолити його і забезпечити найвищий професійний рівень виконавства, а також удосконалити процес передконцертної підготовки так, щоби сама імпреза стала фінальною крапкою високохудожньої музичної події. Таким музикантом-диригентом, видатним інтерпретатором можна вважати Ганса фон Бюлова. Це була епоха пізнього романтизму в музиці, коли віртуозність у виконавстві стала визначальним критерієм якості.

Ганс фон Бюлов походить із дворянського роду, син німецького поета Карла фон Бюлова. З дев'яти років Ганс навчався музики – гри на фортепіано у професора Фрідріха Віка, музично-теоретичну освіту здобував у Франца-Карла Ебервейна³ (з 1844 р.). У Штутгарті, навчаючись у гімназії (від 1846 р.), Г. фон Бюлов уперше виступив як піаніст. А 1847 року, оселившись у Лейпцигу (щоб вивчати право), брав уроки контрапункту в Моріца Гауптмана⁴. Тут він опановував гру на фортепіано в Луї Плейді⁵. У 1846–1848 роках, перебуваючи в Штутгарті, ще гімназистом (1846р)

¹ Шарль Ламуре (Charles Lamoureux, 1834–1899) – французький диригент і скрипаль. У 1876–1878 рр. – головний диригент паризької Опера-комік (Opéra-Comique), потім диригував у Паризькій опері. У 1881 році заснував власний оркестр, спершу під назвою «Нові концерти» («Nouveaux Concerts»). Пропагуючи новітню французьку музику (К. Сен-Санса, Е. Лало, В. д'Енді та ін.), Ш. Ламуре зі своїм оркестром протягом багатьох років виконував для парижан і твори Р. Вагнера. Завдяки лідерським якостям Ш. Ламуре в різний час залучив до оркестру таких видатних виконавців, як скрипалі Люсьєн Капе (Lucien Capet), Фірмен Туш (Firmin Claude Alexandre Léon Touche), віолончелісти Жозеф Сальмон (Joseph Salmon) і Пабло Казальс (Pablo Casals). Ш. Ламуре – кавалер Ордена Почесного легіону (1879).

² Берлінський філармонійний оркестр (Berliner Philharmoniker) – провідний симфонічний оркестр Німеччини. Його попередницею була Більзенська капела (Frühere Bilsesche Kapelle), котру організував 1867 року скрипаль, диригент і композитор Беньямін Більзе (Johann Ernst Benjamin Bilsle). З 1882 року з ініціативи концертного агента Германа Вольфа (Hermann Wolff) відбуваються Великі філармонійні концерти, які набули визнання і популярності. З цього ж року оркестр став називатися філармонійним. У 1882–1885 роках концертами Берлінського філармонійного оркестру диригували Франц Вюльнер (Franz Wüllner), Йозеф Йоахім (Joseph Joachim), Карл Кліндворт (Karl Klindworth). У 1887–1893 роках оркестр виступав під орудою Г. фон Бюлова, який значно розширив репертуар колективу. Його наступниками були Артур Нікіш (1895–1922), потім Вільгельм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler) – до 1945 і в 1947–1954 роках. Під керівництвом цих диригентів Берлінський філармонійний оркестр здобув світову славу. Концерти мали велике значення в музичному житті Берліна. У 1924–1933 оркестр під батудою Юліуса Прювера (Julius Prüwer) виконував щороку 70 концертів. У 1925–1932 роках під очільництвом Бруно Вальтера відбувалися абонементні концерти, у яких звучали твори сучасних композиторів. У 1945–1947 оркестром керував диригент Серджу Челібідаке (Sergiu Celibidache), з 1954 його очолював Герберт фон Караян (Herbert von Karajan). Із Берлінським філармонійним оркестром виступають видатні диригенти, солісти, хорові ансамблі. У 1969 році колектив гастролював у СРСР. Після Другої світової війни Берлінський філармонійний оркестр базувався у Західному Берліні.

³ Франц Карл Адальберт Ебервейн (Franz Carl Adalbert Eberwein; 1786–1868) – німецький композитор, скрипаль, капелмейстер, диригент. У літературі часто згадується як Макс Ебервейн.

⁴ Моріц Гауптман (Moritz Hauptmann, 1792–1868) – німецький музикознавець, композитор і педагог, теоретик музики.

⁵ Луї Плейді (Louis Plaidy, 1810–1874) – німецький педагог, піаніст. З 1843 року – викладач Лейпцизької консерваторії. Опублікував книгу з методики гри на фортепіано «Technische Studien für das Pianofortespiel» (1852), яка була високо оцінена і використовується й досі, а також брошуру «Der Klavierlehrer» (1874). Виховав багатьох відомих музикантів, композиторів, виконавців, серед яких Едвард Гріг та Г. фон Бюлов.

Бюлов познайомився з Йоахімом Раффом¹ та іншими музикантами. У 1849–1850 він продовжував отримувати юридичну освіту в Берліні.

У 1849 році Ганс фон Бюлов був на концерті, яким диригував Ріхард Вагнер, а через рік – на веймарській прем'єрі «Лоенгріна» під керуванням Ференца Ліста. Ці події справили на Бюлова велике враження: він вирішив покинути юридичну кар'єру і серйозно зайнятися музикою.

Бюлов консультується з Лістом, бере приватні уроки з диригування у Ріхарда Вагнера і за його рекомендацією диригує в Цюріху оперою Г. Доніцетті «Дочка полку»². Однак брак належних навичок призводить до швидкої відставки Бюлова. Він працює диригентом невеликого оперного театру в Санкт-Галлені, де дебютує з оперою «Вільний стрілець» К. М. Вебера. Публіка приймає Бюлова дуже добре, зокрема тому, що він диригує всю виставу напам'ять, без партитури.

У 1851 році Бюлов стає учнем Ліста (у Веймарі), припинивши на якийсь час диригентську кар'єру. Він старанно вдосконалює майстерність піаніста, починає писати статті. Як і Карл Таузіг³, Бюлов був, мабуть, чи не найяскравішим серед перших учнів Ліста. Сам Ліст називав Бюлова одним із найвизначніших музичних феноменів, які йому зустрічалися.

Як і більшість музикантів тих часів, Ганс випробовує сили і в композиторській сфері. Але з часом, усвідомлюючи, що безсмертних творінь йому не написати, вирішує присвятити себе диригентській діяльності. Взірцевими композиторами Ганс фон Бюлов завжди вважав сучасників – Р. Вагнера, Ф. Ліста, Г. Берліоза, Й. Брамса. Він був не першим музикантом, який пожертвував кар'єрою композитора заради пропагування творів інших, але, можливо, став найвидатнішим із них.

У 1855–1864 роках Бюлов виступає як піаніст. Серед його студентів у Берліні були Астер Хамерік (Asger Hamerik) і Йозеф Паче.

1864 року Г. фон Бюлов отримав місце придворного капельмейстера (Hofkapellmeister) у Мюнхені. На цей момент він досяг визнання як диригент. Англійський музикознавець, музичний критик і письменник Норман Лебрехт (Norman Lebrecht) у книзі «Маестро міф. Великі диригенти в гонитві за владою»⁴ розповідав, що Ріхард Вагнер, готуючи до постановки музичну драму «Трістан та Ізольда» (10 червня 1865 р.), під час репетиції вирішив подивитися на сценічне виконання із залу і попросив помічника – Г. фон Бюлова замінити його за диригентським пультом. Бюлов диригував чотиригодинною оперою без партитури – напам'ять.

Відтоді Вагнер перестав диригувати своїми творами і доручив цю справу Г. фон Бюлову. Надалі Бюлов опікується підготовкою і диригує успішними

¹ Йоахім Йоахім Рафф (Joseph Joachim Raff, 1822–1882) – німецько-швейцарський композитор, музичний педагог, музикант. Автор трьох опер, 11-ти симфоній, сюїт, увертюр, творів камерного та камерно-симфонічного жанру. У 1877 році став першим директором консерваторії Гоха у Франкфурті-на-Майні (Hoch's Konservatorium). Заснував спеціальний клас для жінок-композиторів і залучив Клару Шуман та інших музикантів до педагогічної праці. Як викладач виховав чимало композиторів і музикантів, серед яких Едуард Мак-Доуелл (Edward MacDowell) і Александр Ріттер (Alexander Ritter). З 1850 до 1853 року працював помічником Ф. Ліста у Веймарі, де з 1850-го приєднався до веймарської школи музики.

² «Дочка полку» (фр. «La fille du régiment»; італ. «La figlia del reggimento») – комічна опера на дві дії італійського композитора Гаetano Доніцетті. Французьке лібрето написали Жуль-Анрі Верно де Сен-Жорж і Жан-Франсуа Баяр.

³ Карл (Кароль) Таузіг (Karol Tausig, 1841–1871) – польський піаніст-віртуоз, композитор і педагог.

⁴ Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Simon & Schuster, 393 p.

прем'єрами двох опер Ріхарда Вагнера – «Трістан та Ізольда» («Tristan und Isolde», 1865) та «Нюрнберзькі мейстерзінгери» («Meistersinger von Nürnberg», 1868).

Отже, 10 червня 1865 року можна вважати днем народження Бюлова-диригента, а також і початком формування та поетапного розвитку нового виконавського амплуа: диригента-професіонала-інтерпретатора, посередника між творцем-композитором і слухачем-глядачем. Водночас ця дата – ще й день народження нової галузі музичного виконавства – професійного диригування¹. Таким чином, Ганс фон Бюлов був одним із перших представників цього фаху.

Раніше композитори зазвичай самі диригували власними творами, тож автор був водночас і виконавцем, і інтерпретатором, і диригентом, і навіть редактором та режисером своїх творінь (зокрема музично-театральних). Особистість композитора неминуче накладала суб'єктивний відбиток на його диригентське мистецтво, однак це не завжди йшло на користь трактування опусів інших митців.

Виконуючи «чужу» музику, диригент-професіонал (на відміну від автора) більше уваги приділяв роботі з оркестровими групами, окремими партіями, загальному колориту звучання, пошуку тембральних співвідношень, водночас удосконалював техніку диригування. Його репертуар був значно ширшим і багатшим, охоплював творчість композиторів різних країн, епох, стилів, жанрів. І, як наслідок, географія концертних виступів розширювалася. Такі концерти збагачували і слухачів, і виконавців, і самого маестро.

Г. фон Бюлов став першим таким диригентом – чудовим посередником між композитором і оркестром. Він натхненно виконував твори інших, як свої, і скромно називав себе «всього лише диригентською паличкою Р. Вагнера» («nur der Taktstock Wagner»).

У 1867–1869 роках Бюлов – директор Королівської баварської музичної школи (Königliche Bayerische Musikschule)², заснованої 1846-го як Королівська музична консерваторія. Він викладає тут гру на фортепіано, орієнтуючись на педагогічні принципи Ф. Ліста. У 1869-му Бюлов залишає мюнхенський пост. Одна з причин – розрив із дружиною, друга – втручання короля Людвіга II у процес постановки опери «Золото Рейну». З 1872 року митець виступає як піаніст у Британії (1873) і США (1875–1876), де дає 139 (!) концертів, серед яких – прем'єра у Бостоні Першого фортепіанного концерту П. Чайковського, присвяченого Г. фон Бюлову.

На особливу увагу заслуговує робота Бюлова з Майнінгенським оркестром (1880–1885), завдяки якій він зміг претендувати на статус диригента-віртуоза. Після ретельних щоденних репетицій протягом трьох місяців (повний склад оркестру на початку роботи диригента становив 48 музикантів) Бюлов змусив колектив виконати напам'ять усі дев'ять симфоній Бетховена під час гастролей у Берліні та Відні, – столичні міста ніколи не бачили такої дисципліни в оркестрі, що дало змогу виконавцям розраховувати на успіх. Публіка була вражена майстерністю музикантів, коли вся струнна секція, стоячи, зіграла напам'ять «Grosse Fuge» Бетховена в оркестровому аранжуванні Бюлова.

Як найяскравіший представник новонародженої професії диригента-професіонала, Ганс фон Бюлов реформував репетиційний і концертний процеси. За його вимогами збільшилась кількість репетицій (оркестрових, хорових, ансамблевих), зроста їхня інтенсивність і тривалість, тож зведені репетиції (прогони) стали більш продуктивними. Бюлов – одним із перших почав використовувати метроном під час репетицій для точного дотримання темпу (!). Диригенти зрозуміли,

¹ Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Simon & Schuster, S. 21.

² З 1998 року – Мюнхенська вища школа музики і театру (Hochschule für Musik und Theater München).

що слід уважніше ставитися до авторських ремарок (особливо щодо темпу й динаміки). Покращилася й злагодженість усіх видів ансамблю.

Відомий своїм перфекціонізмом та прискіпливістю до деталей, під час репетицій Г. фон Бюлов вимагав від кожного виконавця максимальної зосередженості. Відпрацьовуючи складні фрагменти твору, іноді він проводив репетиції доти, доки звучання не сягало абсолютної досконалості (що не завжди подобалося оркестрантам). На репетиціях панували бездоганна дисципліна і порядок. Шліфування епізоду (часто найскладнішого), як правило, завершувалось ансамблевим відтворенням, що потребувало від музикантів високої концентрації та уваги до деталей. Бюлов вважав це основою успішного виступу.

Віктор Плужников так охарактеризував принципи роботи диригента з оркестрантами: «Спілкуючись з оркестром, Бюлов поєднував дистанційованість лідера з комунікабельністю, тобто ставився до музикантів як до колег, але й зберігав власне реноме. Така стратегія <...> забезпечувала настільки високий ступінь готовності твору до виконання, що <...> на концерті давала змогу уникати найменшої помилки <...>. Водночас це сприяло артистичній свободі диригента, тож його дії сприймалися не як “керівництво”, а як натхненна творчість. Оркестр досягав тієї якості віртуозності, що набувала ознак високої майстерності, – якою і визначався вододіл між ремеслом і мистецтвом»¹.

Фелікс Вейнгартнер стверджував, що Бюлов-диригент «...передавав оркестру своє розуміння музичного твору, домагався такого ансамблю, такого довершеного виконання, щоб не могло навіть виникнути запитання: хто з оркестрантів гірший, а хто кращий, щоб не було жодних сумнівів щодо трактування твору <...> Оркестр здавався одним величезним інструментом, на якому грав Г. фон Бюлов, як на роялі»². Він і справді відкрив нову еру в історії диригентського мистецтва: відтепер механічне, недбале махання і мертве тактування віджило.

Бюлов – перший диригент, який, подібно до інструменталістів-віртуозів, постійно гастролював. У 1880–1881 роках уперше в історії він здійснив гастролі з Майнінгенським придворним оркестром містами Німеччини, Австрії та Росії.

Слушною видається думка Ф. Вейнгартнера, що саме Г. фон Бюлову, а не тим знаним композиторам, які водночас були й диригентами, ми зобов'язані зміцненням і поширенням погляду на диригування як на мистецтво, а не ремесло.

Призначення Бюлова 1887 року художнім керівником нещодавно створеного Берлінського філармонійного оркестру принесло міжнародне визнання як йому, так і місту. За п'ять років зі скромної для тих часів групи музикантів він виростив ансамбль світового рівня. Його публічні репетиції та післяконцертні промови, сповнені дотепних спостережень, берлінська публіка, що заповнювала стару філармонію вщерт, сприймала надзвичайно захоплено, оскільки розуміла, що є свідком неординарних мистецьких подій, важливих для історії музичного мистецтва.

«Бюлов мав незаперечний авторитет. Як пишуть сучасники, на подумі він аж підстрибував, сповнений потужної енергії. Жести його рук були широкими, а “паличка” описувала найкрасномовніші дуги, “виводячи на свою орбіту” весь ансамбль. Його називали володарем “співочої палички”. Його тіло розхитувалося назад і вперед, коли він намагався вловити найневловимішу мить – *tempo Rubato* (тобто важко виконуваний для оркестрантів). Уважно стежачи за формою кожної фрази, Бюлов, пронизував музикантів поглядом і витягував із них музику глибокої

¹ Плужников, В. М., 2008. Пути становления творческой личности Бюлова-дирижёра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, сс.124–134. С.133.

² Weingartner, F., 1895. *Über das Dirigieren*. Berlin: S Fischer, 86 s. S.15.

інтенсивності. Його розумовий потенціал диригента був наповнений до країв. Його слух був бездоганний, як і його пам'ять, яка не мала меж»¹.

Р. Вагнер і Г. Берліоз першими стали диригувати без партитури, але Ганс фон Бюлов надав цьому способу універсального значення. Він міг запам'ятовувати цілі сторінки партитури, яку бачив лише раз, і відтворювати їх на фортепіано. Сьогодні, ймовірно, ніхто з диригентів не зможе виконувати масштабні оперні твори напам'ять.

Ріхард Штраус, учень і послідовник Бюлова, так характеризував учителя: «Як педагог він міг бути невблаганно педантичним, та його девіз “Навчіться насамперед точно прочитувати партитуру бетховенської симфонії – і тоді інтерпретація буде вже знайдена” міг би прикрасити портал будь-якої вищої музичної школи. <...> Він ненавидів усіляку художню недбалість. І ось тому приклад. На його запрошення я диригував 1892 року в Берліні своїм “Макбетом”. Бюлов був присутній на репетиції. Я давно не заглядав у ноти свого твору (я часто бував дещо неуважним, покладаючись на досить пристойне вміння читати партитуру), <...> тож постав перед чесними філармоністами як композитор, що прилип носом до партитури. Це розлютило сумлінного Бюлова: “Партитура має бути в голові, а не голова в партитурі” <...> : навіть якщо сам написав п'єсу»².

За свідченнями сучасників, сам Бюлов диригував дуже жваво. Він не належав до диригентів, які простягають руки над оркестром, немов благословляють його, прагнуть засліпити публіку елегантністю вигляду, приймаючи певні пози. Бюлов не намагався «справити враження», він реально брав участь у музично-драматичному процесі. Кожен мотив супроводжував ясними жестами, зрозумілими і слухачеві, і музикантам. Будь-яке його бажання можна було розпізнати за виразом обличчя. Іноді він дозволяв собі у розпал виконання твору покласти паличку на пульт, надавши оркестру привілей самостійно грати далі, потім повертався до публіки і незворушно протирав окуляри носовиком. Дехто з музикантів убачав у цьому прагненні дешевого ефекту. Ймовірніше, Бюлов хотів у цей час стати слухачем, що загострювало почуття відповідальності музикантів, додавало їм упевненості. Він твердо знав, що оркестр цілком підвладний йому.

Емоційне відтворення змісту твору, що було основою техніки диригування Бюлова, справляло враження деякого зухвальства. Та, мабуть, ми тільки зараз, зважаючи на велику кількість сучасних диригентів-виконавців і різноманіття диригентських шкіл, розуміємо міру тієї енергії та експресії, яку Ганс фон Бюлов вкладав у свою виразну манеру диригування і передавав емоційну суть музичного твору. Про Бюлова також розповідали, ніби він одягав чорні рукавички, коли диригував Траурним маршем із Героїчної симфонії Бетховена³.

Бюлов вважав, що вибір музичної програми не менш важливий, ніж сама імпреза. Він був зацікавлений у подоланні протистояння між двома різними романтичними школами: більш традиційними поглядами прихильників непрограмої музики і помірною новаторства, до яких, зокрема, належали композитор Й. Брамс і критик Е. Ганслік, та Нової німецької школи, яку представляли Ф. Ліст і Р. Вагнер.

Г. фон Бюлов обирав для виконання музику, котру цінував, незалежно від школи, до якої належав автор. Критики часто підкреслювали його вірність задуму композитора. Програми Бюлова (що дійшли до нас) допомогли сформувати

¹ Walker, A., 2010. *Hans von Bülow. A Life And Times*. New York: Oxford University Press, 510 p. P. 53.

² Штраус, Р., 1975. Размышления и воспоминания. *Исполнительское искусство зарубежных стран*, 7, сс.24–95. С.42.

³ Сидельников, Л. С., 1991. *Симфоническое исполнительство*. Москва: Советский композитор, 284 с. С.51.

і переосмислити концепцію концертного відтворення та розкрити диригента не тільки як митця, а й педагога.

На думку Ф. Вейнгартнера, діяльність Бюлова мала і негативні наслідки. Так, для багатьох він став об'єктом наслідування. З'явилося безліч «маленьких Бюлових». Зазвичай за зразок брали (як це досить часто буває із нездарамі-музикантами) ті «вільності» Бюлова, які у будь-кого іншого ставали просто смішними. Елізабет фон Герцогенберг (Elisabeth von Herzogenberg), німецька піаністка, композиторка й співачка у листі до Й. Брамса написала про один концерт Бюлова в Лейпцигу: «Бюловська звичка до афектованих коротких пауз за умови швидкої зміни епізодів або гармонічних зрушень невиліковна. В останній частині *ля-мажорної* симфонії Бетховена він так і розсипав легкі фермати, де хотів, у результаті кожен такт набув особливого забарвлення»¹.

Інша цікава деталь «негативного впливу» Бюлова на суспільство полягала в тому, що деякі критики вважали, ніби саме він породив культ диригента, і вимагали повернути верховенство композиторам. Їх обурювало те, що багато хто з музикантів і слухачів віддавав перевагу творам саме у виконанні Г. фон Бюлова, немов применшуючи значення композитора і підносячи на п'єдестал диригента.

Бюлов-диригент мав дивовижну здатність переконувати виконавців у правильності своїх поглядів. Звернення, переконання, навіювання, а не примус були основними у його спілкуванні з оркестрантами. Можна згадати диригентів, які згодом теж так працювали: Вільгельм Фуртвенглер, Томас Бічем, Бруно Вальтер, Леопольд Стоковський. Але їх небагато.

Під орудою Ганса фон Бюлова музиканти в Майнінгенському і Берлінському філармонійних оркестрах досягли неймовірного рівня професійного ансамблевого виконання. І хоч були іноді й конфлікти, та коли Бюлов вирішив піти з Берлінської філармонії – оркестранти підписали петицію, закликаючи його залишитися, і назвали його «нашим великим Учителем».

Після смерті маестро (1894) оркестр не одразу знайшов нового гідного диригента. Наступником Бюлова 1893 року став Ріхард Штраус. Однак, за його ж зізнанням, «утриматися після такого великого майстра»² він не зміг. Критики писали: «Вівтар, освячений Бюловим, тепер осквернили пігмеї»³. У 1895 році Р. Штрауса змінив на цій посаді Артур Нікіш.

Фредерік Ламонд⁴ – шотландський піаніст і композитор, учень Г. фон Бюлова, так сказав про вчителя: «Він був найвеличнішим диригентом із тих, хто коли-небудь жив, – навіть Тосканіні не наблизився до нього <...> Я бачив і чув їх усіх. Ніхто – Нікіш, Ріхтер, Малер, Вайнгартнер – не міг зрівнятися з ним за щирою теплотою, яка є душею і сутністю всякого мистецтва»⁵.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Процес формування універсальної, новаторської системи керування творчим колективом виконавців став наріжним каменем у розвитку і становленні нової професії – диригентського виконавства. Ганс фон Бюлов – диригент-митець, творець професійної системи диригування, засновник диригування як окремої і самодостатньої сфери виконавського мистецтва. Одне з головних досягнень Г. фон Бюлова – впровадження

¹ Цит. за: Галь, Г., 1968. *Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера, три мира*. Перевод с немецкого А. В. Михайлова. Москва: Радуга, 480 с. С. 64, 65.

² Штраус, Р., 1975. Размышления и воспоминания. *Исполнительское искусство зарубежных стран*, 7, сс.24–95. С.39.

³ Там само.

⁴ Фредерік Арчибальд Ламонд (Frederic Archibald Lamond, 1868–1948) – був також учнем Ф. Ліста.

⁵ Цит. за: Walker, A., 2010. *Hans von Bülow. A Life and Times*. New York: Oxford University Press, 510 p. P.53.

концепції «музика як мова», що означало відмову від класичного підходу до виконання та пошук нових, оригінальних інтерпретацій музичних творів. Можна констатувати: якщо Р. Вагнер став великим реформатором опери, то Г. фон Бюлов увійшов в історію як один із головних реформаторів професії диригента.

Життю Бюлова властиві крайнощі. Схильний до щирого християнського смирення, він міг бути справжнім тираном для підлеглих. Бюлов був щасливий самовіддано служити Вагнеру – і саме від нього зазнав жорстокого удару.

Діяльність Ганса фон Бюлова як піаніста і диригента, його світоглядні й естетичні погляди, новий виконавський стиль, прагнення досконалості в музичному виконанні – усе це суттєво вплинуло на формування ідеалу концертного виконавства.

Безперечно, ґрунтовного і всебічного дослідження потребують досвід Ганса фон Бюлова, його досягнення і здобутки – як одна з найважливіших ланок у становленні й розвитку сучасного мистецтва диригування.

Стаття надійшла до редакції 5.09.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Галь, Г., 1968. *Брамс. Вагнер. Верді. Три мастера, три мира*. Перевод с немецкого А. В. Михайлова. Москва: Радуга, 480 с.
2. Лошков, Ю. І., 2012. Німецька романтична диригентська школа (друга половина ХІХ ст.). *Культура України*, 36, сс.267–276.
3. Макаренко, Г. Г., 2003. Практичний аспект нового способу диригування: європейська модель. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 24, сс.202–205.
4. Макаренко, Г. Г., 2006. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 328 с.
5. Плужников, В. М., 2008. Пути становлення творческой личности Бюлова-дирижёра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, сс.124–134.
6. Плужников, В. М., 2006. *Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 196 с.
7. Сидельников, Л. С., 1991. *Симфоническое исполнительство*. Москва: Советский композитор, 284 с.
8. Штраус, Р., 1975. Из опыта дирижирования великими классическими произведениями. *Исполнительское искусство зарубежных стран*, 7, сс.72–85.
9. Штраус, Р., 1975. Размышления и воспоминания. *Исполнительское искусство зарубежных стран*, 7, сс.24–95.
10. Chan, J., 2013. *Pianistic contributions of Hans von Bülow (1830–1894): performer, teacher, and editor*. Bloomington: Indiana University, 48 p.
11. Haas, F., 2002. *Hans von Bülow: Leben und Wirken: Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*. Wilhelmshaven: F. Noetzel; Heinrichshofen-Bücher, 365 s.
12. Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Simon & Schuster, 393 p.
13. Moulin-Eckart, R., 1921. *Hans von Bülow*. München: Rösl & cie, 503 s.
14. Pfeiffer, T., 2014. *Studien bei Hans von Bülow*. Nachdruck der Ausgabe, 136 s.
15. Vianna, da Motta J., 2007. *Esse Homo, so war er nun beurteilt ihn*. Noetzel: Florian Noetzel Verlag, 264 s.
16. Walker, A., 2010. *Hans von Bülow. A Life And Times*. New York: Oxford University Press, 510 p.
17. Weingartner, F., 1895. *Über das Dirigieren*. Berlin: S Fischer, 86 s.
18. Weingartner, F., 1905. *Über das dirigieren. Note*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 61 s.

REFERENCES

1. Gal', G., 1968. *Brams. Vagner. Verdi. Tri мастера, tri mira [Brahms. Wagner. Verdi. Three Masters, Three Worlds]*. Translated from German by A. V Mikhailov. Moskva: Raduga, 480 p.
2. Loshkov, Yu. I., 2012. Nimetska romantychna dyryhentska shkola (druha polovyna ХІХ st.) [German Romantic Conducting School (second half of the 19th century)]. *Kultura Ukrainy*, 36, pp.267–276.

3. Makarenko, H. H., 2003. Praktychnyi aspekt novoho sposobu dyryhuvannia: yevropeiska model [The practical aspect of the new way of conducting: the European model]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia*, 24, pp.202–205.
4. Makarenko, H. H., 2006. *Conductor's creativity in the context of an integrative approach*. Doctor of Art History. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 328 p.
5. Pluzhnikov, V. M., 2008. *Puti stanovleniya tvorcheskoi lichnosti Byulova-dirizhera* [The development of Bülow the conductor's creative personality]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 22, pp.124–134.
6. Pluzhnikov, V. M., 2006. *The profession of conductor and ways of its formation in Western European theater and concert practice of the 19th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 196 p.
7. Sidel'nikov, L. S., 1991. *Simfonicheskoe ispolnitel'stvo* [Symphonic performance]. Moskva: Sovetskii kompozitor, 284 p.
8. Shtraus, R., 1975. Iz opyta dirizhirovaniya velikimi klassicheskimi proizvedeniyami [From the experience of conducting great classical works]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran*, 7, pp.72–85.
9. Shtraus, R., 1975. Razmyshleniya i vospominaniya [Reflections and recollections]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran*, 7, pp.24–95.
10. Chan, J., 2013. *Pianistic contributions of Hans von Bülow (1830–1894): performer, teacher, and editor*. Bloomington: Indiana University, 48 p.
11. Haas, F., 2002. *Hans von Bülow: Leben und Wirken: Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*. Wilhelmshaven: F. Noetzel; Heinrichshofen-Bücher, 365 s.
12. Lebrecht, N., 1992. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Simon & Schuster, 393 p.
13. Moulin-Eckart, R., 1921. *Hans von Bülow*. München: Rösl & cie, 503 s.
14. Pfeiffer, T., 2014. *Studien bei Hans von Bülow*. Nachdruck der Ausgabe, 136 s.
15. Vianna, da Motta J., 2007. *Esse Homo, so war er nun beurteilt ihn*. Noetzel: Florian Noetzel Verlag, 264 s.
16. Walker, A., 2010. *Hans von Bülow. A Life And Times*. New York: Oxford University Press, 510 p.
17. Weingartner, F., 1895. *Über das Dirigieren*. Berlin: S Fischer, 86 s.
18. Weingartner, F., 1905. *Über das dirigieren. Note*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 61 s.

ZAVOLGIN OLEKSANDR

Zavolgin Oleksandr, acting Associate Professor of the Choral Conducting Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

HANS VON BÜLOW AND HIS ROLE IN THE FORMATION OF THE SCHOOL OF CONDUCT: MUSICAL INNOVATION AND PERFORMANCE SKILLS

The creative path and peculiarities of interaction with the group of performers through the use of unique skills and methods of influence of the talented conductor-interpreter of the German romantic school of the second half of the 19th century, Hans von Bülow, were studied. There is an urgent need to highlight the moment of emergence and further development of a new field of musical performance — and to separate the profession of a conductor-performer into an independent branch. Attention is focused on the features of a new approach to managing a creative team, which was proposed by the first professional conductor-interpreter Hans von Bülow. The factors that separate the profession of a conductor-interpreter from the generally accepted profession of a composer-conductor are determined. The components of the methods of the conductor's influence on the group of performers and the peculiarities of the interpretation of musical material by a professional conductor are considered and substantiated. The emergence, formation and further directions of development of the conducting profession in the personalities of the successors and students of the outstanding musician are determined. The scientific novelty of the article consists in determining the process of formation and development of a professional conductor in the person of a bright representative of the German romantic school of the end of the 19th century, the inheritor of the traditions of the German conducting and conducting-composing heritage of R. Wagner, H. Berlioz and F. Liszt —

H. von Bülow, who organized and improved the process of pre-concert rehearsal preparation, establishing certain principles and methods that influenced the further development of the conductor-performer profession.

Statement of the problem. The formation of any link of musical performance has a moment of its birth. The profession of a professional conductor, which is included in the direction of “conductor performance”, is quite young. And it is in the process of the appearance of a professional musician-interpreter, who takes responsibility for distinguishing the conductor-interpreter way of conducting from the conductor-composer way of managing a team and the separation of the independent profession of a conductor-performer that is the main problem of consideration of this topic. The emergence of the profession of conductor-performer was led by the outstanding German conductor of the second half of the 19th and early 20th centuries — Hans von Bülow. It was he who formed an authoritative view of the established composer-conductor management style and transferred it to the plane of purely conductor-interpreter management.

Analysis of recent research and publications. Recent years have shown a growing interest in studying the peculiarities of the formation of the conducting profession in the person of professional conductors who stood at the roots of its origin. The figure of Hans von Bülow is one of the most popular in the discussion of this issue. There is probably not a single publication that, covering the history of conducting performance, would not choose the German conducting romantic school as the object of its research.

However, the majority of scientific works are based, for the most part, on superficial or general statements and facts, focusing on the bibliographic component, and as for professional activity, they focus on the definition of well-known principles and methods of work inherent in all representatives of the German romantic school of the second half of the 19th century — the beginning of the 20th century.

Given the conductor's ethnic origin, most research is concentrated in German publications: in particular, the global work of the well-known Anglo-Canadian musicologist and professor Alan Walker “Hans von Bülow” “A Life and Times” (Alan Walker “Hans von Bülow” “A Life And Times”, Oxford University Press, New York 2010 (1568), in which the author consistently and in detail tells about the life and creative path of the outstanding conductor, focusing in separate sections on his direct conducting and concert activities.

The book of the famous German conductor, head of the opera school at the Karlsruhe University of Music, musicologist and researcher Frithjof Haas *Life and work of Hans von Bülow*, in which the author presents the biographical data and memories of contemporaries of the outstanding maestro in an accessible form.

It is impossible to ignore the work of the German pianist, which examines more than 70 works of eight outstanding piano composers and in which you can hear first-hand information and personal views of maestro Bülow on the performance of individual works and highlights views on the composers' personal style.

The book of the famous German historian, teacher, professor of Heidelberg and Munich universities, author of biographies of Otto von Bismarck and Cosima Wagner - Count Richard-Maria-Ferdinand-Moulin-Eckart reveals the life and creative path of Hans von Bülow in detail. The large volume of material, citations, correspondence of the conductor and presentation of information by periods of life and creativity really attracts attention. This in-depth work, published immediately after the death of the famous conductor, is quite valuable material for research.

In modern Ukrainian musicology, this topic is presented in the dissertation studies of Authoritative authors here consider the figure of Hans von Bülow in the context of historical discourse, without delving into the details of personal methods and methods of his professional conducting approach, individual views on the formation of the conducting profession.

The purpose of the article is to reveal and highlight the main features of the concert performance of the famous representative of the German romantic school of the second half of the 19th century, Hans von Bülow, in the context of an innovative approach, and the formation of a new independent direction of musical performance - conductor performance.

Key words: work of Hans von Bülow, reformer, innovator, conducting performance, conductor-interpreter, German romantic school, principles and methods, score.

МИРОНОВА Н. О.

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

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

ОРГАНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СКРИПКИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Розглянуто органонологічні особливості розвитку скрипки, що допомагає глибше зрозуміти і простежити всі аспекти еволюції інструмента. Здійснено порівняння специфіки будови інструментів провідних європейських шкіл та виконавської скрипкової майстерності їхніх найвагоміших представників. Окреслено різні підходи майстрів до виготовлення скрипок і проаналізовано їхні експерименти стосовно модернізації скрипки у щільній комунікації з виконавцями, що часом обумовлювало несподівані відкриття. Висвітлено питання створення інструмента нового типу, завдяки удосконаленій конструкції корпусу та смичка якого відбувся неймовірний прорив у виконавському мистецтві романтичної епохи XIX століття. Дефініційовано феномен школи в музичному мистецтві. Виокремлено український контекст у загальній органонології скрипки, у тому числі щодо історії будови та культурного значення національних струнно-смичкових інструментів. Визначено сучасні тенденції в органонології скрипки.

Ключові слова: органонологія, скрипка, еволюція інструмента, європейський досвід, школа в музичному мистецтві, комунікація майстер - виконавець.

Постановка проблеми. Недостатня популярність української скрипкової традиції у світі. Хоча українська школа скрипкових майстрів має унікальні риси та багатовікову історію, вона залишається мало відомою порівняно з італійською, французькою чи німецькою школами. Це створює потребу дослідження та популяризації української скрипкової традиції на міжнародному рівні.

Співпраця між майстрами та виконавцями. Щільний зв'язок скрипкових майстрів і музикантів має важливе значення для вдосконалення конструкції інструмента і його звучання. Проте ця взаємодія в українському контексті залишається недостатньо вивченою та висвітленою у наукових і популярних виданнях.

Дослідження органонологічних аспектів. Сучасна органонологія скрипки охоплює не лише аналіз конструкції інструмента, а й вплив різних шкіл на еволюцію форми, матеріалів і звучання. У статті порівнюється європейський та український досвід, але українська органонологія потребує глибшого висвітлення.

Розвиток народної скрипкової традиції. Унікальна роль скрипки в українському фольклорі, її адаптація до місцевих культурних і побутових умов недостатньо представлена у світовій музичній літературі, що відкриває простір для нових розвідок.

Їхня актуальність зумовлена тим, що у сучасних вітчизняних дослідженнях недостатньо висвітлено проблему органонологічних особливостей розвитку скрипки в Україні.

Українська скрипкова школа залишається важливим елементом культурної ідентичності й мистецької спадщини країни. Попри те, що вона ще не здобула такої

світової популярності, як італійська чи німецька, українські майстри та виконавці активно демонструють високий рівень професіоналізму і творчих досягнень.

У XXI столітті зростає інтерес до автентичних традицій виготовлення музичних інструментів, що сприяє популяризації скрипкової культури України на міжнародному рівні. Особливо важливо підкреслити, що сучасні українські фахівці створюють інструменти, які не поступаються якістю європейським. Це відкриває можливості для подальшого розвитку української школи майстрування скрипок і її інтеграції в глобальний мистецький контекст.

Пропонована стаття також має практичну актуальність, адже вона здатна привернути увагу до роботи сучасних українських майстрів і виконавців, сприяти їхньому визнанню за кордоном, а також заохотити нові дослідження у сфері органології та скрипкового мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж сучасних європейських публікацій із дослідження смичкових інструментів Європи варто відзначити імена Д. Шенбаума, В. Сендіса, С. Е. Форстера, Е. Хелона-Аллена. Серед українських дослідників скрипкового мистецтва й органології скрипки – Т. Русінова, Ю. Волощук, О. Маркова, К. Кікнавелідзе, О. Станко, І. Буханець, О. Божик, І. Шрамко та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в статті вперше в українському музикознавстві проаналізовано співпрацю майстрів, композиторів і виконавців; узагальнено не лише відомі дані, а й запропоновано нові інтерпретації історичних процесів, що інтегрують український і європейський досвід у дослідження скрипкової органології.

Мета статті:

- зосередити увагу на важливості комунікації виконавця і скрипкового майстра, що є ключовим чинником розвитку й удосконалення скрипки;
- здійснити порівняльний аналіз провідних шкіл скрипкових майстрів Європи та України, визначити їхні особливості, схожість і відмінність;
- зацентувати на потребі подальшого вивчення власне української традиції скрипкових майстрів, досліджень про яку, на жаль, не так багато;
- сприяти популяризації української школи майстрів і виконавців.

Методологічна основа ґрунтується на комплексі методів, що взаємодоповнюють одне одного, а саме:

- цілісний аналіз, котрий дає можливість досліджувати роботу майстра й виконавця з позиції безпосередньої комунікативної співтворчості;
- теоретичний, що передбачає узагальнення різних наукових думок, які прояснюють суть проблеми органології стосовно розвитку скрипки;
- компаративний – дозволяє простежити різні підходи до вдосконалення інструмента й скрипкового виконавства.

Викладення основного матеріалу дослідження. Скрипка відіграє важливу роль у класичній, народній і сучасній музиці. Її розвиток – результат злиття майстерності ремісників, технічних можливостей виконавців і естетичних вимог композиторів.

Органологія скрипки як наука охоплює не лише конструкцію та еволюцію інструмента, а й міцний зв'язок між скрипковими майстрами та концертуючими музикантами. Така кооперація є вагомим аспектом розвитку інструмента, адже саме завдяки їй скрипка отримала сучасний вигляд і водночас значне розширення виконавських можливостей.

Скрипка, як найдосконаліший музичний інструмент створений людиною, здатна імітувати людський голос, дозволяючи виконавцю передавати найтонші емоційні відтінки, що робить її універсальним засобом комунікації. Органологічні аспекти (форма корпусу, матеріали, конструкція) значно впливають на якість звучання і варіативність технічної взаємодії виконавця зі скрипкою. Тому при виготовленні інструментів майстри часто враховують фізіологічні особливості музиканта (у

випадках, коли скрипка робиться на замовлення), що є істотним фактором забезпечення комфортної гри та виразності звука.

Сучасний європейський та український досвід у створенні скрипок, зокрема, діяльність майстрів, є важливим елементом цього дослідження. Українська традиція виготовлення скрипок, хоча й менш відома у світі, але доволі активно розвивається завдяки фахівцям, які поєднують національні особливості професії з європейськими підходами.

Так історично склалося, що найпотужнішими центрами скрипкового мистецтва у світі стали Італія (Кремона), Франція (Париж) і Німеччина (Міттенвальд). До сьогодні ці країни, продовжуючи багатовікові традиції, залишаються провідними осередками скрипкового виробництва.

Історія виникнення скрипки налічує багато століть. На одній із фресок Софії Київської, датованій початком XI століття, зображено виконавця на струнно-смичковому інструменті з плечовим способом тримання. Це дає підстави стверджувати, що у слов'янських країнах (як, власне, і на території сучасної України) струнно-смичкові інструменти, подібні до скрипки, були поширені ще тисячу років тому.

Дослідники походження сучасної скрипки К. Кузнецов та І. Ямпольський висували припущення, що італійські майстри запозичили будову інструментів віольного типу саме у слов'ян, удосконаливши їхні звукові й технічні властивості. Цьому сприяли географічна близькість Італії до слов'янських земель Істрії та Далмації, а також мандрівні музиканти, котрі бували на італійських теренах. В епоху Середньовіччя в Італії грали лише на щипкових і духових музичних інструментах¹.

Еволюція інструмента мала характерні риси як у Європі, так і в Україні. Скрипка в її сучасному вигляді з'явилася у Північній Італії в XVI столітті. Дуже багато виконавців на струнно-смичкових інструментах тривалий час не сприймали крикливого скрипкового тембру, віддаючи перевагу віолам. Проте з XVIII століття скрипка все ж завоювала абсолютну першість, витіснивши багато видів струнно-смичкових, зокрема фіделі та віоли, ставши головним інструментом камерних ансамблів, оркестрів і сольного виконавства. Для історії європейського інструменталізму це мало дуже велике значення, адже ознаменувало перехід до нового типу мислення в музиці².

Найважливішу роль у процесі зміни й удосконалення скрипки відіграли династії італійських майстрів кремонської школи: Амати, Гварнері, Страдіварі. Завдяки безпосередній взаємодії трьох професій музикантів – майстра, виконавця і композитора, які перебували у єдиному й нерозривному комунікативному полі, вдалося досягти максимальної зручності, покращення динамічних і тембрових характеристик, а сам процес гри на інструменті зробити легшим³.

В цілому, саме поняття школи в музичному мистецтві передбачає взаємовплив, що відбувається «...у певному часовому вимірі та існує у соціально-культурному просторі (середовищі), надаючи стимулу для росту нового покоління послідовників традиційного чи новаторського напрямку, стилю, тощо»⁴.

Скрипкові майстри завжди зважали на потреби виконавців, які прагнули досконалого звучання і технічного комфорту. У цьому процесі можна виділити кілька

¹ Кузнецов, К. и Ямпольский, И., 1953. *Арканджело Корелли (1653–1953)*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 69 с. С.14.

² Лобанова, М., 1994. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 318 с. С.37, 38.

³ Чистякова, Н., 2014. Органология скрипки: мифы и факты о происхождении инструмента и скрипичного ансамбля. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство*, 4, сс.72–77. С.74.

⁴ Дмитрієва, О., 2021. *Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах XX–XXI століть*. Дис. док-ра філософії з культурології. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 263 с. С.48.

важливих етапів: ранній (епоха Амати, Гаспаро де Сало) та зрілий, або золотий (Страдіварі, Гварнері).

У XVI столітті Андреа Амати створив перші скрипки, орієнтуючись на запити музикантів при дворах. Скрипки Амати мали м'яке, тепле звучання, що відповідало тогочасним вимогам камерності. Придворні музиканти спілкувалися з майстрами, аби зробити інструменти, які підходили б до різних акустичних просторів камерного типу.

Вже у XVII–XVIII століттях Страдіварі, Гварнері та багато їхніх послідовників працювали в постійному контакті з виконавцями, котрі замовляли інструменти для сольних виступів. Інновації, що полягали у товщині деревини та лаку, забезпечили потужне звучання, яке відповідало великим концертним залам.

Гварнері Бартоломео Джузеппе Антоніо є найвідомішим із цілої династії майстрів, за що отримав прізвисько «del Gesu» (у перекладі з італійської означає «від Ісуса»). Він створював скрипки, які особливо полюбилися сольним виконавцям за їхнє драматичне звучання. Н. Паганіні високо цінував його артефакти за силу й багатство тембру. Гварнері виготовляв інструменти з унікальною акустиккою. Вони мали товстіші резонаторні пластини, що забезпечували глибший тон і стійкість звука. Його скрипки були меншими за розмірами порівняно зі Страдіварі, але їхня гнучкість у динамічному діапазоні й тембральна насиченість ідеально відповідали потребам Паганіні.

Італійські майстри вдосконалили не лише форму, а й матеріал. Верхню деку вирізали з ялини, а задню – із клена, що забезпечувало максимальне багатство звучання. Такого вибору сировини для інструмента скрипкові майстри усього світу дотримуються й донині. Хоча наприкінці XX століття почав набувати розповсюдження карбон (вуглепластик), головною перевагою якого є міцність, легкість і стійкість до кліматичних умов (особливо високої вологості). Утім, концертуючі виконавці досі віддають перевагу традиційним інструментам із дерева.

Згодом німецький скрипаль, композитор, педагог і диригент Л. Шпор вигадав підборідник для зручності тримання інструмента, що дозволило у подальшому значно розвинути віртуозність гри на скрипці. Якщо раніше ліва рука тримала скрипку біля корпусу, то з появою підборідника ця потреба відпала, адже інструмент фіксувався за допомогою притискання підборіддям до плеча. Унаслідок цього ліва рука могла вільно рухатися, що сприяло впровадженню переходів і позицій. Винахід повністю змінив стиль гри, який став розкутішим.

Німецький скрипаль В. Крамер ініціював зміни у конструкції смичка, а саме увігнуту тростину, яка до цього була випуклою, схожою на лук. Завершив процес удосконалення смичка французький майстер Ф. Турт, котрий дослідив, що червоний бразильський вид деревини фернамбук підходить найкраще, оскільки є легким, міцним, щільним та еластичним. Нагріваючи деревину, Турт досяг потрібного вигину, зберігши природну пружність тростини. Майстер вирахував оптимальну довжину (74–75 см) і вагу смичка (56–60 г), що дозволило розкрити у повній мірі тембровий потенціал інструмента і розвинути штрихову техніку правої руки.

Саме цей майстер збільшив кількість волосся на смичку, розширивши стрічку до 1 см, прикріпивши її до колодки і зафіксувавши за допомогою гайки, що регулювала натяг¹. Такий смичок відкрив широке коло можливостей для виконавців – спричинив появу багатьох нових штрихів, зокрема, легато, що забезпечував довгі співучі фрази, подібні до вокального виконання, спікато для віртуозного відтворення дрібної техніки, деякі види акцентів тощо. Нововведення

¹ Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p. P.32, 33.

стимулювали видатних композиторів-скрипалів Г. Пуньяні, Н. Паганіні, Дж. Віотті, Г. Венявського та багатьох інших до написання шедеврів, котрі відображали основні ідеї доби романтизму. Сучасний смичок досі зберігає конструкцію, яку винайшов Ф. Турт іще наприкінці XVIII століття.

І хоча удосконалення смичка значно сприяло покращенню звука й тембру, та все ж не могло повністю задовольнити потреби скрипалів романтичної епохи. Адже тоді розширювалися площі концертних залів, розвивалася симфонічна музика з більшою кількістю оркестрантів. Це потребувало посилення гучності інструмента. Змінити ситуацію могло тільки вдосконалення самої скрипки і її конструкції, а не лише смичка.

Для цього майстрам довелося зробити вищою підставку, а отже підняти й подовжити гриф. Звузивши його, вдалося також значно полегшити й збагатити позиційну гру. Внаслідок цих змін діапазон зріс до 7-ї позиції і далі вгору. Жильні струни замінили на металеві, які звучали яскравіше й голосніше. Корпус же самої скрипки залишався таким самим¹.

Завдяки поліпшенню конструкції скрипки й смичка багато скрипалів-віртуозів того часу здійснили справжню революцію у скрипковому виконавстві, яку й дотепер надзвичайно складно перевершити. У XIX столітті під впливом романтичної епохи з'явилося чимало нових і революційних прийомів у техніці лівої руки.

Геніальний скрипаль Н. Паганіні, до прикладу, крім феноменального володіння технікою подвійних нот по всьому грифу, додав деякі нові ефекти, такі як одинарні та подвійні флажолети, фінгеровані октави. Поза тим, у власних творах скрипаль широко використовував піцкато лівою рукою, яке рідко застосовували музиканти у XVIII столітті, одинарні й подвійні трелі, а також усі види флажолетів, котрі відтворював бездоганно. Таким чином, ще більше розширив природний потенціал інструмента, який тепер міг імітувати не лише тембри духових інструментів, а й звуки природи і навіть тварин. Безперечно, у цьому відіграло ключову роль унікальне музичне чуття та відчуття щонайменших звукових змін скрипаля-віртуоза й композитора.

Надзвичайно складні з технічної точки зору мініатюри Н. Паганіні стали унікальним явищем в історії світового композиторського і виконавського музичного мистецтва. Йдеться про відомі «Каприси», у яких були втілені «...імпровізаційна свобода та романтична патетика, різноманітні відтінки людського сміху та любовних зітхань, імітації мисливського рогу та азарт полювання. Композитор домігся граничної концентрації виразності у стислих побудовах, втілення в афористичній формі яскравого, самобутнього світосприйняття людини, що відбилося у характеристичній жанровості»². Могутній талант Н. Паганіні дав сильний поштовх для цілої плеяди наступників у жанрі скрипкової мініатюри у Західній Європі, зокрема, Ф. Давід, Л. Еллер, А. В'єтан, Е. Лало, Ф. Лауб, Г. Венявський, П. Сарасате та ін.

Дійсно революційним досягненням було використання прийому *vibrato* (коливання), що дуже збагатив темброву палітру скрипки, додав їй теплоти, виразності й емоційності. Застосування вібрації (особливо у кантілені) робило звучання скрипки подібним до вокального. Отже, природну вібрацію, притаманну людському голосу, запозичили й перенесли на інструмент, і достеменно невідомо кому належить ця ідея. Італійський скрипаль, композитор і теоретик музики

¹ Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p. P.27.

² Мельник, А., 2016. *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 261 с. С.36.

Ф. Джемініані у праці «Мистецтво гри на скрипці» прийом *vibrato* називав спробою конкурувати з людським голосом¹.

У другій половині XIX століття італійська школа скрипкового виконавства почала занепадати і увагу до себе привернула вже французька, яка базувалася на основних виконавських принципах італійської. Так вийшло багато в чому завдяки італійцю Дж. Баттісті Віотті, який переїхав до Франції, заснувавши там школу виконавства. Представники п'ємонтської школи, до якої належав Віотті, скрипку трактували як співочий інструмент, здатний втілити італійську вокальну традицію *bel canto*. Через це у виконавському арсеналі переважали штрихи легатного типу. Крім того, саме Віотті познайомив Центральну Європу з довершеними скрипками італійських майстрів, які згодом здобули тут величезну популярність.

Його вважали останнім визначним представником класичної італійської скрипкової школи, який продовжився у видатних учнях, серед яких: П. Роде, Р. Крейцер, П. Байо та ін.². Їхня виконавська й педагогічна діяльність протягом кількох десятиліть тримала пальму першості, після чого перемістилася до Бельгії, де її розвивали послідовники знаменитої французької трійці Ж. Ф. Мазас, Ш. Данкля, Л. Ж. Массар та ін.

Франко-бельгійська скрипкова школа, якою вона увійшла в історію світового виконавського мистецтва, була представлена такими яскравими іменами, як Ю. Леонар, Л. Ж. Массар, А. В'єтан та його учень Е. Ізаї (один із найяскравіших скрипалів-композиторів кінця XIX – початку XX століття).

Французька школа скрипкових майстрів – теж потужний центр виготовлення смичкових інструментів. Вона сформувалася у XVII–XVIII століттях, значною мірою під впливом італійської школи, але поступово виробила власні характерні риси. Французькі майстри були відомі, насамперед, педантизмом стосовно пропорцій інструмента, високопрофесійним використанням лаків, гармонійним дизайном, який забезпечував інструментам багатий тембр і дзвінкий звук.

Ця школа була міцно пов'язана з розвитком оркестрової та камерної музики у Франції, що сприяло великому попиту на якісні інструменти. Майстри використовували добірну деревину й експериментували з формою і конструкцією скрипки, що додавало їм унікальності.

Основними особливостями французької школи скрипкових майстрів стали:

- точність і симетрія в дизайні. Французькі майстри завжди уважно ставилися до деталей і пропорцій. Їхні інструменти часто мали ідеальну симетрію корпусу, що забезпечувало чудову акустику;
- лакування. Лаки, які застосовували французькі майстри, зазвичай мали більш світле та прозоре забарвлення у порівнянні з густими й темними лаками італійської школи. Це надавало інструментам блискучого вигляду та робило видимою текстуру деревини;
- звук. Французькі скрипки відомі яскравим і чистим звучанням. Вони часто призначалися для гри у великих оркестрах і просторих приміщеннях, тому мали сильний і дзвінкий звук, який добре пронизував інструментальну насиченість симфонічного оркестру;
- смички. Жан Батист Війом (і не тільки він) не лише виготовляв скрипки, а й удосконалював технології створення смичків. Французькі смички вирізнялися гнучкістю і чудовою збалансованістю.

Порівняно з теплим і насиченим звучанням італійських, французькі інструменти зазвичай мали більш холодний і пронизливий тон. Італійці також приділяли увагу лакуванню, роблячи його густішим і насиченішим. Французи ж

¹ Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as *Vibrato on the Violin* by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p. P.10–19.

² Pougin, A., 1974. *Notice sur Rode, violoniste français*. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.

віддавали першість естетиці та акустиці, тоді як німці зосереджувалися переважно на питаннях міцності й довговічності.

Французька школа XVIII–XIX століть була представлена такими видатними іменами, як Н. Люпо, Ш. Ф. Ганд, О. С. Ф. Бернардель, Ж. Б. Війом та ін.

Нікола Люпо здобув світову славу як найкращий скрипковий майстер після Антоніо Страдіварі. Окрім скрипок, виготовляв також відмінні альти й віолончелі. Він орієнтувався на роботи італійського майстра (через що його й називали деколи французьким Страдіварі), але додав унікальні риси, притаманні французькій школі – характерний стиль зовнішньої обробки і тип звучання:

- дизайн його інструментів мав унікальний візерунок ефів, які були розташовані вище, ніж в італійських;
- матеріал для виготовлення – ялина радіального розпилу з гарним і різноманітним малюнком;
- лак червоного або червонувато-помаранчевого кольору, що стало однією з характерних ознак його інструментів;
- звучання – сильний і блискучий тон, якому, щоправда, деколи бракувало різноманітності тембру та гнучкості, у порівнянні зі скрипками Страдіварі.

Цікаво, що німецький скрипаль і композитор Луї Шпор, почувши скрипки Люпо, був так вражений їхнім звучанням, що відмовився від своїх німецьких інструментів і на гастролях послуговувався скрипками виключно французького майстра.

Діяльність Н. Люпо значно вплинула на подальший розвиток скрипкової майстрової школи Франції. У нього було багато учнів і послідовників. Одними з найвідоміших стали Шарль Франсуа Ганд (якому Люпо передав у спадок майстерню), а також Огюст Себастьян Філіп Бернардель. Утім вони не змогли перевершити вчителя. Як стверджує Є. Вітачек, їм не вдалося повторити успіх лакування Люпо¹.

Жан Батист Війом прославився тим, що навчився дуже вміло дублювати роботи італійських майстрів Страдіварі та Гварнері. Його копії були настільки точними, що дуже часто їх плутали з оригіналами. Він першим із європейських майстрів увів особливий спосіб лакування, який став системним. Для надання старовинного вигляду інструментам у деяких місцях штучно застосовувалися «лисина», які чергувалися зі згущенням лаку в інших деталях конструкції, що створювало живий і досить цікавий ефект. Попри те, що Війом багато реставрував і копіював інструменти, все ж, спираючись на досвід Люпо, він досяг у виробі особливого оригінального звучання, для якого були характерні яскравість, інтенсивність. Окрім того, його інструменти були зручними для відтворення будь-яких технічних труднощів. Усі ці досягнення лягли в основу французької школи скрипкових майстрів².

Таким чином, французька школа скрипкових майстрів має низку унікальних відмінностей від італійської, німецької чи інших європейських шкіл. Вони стосуються конструкції інструментів, використання матеріалів, технологій виготовлення та вишуканого зовнішнього вигляду. Надбання цієї школи значною мірою вплинули на розвиток скрипкового мистецтва у Європі, особливо в XIX столітті. Інструменти, створені французькими майстрами, і донині цінують виконавці за неймовірний і неповторний зовнішній вигляд і красу тембру.

Німецька школа скрипкових майстрів має багатовікову історію, яка бере початок у XVII столітті. Вона відіграла не менш важливу роль у розвитку європейського скрипкового мистецтва, ніж італійська та французька. Німецькі майстри поєднали високу якість звучання, довговічність і естетику.

¹ Вітачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с. Сс.178–182.

² Там само. Сс. 186–189.

Серед характерних особливостей німецької школи – стиль і конструкція. Майстри намагалися створювати скрипки, які вирізнялися міцністю і збалансованим звучанням. Їхні інструменти зазвичай мали більш строгі форми у порівнянні з італійськими зразками, а лакова обробка часто була темнішою. При меншій візуальній витонченості переважали практичність і надійність.

Знаними регіональними осередками виготовлення скрипок у Німеччині стали:

- Міттенвальд – невелике містечко, де однією з найвідоміших була майстерня династії Клотц (середина XVII – початок XIX століть). Створювали скрипки у стилі, схожому до інструментів Страдіварі, але зі своїми особливостями;
- Маркнойкірхен – ще одне важливе місто, де працювало багато скрипкових майстрів. У XVIII–XIX століттях воно набуло значення центру масового виробництва музичних інструментів;
- Берлін і Дрезден. Тут мешкали відомі майстри, які створювали інструменти для професійних музикантів.

Роботи саксонської школи, крім відбору добротного дерева, відрізняли також випуклий корпус і часто відсутність оздоблювального вуса. Її представники часто реставрували або наслідували традиції італійців. Серед найбільш відомих – Йоганн Христіан і Йоганн Готліб Фіккери, Каспар і Давид Гопфи, Йоганн Голіб Фречнер (вважається майстром, який завершив епоху індивідуального виготовлення смичкових інструментів) та ін.

Від середини XVIII століття значного поширення набули спочатку невеликі мануфактури, де було багато працівників, кожен із яких виготовляв окремі деталі. Це значно здешевило виробництво, а скрипки, схожі одна на одну, втратили унікальність.

Серед інших європейських шкіл поблизу Німеччини увагу привертає тирольська, основоположником і найяскравішим представником якої вважається Якоб Штайнер. Послідовник Кремонської школи, а саме робіт Ніколо Амати, він намагався досягти відмінного від італійців звучання, що нагадує м'який дитячий голос у поєднанні з тембром дерев'яних духових. Скрипки цього майстра були найбільш випуклими, хоча за основу він і брав моделі Амати, а замість голівки була художньо вирізьблена голова лева. Штайнер – єдиний серед європейських майстрів, який досконало володів секретами лаку та ґрунту кремонської школи. Мав дуже багато прихильників і послідовників не лише в Австрії, а й у самій Італії, Відні, Празі, Англії та ін.

Віденська школа розвивалася під впливом ідеалів Шнайдера: Даніель Ахатій Штадльман, Йоганн Георг Тир, Йоганн Швейцер, Йоганн Гавелка та ін. Скрипки багатьох представників цієї школи відрізняв темний червоно-коричневий колір лаку. У XIX столітті у Відні працювали відомі на той час майстри Антон Гофман і Микола Савицький зі Львова.

На відміну від італійської школи, яка більше зосереджувалася на витонченому дизайні та ідеальному звучанні, німецька приділяла увагу практичності. Це дозволило їй посісти провідне місце у продукуванні скрипок для широкого загалу. Тому, не випадково саме в Німеччині почалося масове виробництво інструментів у XIX столітті, а скрипки з Маркнойкірхена і досі залишаються популярними серед студентів і початківців завдяки доступності та якості.

Голландська школа перебувала під впливом італійської. До Італії приїздило вдосконалювати майстерність багато представників із Голландії – Петер Борбон, його син Гаспар Борбон, Гендрик Якобс, Ян Бумеєстер та ін. Але у XIX столітті голландська школа занепала через появу на ринках Європи дешевих французьких і німецьких фабричних інструментів.

В Англії скрипка довгий час не була популярною, тому школа скрипкових майстрів тут виникла на кілька століть пізніше, ніж в інших країнах Європи. Перші

скрипки у середині XVII століття зробили Яков Райман і шотландець Томас Уркхарт. Їхні інструменти також були орієнтовані на роботи Штайнера. Едмунд Айртон за основу брав моделі Страдіварі. Лак послідовники цієї школи теж намагалися зробити подібним до італійського.

Давні традиції із виготовлення смичкових інструментів мала Чехія. Від XVI століття музично-інструментальні майстерні у Празі займали помітне місце. Батьком празьких скрипкових майстрів називають Томаша Едлінгера. Він створив модель скрипки, яка нагадувала роботу Амати, але ефи розташовувалися ближче до країв, були коротшими і вкритими темно-коричневим лаком¹. Він мав багато учнів, у тому числі трьох синів (Йозефа Йоахіма, Томаша й Гшанса Георга). Його учень Йоган Георг Гельмер був одним із найвідоміших майстрів XVIII століття.

Видатним майстром початку XIX століття став Кашпар Стрнад. Чи не першим він почав пропагувати звучання скрипок Страдіварі. Ще одним талановитим копіювальником зразків Амати й Гварнері був Ян Кулик. Скрипки представників празької школи XIX століття можна розпізнати за прозорим лаком жовтувато-коричневого кольору, вони є точними копіями старовинних італійських інструментів.

Засновниками польської школи скрипкових майстрів є Марцин Гроблич і Балтазар Данкварт (кінець XVI століття). Скрипки їхньої роботи мають прекрасне звучання, лак, схожий на італійський, зовнішнє художнє різьблення. Тембр мають низький, але приємний при достатньо потужній гучності. Майстри часто експериментували з деревиною, використовуючи для верхньої деки сосну, а для нижньої грушу. У XVII столітті – Криштоф Пунецький, Данец Каварський, Томаш Глазовський. У наступній добі, особливо наприкінці XVIII століття виробництво смичкових інструментів у Польщі занепало. У цей період у стилі Штайнера працював Войцех Пирихоський. У XIX столітті у Варшаві практикували Симон і Кароль Тросчинські, Генрик Рудерт і Фридерик Каниговський (славився здебільшого смичковими роботами).

В Україні скрипка отримала широке застосування у народній музиці. Гуцульські, подільські та полтавські майстри створювали інструменти, адаптовані до місцевих музичних стилів. Характерною особливістю було використання місцевих матеріалів, таких як граб чи ясен, а також декоративне оздоблення. У XIX столітті українські майстри почали переймати європейські технології, що значно покращило якість звучання інструментів. Проте, водночас вони зберігали національні риси, такі як орнаментальні елементи й специфічний тембр. Після здобуття незалежності Україна стала відроджувати традиції виготовлення скрипок. Сучасні майстри успішно поєднують класичні техніки з новаторськими підходами, створюючи інструменти як для народної, так і академічної музики.

Органологія скрипки в українському контексті – це вивчення історії, будови та культурного значення смичкових інструментів, що мають місце в народних традиціях України. Скрипка стала невід'ємною частиною фольклорної музики. Вона мала як побутове, так і церемоніальне значення, формуючи особливу музичну культуру.

Скрипка була відома в Україні з давніх часів. До появи класичної скрипки в народі використовувалися інші інструменти, зокрема, гудок (прадавній смичковий інструмент Київської Русі; мав три струни, корпус із дерева та просту конструкцію), кобза та бандура (хоча не є смичковими інструментами, вони часто супроводжували гру на гудку чи скрипці, формуючи ансамблі). Поступово ці інструменти були витіснені скрипкою, яка набула популярності через багатші темброві можливості. Скрипка, що прийшла в Україну з Європи (переважно з Польщі), швидко стала ключовим інструментом у народній музиці.

¹ Витачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с. С.237.

Скрипка на українських теренах побутовала як основний інструмент народних музикантів, таких як троїсті музики (класичний склад українського народного ансамблю, до якого входили скрипка, цимбали і бубон). Як мелодичному інструментові їй належало провідне місце в тріо. Скрипалі часто були самоуками і передавали навички з покоління у покоління. Гра на скрипці в народній традиції мала імпрровізаційний характер, залежно від настрою чи події.

Музичний репертуар скрипалів включав танцювальні мелодії (коломийки, козачки, гопаки), обрядові пісні та імпрровізації. Скрипка також могла «оповідати» історії через характерні інтонації, які передавали емоції (наприклад, радість чи тугу). Звучання скрипки супроводжувало весільні церемонії, вечорниці, храмові свята (наприклад, Івана Купала) та інші народні ритуали.

Сьогодні народна традиція гри на скрипці продовжує жити завдяки ентузіастам, фольклорним колективам і майстрам, які займаються виготовленням інструментів. Українська народна скрипка мала кілька відмінностей, порівняно з класичною:

- проста конструкція. Народні майстри часто робили скрипки вручну з використанням доступних матеріалів, таких як клен, ялина чи граб. Це надавало інструментам характерного тембру;
- декоративність. Народні скрипки могли мати вирізьблені деталі, розпис чи інші декоративні елементи, які відображали етнічний стиль майстра;
- налаштування струн. У народній музиці інколи використовувалося нестандартне налаштування струн (так звані «розстроєні» скрипки), щоб створити особливий звук для певних мелодій.

Українська народна скрипкова традиція є важливою складовою органології, адже демонструє як інструмент адаптувався до місцевих умов і потреб. Скрипка стала не лише музичним інструментом, а й символом культурної ідентичності українського народу.

Скрипкові майстри України, хоча й не так широко відомі, як представники італійської чи німецької шкіл, але зробили вагомий внесок у розвиток мистецтва виготовлення струнних музичних інструментів. У XVIII–XIX століттях Україна мала потужні ремісничі осередки, включно з фахівцями, які створювали скрипки. Головними такими центрами стали:

- у Західній Україні – Галичина, Закарпаття, Буковина, де через географічну близькість із Західною Європою розвивалися традиції під впливом відомих європейських шкіл і майстрів;
- Львів, Київ та Чернівці, у яких працювали майстри, котрі часто поєднували класичні європейські техніки з місцевими традиціями.

Високо цінувалися в Європі роботи одесита Л. Добрянського (кінець XIX – початок XX століть). Він експериментував із формою та звучанням – корпус у нижній частині розширений, нижні кути округлі, а верхні взагалі відсутні. Та європейські музиканти цим не переймалися. На його скрипках грали видатні музиканти Ж. Тібо, Ф. Скотт, Я. Кубелик. Також він прославився як неперевершений реставратор скрипок Страдіварі, чим створив величезну конкуренцію майстрам не лише Мюнхена, куди переїхав, а й інших європейських міст. Найвідомішим його учнем став Іван Бітус, який працював у Києві та разом із другом по цеху Флоріаном Юр'євим, котрий теж зажив світової слави, заснував Асоціацію майстрів-художників смичкових музичних інструментів Національної всеукраїнської музичної спілки¹. Серед відомих не лише в Україні, а й за її межами сучасних майстрів – С. Голубокий, В. Мартищук, М. Пуцентела та ін.

¹ Білоусов, А., 2013. Андрій Білоусов. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє. До 1000-ліття української "цариці інструментів". *Світгляд*, 6(44), сс.48–59.

Сергій Голубокий родом із Хмельниччини є заслуженим майстром народної творчості України та членом згаданої асоціації. Протягом кар'єри виготовив понад 350 інструментів, серед яких 22 віолончелі. Його скрипки популярні в багатьох країнах, таких як Франція, Угорщина, США, Іспанія, Німеччина, Велика Британія, Мексика, Люксембург та Італія. Майстер особливо уважний до деталей: він самостійно обирає деревину, яку розпилює та висушує (мінімум 5 років), а ґрунт і лак готує за власними унікальними рецептами на основі натуральних смол та ефірних олій¹. Його внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва відзначений численними презентаціями, поміж яких ювілейна персональна виставка, що відбулася 30 березня 2016 року в Іршавському районному будинку культури. Окрім створення інструментів, Голубокий досліджує історію скрипкової майстерності в Україні та є автором довідника «Скрипкові майстри України».

Василь Мартишук з Івано-Франківщини, відомий ще як «гуцульський Страдіварі», походить із родини майстрів: дідусь, Микола Медвідчук (Дупачук), був відомим народним майстром із виготовлення гуцульських скрипок, а батько, Михайло Мартишук, ремонтував інструменти й був столярем. Свою першу скрипку, так звану «долобанку», Василь виготовив ще у шкільні роки з цільного шматка явора. У 1978 році він взяв участь у конкурсі Московської експериментальної фабрики смичкових інструментів, де його скрипка з чорного дерева, інкрустована перламутром, була визнана найдосконалішою, а скрипка «Анна», названа на честь матері, 9 жовтня 1988 року стала переможницею Конкурсу імені Антоніо Страдіварі в Кремоні.

Інструменти Мартишука відомі унікальним звучанням, особливо придатним для виконання гуцульських народних мелодій. Його скрипки використовують музиканти в Україні та за кордоном, зокрема в Канаді, Німеччині, Італії та Польщі. Василь Мартишук також проводить майстеркласи та ділиться досвідом із молодими майстрами і музикантами².

Мирослав Пуцентела народився на Тернопільщині. Після завершення навчання у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка продовжив освіту в Міжнародному інституті імені А. Страдіварі в місті Кремоні (Італія) під керівництвом відомих майстрів, зокрема Вінченцо Біссолотті та Джіо Батта Морассі. Створив понад 300 інструментів, у тому числі альтів і віолончелей. Є членом Асоціації скрипкових майстрів Італії з 2001 року, Асоціації майстрів-художників смичкових музичних інструментів НВМС. Його інструменти звучать у концертних залах багатьох країн, таких як Австрія, Велика Британія, Італія, Канада, США та інші, що забезпечує українській скрипці високий міжнародний авторитет.

Пуцентела відомий ретельністю у виборі матеріалів для інструмента, а також унікальністю зовнішньої естетики й звучання. Майстер зазначав, що колись замовляв сировину з Італії та згодом переконався, що карпатський явір нічим не поступається. Його внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва відзначено численними виставками та публікаціями³.

Сучасна скрипка у світі продовжує розвиватися завдяки технологіям і новим матеріалам, а саме:

- використання карбону для виготовлення смичків і корпусів. Цей синтетичний матеріал дозволяє утримувати інструмент у різних

¹ Сергій Голубокий, [online]. Режим доступу: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [дата звернення: 18.09.2024].

² Крайній, І., 2011. Карпатський Страдіварі. *Україна молода*, [online]. Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [дата звернення: 18.09.2024].

³ Костишин, Л. та Мельничук, Б., 2016. Страдіварі з Босирів, або Як українська скрипка підкорила світ. *Вільне життя*, [online]. Режим доступу: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [дата звернення: 20.09.2024].

природних умовах без шкоди для нього. Адже класична скрипка з дерева дуже вразлива до перепадів температур, а також вологого середовища;

- електроскрипка – інструменти з підсилювачами для гри у модерних жанрах, таких як джаз, рок, поп-музика. Нині виконавці сприяють створенню електроскрипок та експериментальних інструментів, які відповідають вимогам новітніх музичних стилів;
- відновлення старовинних інструментів. Багато скрипок Страдіварі та Гварнері досі активно використовуються у виступах провідних виконавців.

Сучасні майстри часто звертаються до старовинних технологій, щоб відтворити звучання минулого, одночасно вдосконалюючи інструменти задля вимог сучасних музикантів. У ХХ–ХХІ століттях діалог між майстрами та діючими митцями-інструменталістами розвивається далі у таких напрямках:

- реставрація старовинних інструментів. Багато концертантів грають на застарілих інструментах, які потребують постійного догляду та реконструкції;
- використання сучасних технологій. Майстри спільно з виконавцями експериментують із матеріалами, такими як карбон, для створення легших, але міцних смичків і скрипок;
- індивідуалізація. Деякі сучасні майстри створюють інструменти під конкретного музиканта, враховуючи його стиль виконання, технічні та фізичні особливості.

Новітні європейські тенденції із виготовлення скрипок орієнтовані на апробування сучасних засобів, таких як карбон і композитні матеріали, що застосовуються для створення смичків і корпусів, стійких до кліматичних змін. У майстернях вдаються до 3D-моделювання, що допомагає відтворювати точні прототипи скрипок, полегшуючи процес покращення акустики. Лазерне різання сприяє точності продукування деталей. Окрім того, багато хто з майстрів переходить на деревину із сертифікованих джерел, щоби зберегти насадження лісів.

Висновки. Скрипкове виконавство, що досягло піку розвитку у ХІХ столітті завдяки щільній та ефективній комунікативній триєдності майстра інструмента, виконавця й композитора, здобуло абсолютну першість серед струнно-смичкових інструментів і започаткувало новий тип музичного мислення. Діяльність видатних скрипкових династій італійських майстрів Амати, Гварнері, Страдіварі перетворила скрипку на найдовершеніший інструмент, здатний імітувати звучання майже усіх музичних інструментів, у тому числі людського голосу. Сприяли цьому також видатні скрипалі того часу Н. Паганіні, Г. Венявський, Л. Шпор, Дж. Віотті та інші, які були одночасно не менш видатними композиторами. Кожен із представників своєї професії здійснив неоціненний внесок у розвиток, удосконалення і збагачення уявлення про можливість звукової палітри і виконавського потенціалу скрипки.

Історично склалося так, що найважливішими центрами виготовлення скрипок у світі стали Кремона в Італії, Париж у Франції та Міттенвальд у Німеччині. Ці країни, зберігаючи багатовікові традиції, і досі залишаються лідерами у виробництві інструментів.

Завдяки продуктивній міжкультурній і міжособистісній комунікації композиторів, виконавців і майстрів інструментів, із кожним наступним поколінням створювалися умови для подальшої еволюції скрипки, виникнення виконавських шкіл, «перетікання», «переплавлення», переосмислення та поєднання культурних традицій. Ці процеси тривають і дотепер з урахуванням сучасних методів комунікації, що дозволяють досягти ефекту «присутності», осягнення й опанування виконавських новацій, навіть за перебування виконавців на відстані.

Історія українського скрипкового виконавського мистецтва так чи інакше була позначена культурним тиском імперій, у складі яких перебувала Україна. Наприкінці ХІХ століття сформувався національний віртуозно-романтичний і задушевний скрипковий стиль музикування, на який чималий вплив справили європейські

(особливо чеська й польська) та російська культури. Відкриття вищих і середніх спеціальних навчальних закладів мистецького спрямування у великих центрах України значно активізували та зміцнили розвиток скрипкового виконавства й виробництва струнно-смичкових інструментів.

Європейський досвід визначив загальні стандарти конструкції скрипки, тоді як українські майстри додали інструменту національної ідентичності, що відобразилося у його звучанні, декорі та ролі в культурі.

Органологія дозволяє глибше зрозуміти, як співпраця між майстрами й виконавцями сприяла розвитку інструментів. Ця взаємодія є прикладом живої традиції, що продовжує формувати «голос» скрипки та її місце в музиці.

Стаття надійшла до редакції 16.10.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Білоусов, А., 2013. Андрій Білоусов. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє. До 1000-ліття української "цариці інструментів". *Світгляд*, 6(44), сс.48–59.
2. Витачек, Е., 1964. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов*. 2-ое изд. Москва: Музыка, 350 с.
3. Дмитрієва, О., 2021. *Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ–ХХІ століть*. Дис. док-ра філософії з культурології. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 263 с.
4. Костишин, Л. та Мельничук, Б., 2016. Страдіварі з Босирів, або Як українська скрипка підкорила світ. *Вільне життя*, [online]. Режим доступу: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [дата звернення: 20.09.2024].
5. Крайній, І., 2011. Карпатський Страдіварі. *Україна молода*, [online]. Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [дата звернення: 18.09.2024].
6. Кузнецов, К. и Ямпольский, И., 1953. *Арканджело Корелли (1653–1953)*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 69 с.
7. Лобанова, М., 1994. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 318 с.
8. Мельник, А., 2016. *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 261 с.
9. Сергій Голубокий, [online]. Режим доступу: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [дата звернення: 18.09.2024].
10. Чистякова, Н., 2014. Органологія скрипки: мифы и факты о происхождении инструмента и скрипичного ансамбля. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Серія: Мистецтвознавство*, 4, сс.72–77.
11. Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as *Vibrato on the Violin* by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p.
12. Pougin, A., 1974. *Notice sur Rode, violoniste français*. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.
13. Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p.
14. Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p.

REFERENCES

1. Bilousov, A., 2013. Andrii Bilousov. Ukrainiska skrypka: mynule, suchasne, maibutnie. Do 1000-littia ukrainskoi "tsarytsi instrumentiv" [Andriy Bilousov. Ukrainian violin: past, present, future. To the 1000th anniversary of the Ukrainian "queen of instruments"]. *Svitohliad*, 6(44), pp.48–59.
2. Vitachek, E., 1964. *Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov* [Essays on the history of string instrument making]. 2-nd ed. Moskva: Muzyka, 350 p.
3. Dmytriieva, O., 2021. *Borys Lyatoshytsky's school in the cultural processes of the 20th–21st centuries*. Ph.D. in Culturology. Thesis. Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine, 263 p.

4. Kostyshyn, L. and Melnychuk, B., 2016. Stradivarius from Bosyriv, or How the Ukrainian Violin Conquered the World. *Vilne zhyttia*, [online]. Available at: <<https://vilne.org.ua/2016/09/stradivari-z-bosyriv-abo-yak-ukrayinsk/>> [accessed: 20 September 2024].
5. Krainii, I., 2011. Carpathian Stradivarius. *Ukraina moloda*, [online]. Available at: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1970/171/70095/?utm_source> [accessed: 18 September 2024].
6. Kuznetsov, K and Yampol'skii, I., 1953. *Arkandzhelo Korelli (1653–1953)* [Arcangelo Corelli (1653–1953)]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 69 p.
7. Lobanova, M., 1994. *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: problems of aesthetics and poetics]. Moskva: Muzyka, 318 p.
8. Melnyk, A., 2016. *Tendencies of genre and style dynamics of Ukrainian violin miniature of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 261 p.
9. Serhiy Golubokyi, [online]. Available at: <<https://skripkovij-majster-serg-j-golubo.webnode.ru/pro-nas/>> [accessed: 18 September 2024].
10. Chistyakova, N., 2014. Organologiya skripki: mify i fakty o proiskhozhdenii instrumenta i skripichnogo ansamblya [The organism of the Violin: myths and facts about the origins of the instrument and the violin ensemble]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 4, pp.72–77.
11. Hauck, W., 1975. *Das Vibrato auf der Violine*, Translated as *Vibrato on the Violin* by Dr. K. Rokos, London: Bosworth, 215 p.
12. Pougin, A., 1974. *Notice sur Rode, violoniste français*. Paris: Pottier de Lalaine. 64 p.
13. Stowell, R., 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press, 423 p.
14. Wade-Matthews, M. and Thompson, W., 2003. *The Encyclopedia of Music*. London: Anness Publishing Ltd., 512 p.

MYRONOVA NATALIA

Myronova Natalia, Head of the Organizational Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

ORGANOLOGICAL FEATURES OF VIOLIN DEVELOPMENT: EUROPEAN AND UKRAINIAN EXPERIENCE

Relevance of the study. Organological research on the violin remains one of the most dynamic fields of contemporary musicology, integrating historical, acoustic, and performance-oriented perspectives. In the context of renewed interest in national traditions, the analysis of Ukrainian makers' contributions to European lute-making and violin building is gaining significance. The study is relevant for refining the broader European narrative of violin development and for enriching current organological methodologies.

Main objectives and scientific novelty. The novelty lies in a comprehensive comparison of the violin's technical evolution across Italian, French, German, and Ukrainian traditions, combined with the introduction of underexplored Ukrainian sources into the European discourse. The study aims to reconstruct the organological foundations of the instrument's development and to determine the role of "maker–performer" communication in shaping performance style and technique.

Methodology (how the study was done). The historical-comparative method was applied to juxtapose structural features of violins from various schools through the analysis of archival descriptions, makers' catalogues, and preserved instruments. Morphological examination enabled systematic documentation of body proportions, top-plate construction, varnish types, and bow design, followed by a generalisation of their evolution over time. Elements of discourse analysis were used to trace how treatises and correspondence between makers and violinists formulated expectations regarding sound, timbre, and technical capabilities. Within the cultural-historical approach, the study explored correlations between artistic demands, social conditions, and structural modifications of the instrument.

Results, findings, and conclusions (significance). The research establishes that the modern violin emerged through extensive organological experimentation shaped by the dialogue between master makers (Amati, Stradivari, Vuillaume) and performers whose evolving technical demands stimulated innovation. It demonstrates that nineteenth-century bow reforms and changes in string tension enabled virtuoso performance practices and expanded repertoire possibilities. The Ukrainian tradition, though historically influenced by several European schools, developed its own constructive innovations, acoustic models, and aesthetic principles. The significance of the study lies in deepening the interdisciplinary understanding of violin organology and highlighting the Ukrainian contribution to the development of European instrumental culture.

Keywords: organology, violin, evolution of the instrument, European experience, school in musical art, communication of the master performer.

СЕМЕНЕЦЬ О. Ю.

Семенець Оксана Юріївна, викладачка музично-теоретичних дисциплін першої категорії Дитячої музичної школи № 28 (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0730-304X>

**ОБРАЗИ НОСТАЛЬГІЇ В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
«НОКТЮРН»**

Розглянуто ностальгію, як особливий вид екзистенціального стану людини, вид моральної рефлексії, фактор переосмислення буття. Звернено увагу на те, що ностальгія, як почуття або переживання, виявила себе на зламі ХІХ – початку ХХ століть у винятково критичний момент історії, в час переосмислення минулого та міркування про майбуття. І слід зазначити, що тогочасні бурхливі історичні події спровокували у мистецтві неабиякий сплеск ностальгійної тематики. У поезії, літературі, музиці це проявилось поверненням до минулих стилів (наприклад, неокласицизму). Зокрема, неокласицизм став однією із визначальних рис творчості П. Гіндемита, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, Г. Форе, Д. Мійо, А. Онеггера, в українській музиці – М. Лисенка, К. Стеценка, В. Косенка. Йдеться про ностальгію як одну з характерних особливостей епохи модернізму. Звертається увага на перші ознаки модернізму у творчості М. Лисенка. Окрім М. Лисенка, модерністичні риси можна знайти у музиці його послідовників: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, В. Косенка, М. Коляди, С. Туркевич, М. Колесси, А. Рудницького, Ф. Якименка, З. Лиська та ін. Розглянуто останній твір композитора – оперу «Ноктюрн» – і виявлено яскраві особливості ностальгійної тематики. Власне сама назва опери «Ноктюрн» підтверджує це. Окрім цього, ностальгійними моментами є звертання до образу Вакханки, використання вальсу, своєрідного музичного коду ХІХ ст., відтворення давнього салонно-дворянського музичного побуту тощо.

Ключові слова: ностальгія, ностальгічне, модернізм, опера «Ноктюрн», творчість М. Лисенка.

Постановка проблеми: М. Лисенко – найвидатніший український композитор, постать якого, здавалося б, досить широко висвітлена у сучасному музикознавстві. Однак науковці щоразу знаходять у його творчості нові «білі плями» для дослідження та вивчення. Одна з таких актуальних тем – виявлення ностальгії, що була загалом характерною ознакою культури кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Ностальгія трактується нами передусім як туга за батьківщиною або втраченим чи пережитим. Утім це поняття набагато ширше, ніж зазначено вище. Тож ностальгію можна вважати особливим видом екзистенціального стану людини, тобто такого, що є принципово важливим для осмислення власного життя, долі, місця у всесвіті¹. Поняття може означати не тільки тугу за особистим минулим, а й давно минулими епохами, в яких той, хто ностальгує, ніколи не жив, навіть за часами, котрі не існували, а є лише плодом фантазій людини.

Я. Ярмачок розмірковує про те, що феномен ностальгії є дещо близьким до поняття «рефлексії», тобто діяльності, спрямованої на самопізнання, осмислення

¹ Ярмачок, Я., 2013. Поняття «Ностальгія»: досвід теоретичних підходів. *Гуманітарний часопис*, 3, сс.30–37.

власних вчинків. Ностальгію теж можна назвати видом моральної рефлексії. На їхній глибинний зв'язок вказує й етимологічна схожість (щоправда, у першому прикладі корінь давньогрецький: *nostos* – повернення додому; у другому – латинський: *reflexio* – обернення, повернення назад).

Процеси розумової діяльності, саме мислення під час рефлексії і переживання ностальгії багато в чому споріднені та схожі. В обох випадках присутнє певне відчуття незадоволеності: у ностальгії – розпач щодо неможливості повернути минуле, у рефлексії – жаль від неймовірності пізнати істину. Своїм мисленням і духовною діяльністю людина власне й намагається якомога краще компенсувати цей недолік: при рефлексії – найбільш адекватно відтворити, реконструювати у свідомості істину, буття; під час ностальгії – минуле¹.

Як пише дослідниця О. Чхаїдзе, соціальні зміни та потрясіння породили утопічну ілюзію ідеалізації минулого, яка безпосередньо пов'язана з поняттям «ностальгія». Статистично доведено, що ностальгічні настрої найбільш поширені в епохи соціальних катаклізмів. Так було у XVIII, XIX і у XX–XXI століттях, що підтверджується фіксацією появи самого терміна, а потім постійним зверненням до нього із привнесенням нових відтінків значення². Дослідник Я. Ярмак зауважив: «Ностальгійна тематика здавна присутня в художній культурі, а в певні критичні періоди історії ностальгія може посилювати свої прояви в житті та творчості окремої людини чи суспільства в цілому»³.

С. Павличко зазначає, що для кінця кожного століття характерний погляд у минулі сто років із їхньою оцінкою та переоцінкою. На її думку, так було наприкінці XVIII століття, так завершилося і XIX століття⁴. Авторка тут не говорить про ностальгію. Але, опираючись на слова Я. Ярмака та думки О. Чхаїдзе, можна дійти висновку, що «певні критичні моменти історії» часто припадають на кінець сторіччя, і ностальгія проявляється як один із факторів переосмислення буття. Справді, в такі часи ностальгування – сум за епохою, що минає, або туга за Батьківщиною – у творчості поетів і композиторів можуть простежуватися тією чи іншою мірою.

«Культура і мистецтво кінця XIX – першої половини XX століття, як відомо, розвивалися під гаслами модернізму, тому ностальгію можна назвати однією із характерних рис означеного періоду»⁵. Так, неокласицизм, який є складовою руху модернізму, існував у музиці, літературі, образотворчому мистецтві та архітектурі. «Предтечею неокласицизму була тенденція історизму. Поява неокласицизму на початку XX століття викликана заперечною реакцією на романтизм, імпресіонізм, модерн/сецесію, символізм, футуризм і пов'язана з антиномічністю культури й потягом до надіндивідуального. У неокласицизмі відбувається своєрідний, часом іронічний діалог із минулим. Європейський неокласицизм як неостиль є неоднорідним, характеризується універсалізмом, перебуває в руслі дегуманізації

¹ Ярмак, Я., 2013. Поняття «Ностальгія»: досвід теоретичних підходів. *Гуманітарний часопис*, 3, сс.30–37. С.30.

² Чхаїдзе, О., 2015. До питання розвитку типів поняття «ностальгія» в сучасних дослідженнях. *Sjani Annual Scholarly Journal of Literary. Theory and Comparative Literature*, 16, сс.259–269. С.259.

³ Ярмак, Я. А., 2015. *Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз*. Дис. канд. культурології. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 216 с. С.163.

⁴ Ярмак, Я. А., 2015. *Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз*. Дис. канд. культурології. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 216 с. С.163.

⁵ Семенець, О. Ю., 2019. Втілення ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 44, сс.58–77. С.60.

культури, пов'язаний із течією “нова реальність”»¹. Зокрема, неокласицизм проявився у творчості П. Гіндемита, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, Г. Форте, Д. Мійо, А. Онеггера, Б. Бріттена, Л. Даллапикколи, А. Казелли, Дж. Ф. Маліп'єро, І. Піцетті, пізніх М. Равеля й М. де Фальї, Б. Бартока, багатьох італійських, німецьких, французьких, англійських композиторів. В українській музиці частково представлений у творчості М. Лисенка, К. Стеценка та В. Косенка.

Модернізм, точніше «початки модернізму», знаходимо у М. Лисенка. Так, дослідник Р. Стельмашук зазначав: «Композитор модернізував сучасну йому українську музику, привівши її розвиток у відповідність до “загальнолюдської школи музики” (М. Лисенко); водночас він був з останніх національних романтиків. Отже, сам М. Лисенко не був модерністом за основним спрямуванням своєї творчості, але зробив перший потужний поштовх для розвитку модерної української музики – музики ХХ століття»². Також науковець наводить безліч прикладів першочерговості пошуків М. Лисенка в галузі форми, музичної мови та жанрів. Так, М. Лисенко створив нову форму кантати – одночастинну кантату-поему, солоспів із різними жанровими прообразами. Серед таких творів, у яких можна знайти вільні форми, науковець називає думи «У неділю вранці-рано», «Плач Ярославни», початковий розділ «Першої фортепіанної рапсодії» на основі пісні «Глибокий колодязю».

Деякі новаторські знахідки композитора перетинають межу романтизму та передбачають уже музичний модернізм. Наприклад, пошук незвичного сюжету і нових форм музичної драматургії в опері «Саффо», камерні опери-мініатюри «Чарівний сон» і «Ноктюрн», гротескова опера «Енеїда», – її драматургія сягає корінням українського барокового театру, а гротесковість загалом є актуальною для мистецтва модернізму.

Також, звертаючись у творчості до нових сюжетів, М. Лисенко втілював їх новими виразовими засобами. Приміром, в операх «Чарівний сон» і «Саффо» – використання мелодекламації у вокальних партіях із метою підкреслення образності, застосування макаронічної музичної мови. У деяких епізодах творів М. Лисенка зустрічаються нові тонально-гармонічні засоби, – зокрема, використання розширеної модуляції у «Кортежі Богів» з «Енеїди», дисонантно-кolorистичні «передзвони» в опері «Зима і Весна», нетерцева гармонія в бурі й епізоді з музикантами в «Енеїді» тощо³.

О. Козаренко називає М. Лисенка найбільшим європейцем в українській музиці. Чеський музичний діяч, учень Б. Сметани Я. Л. Прохазка писав, що запровадження барокової сюїти із темами українських народних пісень – нове у європейській музиці. О. Козаренко вважав М. Лисенка провісником нових модерністичних течій. Автор наводить приклад «Першої фортепіанної рапсодії», розглядаючи цей твір як явище неофольклоризму, що буде характерним пізніше для музики перших десятиліть ХХ століття. У деяких вокально-інструментальних опусах М. Лисенка О. Козаренко вбачає ретроспекції до творчості М. Дилецького й Д. Бортнянського. Зокрема, у кодї кантати «Б'ють пороги» науковець бачить стилізацію хорових концертів Бортнянського, а початок кантати «Радуйся, ниво неполитая», на його думку, відсилає до «Воскресенського канону» М. Дилецького⁴.

¹ Скрипник, Г., ред., 2016. Неокласицизм. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 4: Н–О. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 552 с. С.224.

² Стельмашук, Р., 2010. Творчість М. Лисенка і український музичний модернізм 1920–30-х років. *Syntagma Musicum*, сс.85–92. С.85.

³ Там само. С. 86.

⁴ Козаренко О. Диво самозростаючого логосу // *Музика*. 2013. № 1(390). С. 62, 63. Козаренко, О., 2013. Диво самозростаючого Логосу. *Музика*, 1(390), сс.61–63.

Подібна стилізація в музиці Миколи Лисенка, звертання до минулих стилів свідчать про ознаки ностальгійності у творах композитора. Окрім виділених О. Козаренком творів, додамо ще «Українську сюїту» для фортепіано (ор. 2), а також драматичні сцени «Сафо». У цьому ж контексті слід пригадати ще й усім відомий твір В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців». Звертання до минулих стилів та епох у музиці є ознакою модерністичних рис, приналежності композитора до музики ХХ століття. Отже, можна сміливо наголосити, що М. Лисенко, хоч і не був представником модернізму в музиці, але створив підґрунтя для розвитку цього напрямку в творчості послідовників: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, В. Косенка, М. Коляди, С. Туркевич, М. Колесси, А. Рудницького, Ф. Якименка, З. Лиська та ін.

Останні дослідження та публікації. Проблему ностальгії досліджували автори: М. Еліаде, Д. Лоуненталь, Н. Давиденко, Н. Жукова, Я. Ярмач, О. Чхайдзе, О. Петриківська, М. Васильковська, М. Назаренко, Є. Козоріз та ін. Проблемою модернізму займалися наступні дослідники: А. Геніс, М. Герман, Ю. Хабермас, Т. Гундорова, Т. Огнева, М. Ржевська, Я. Поліщук, Г. Корбич, Р. Стельмашук, І. Чернова, І. Вавренчук, Т. Фільова, Л. Кияновська, О. Корчова та багато інших науковців.

Мета статті – виявити риси ностальгії в опері М. Лисенка «Ноктюрн» у контексті модернізму.

Виклад основного матеріалу. Ностальгійність знаходимо в останньому творі М. Лисенка, який часто називають його «лебединою піснею» – опері «Ноктюрн», написаній 1912 року. За жанром це камерна опера, котра, як зазначає А. Носуля, з кінця ХІХ століття стала повноцінною жанровою одиницею. У ній можна виділити такі характеристики: короткий час звучання й використання відносно скромних засобів музичної виразності, мінімум дійових осіб, відсутність хору та балету, камерний або повний склад оркестру. Проста і лаконічна фабула, відсутність різких сюжетних поворотів і додаткових змістових ліній, одноплановість сценічної інтриги, в основі якої – єдина ідея, думка. Часто припускається, що слухач уже знайомий із сюжетом, тому мусить сконцентруватися на музиці. Основою лібрето можуть виступати твори малих літературних і театральних жанрів¹.

Отже, камерна опера М. Лисенка «Ноктюрн» для свого часу була досить сучасною за жанровими ознаками: мінімум дійових осіб, відсутність хору та балету, різких поворотів сюжету, наскрізність розвитку дії, використання відносно скромних виразових музичних засобів; одноплановість інтриги, в основі якої – єдина тема та ідея, що простежується у всіх без винятку героїв; використання речитативно-аріозних вокальних форм.

Твір розкриває нові, незнані сторони творчості митця, оскільки відрізняється від інших опер композитора тематикою, стилем і музичною мовою, являючи собою певну данину часові². «У музиці опери передане почуття щастя кохання і ностальгії за минулим»³. Основа сюжету твору – «Світлий спомин про минуле, заглиблення в світ особистих переживань, інтимних мрій, образів, далеких від сучасності,

¹ Носуля, А. В., 2017. *Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (от ХІХ – до ХХІ вв.)*. Дисс. канд. искусствоведения. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, 189 с. С.70.

² Архимович, Л. Б., 1957. *Українська класична опера: історичний нарис*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 310 с. С.237.

³ Корній, Л. П. та Сюта, Б. О., 2014. *Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ: Музична Україна, 592 с. С.295.

що переплітаються з картинами природи»¹. Як справедливо зауважив М. Шаповал, в опері передано образи минулого, які пам'ятав сам композитор, – вони були йому дорогі².

Однією з важливих рис опери є вальс або вальсовість, що пронизує весь твір. Саме вальс як жанр розглядаємо своєрідним кодом минулого ХІХ століття (оскільки розквітнув саме тоді й представлений у творчості багатьох композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Штрауса-батька та Й. Штрауса-сина, Дж. Верді) і вбачаємо його використання композитором рисою ностальгії за романтизмом у даній опері.

Уперше ознаки вальсу з'являються у невеликому сольному номері Цвіркунки розміром 6/8 із позначенням *Tempo di valse*. В її соло вимальовується образ ночі як рятівниці від буденності й пори для жаданої зустрічі (приклад 1), що має розвиток у дуеті Цвіркуна та Цвіркунки, де підтримується та сама ідея: «Гоїть ніч у серці рани, що застав жорстокий день» (приклад 2).

Приклад 1. Соло Цвіркунки, фрагмент³

Tempo di Valse
Цвіркунка *p leggiero*

Сер - це сту - ка, сер - це б'ється, чу - ю го - лос

до - ро - гий, мо - рем ща - стя в сер - це лється... Тут я, тут, ко -

¹ Булат, Т., 1981. *Микола Лисенко*. Київ: Музична Україна, 118 с. С.20.

² Шаповал, М., 1913. «Nocturno». *Музика М. Лисенка. Українська хата*, VI, сс.47–50. С.47.

³ Лисенко, М., 1959. *Театральна музика: ноти*. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 398 с. С.356.

Приклад 2. Дует Цвіркуна та Цвіркунки, фрагмент¹

Го - їть ніч у сер - ці ра - ни, що зав - дав жор - сто - кий день. За -

p e legg.

Вальсовість супроводжує й образи снів – рожевих, золотих. Вони танцюють, легким покривалом вкривають усе довкола: «Нечутною ходою виходять у хату сні, рожеві сні, золоті сні... Сплітаються, розплітаються. Складають чарівне коло і розходяться знову нечутною ходою по всіх кімнатах» (приклад 3).

Приклад 3. Образи снів, фрагмент²

Andante
pp

poco accel
sempre pp

Allegretto leggiero e volando
pp

Поряд із ностальгією, в опері також присутні риси модернізму. Наприклад, утілення Краси (одна з важливих категорій модернізму), уособленням якої є гармонія між природою і людиною, що втілилася насамперед в образах фантастичних персонажів: Цвіркуна та Цвіркунки, образах снів.

«Арія Вакханки» – найбільш розгорнутий сольний номер опери. У ній сплелися типові інтонації класичних оперних арій, старовинного романсу, народної пісні. Само

¹ Там само. С. 361.

² Там само. С. 362.

по собі втілення цього персонажа – це водночас, з одного боку ще одна риса модернізму (звернення до естетики античності), а з іншого – прояв історичної ностальгії.

Форма арії Вакханки строфічна, вільного розгортання, складається із шести строф. Передує арії невеликий вступ – чарівне оживання статуї. Особливо цікаво побудовані останні чотири такти вступу, де в кінці ми очікуємо *ля-бемоль мажор*, але звучить *фа мажор*, – у цій тональності починається арія.

Перша строфа займає 12 тактів. Вона речитативного характеру і починається словами «П'ю за життя». Тут Лисенко використав арпеджіо як стилізацію гри на лірі або кіфарі. Такий прийом відтворення образів античної минувшини, певної архаїчності використав раніше Дж. Верді в опері «Аїда» у сцені зі жрицями. М. Лисенко зобразив Вакханку емоційною, живою, натхненною. Адже у міфології вакханки – це німфи Діоніса, без яких не відбувалося жодного свята на його честь. Ще вакханок називали менадами, що в перекладі з грецької означає «божевільні, одержимі»¹.

Героїня звертається до богині кохання Кіпріди (Афродіти). Взагалі тема кохання – головна в арії Вакханки. Вище вже зазначалось, що тема опери – це кохання, але у різних його проявах. Якщо Цвіркун і Цвіркунка втілюють взаємну любов, яка живе зараз, то Вакханка у першій строфі співає про любов вселенську.

У другій строфі («Скрізь твої панують чари») звучать розспіви в стилі *bel canto*, що накладається на *basso ostinato*, в основі якого – чиста квінта (*соль – ре*), що знову підкреслює образ героїні з далекого минулого (приклад 4).

Приклад 4. Арія Вакханки, друга строфа, фрагмент²

Друга строфа звучить у тональності *ре мінор*. Композитор використовує три види мінору та четвертий підвищений щабель, що додає музиці особливого загадкового колориту.

Третя строфа – також у *ре мінорі* («Синя хвиля з вітром грає»). Це найліричніший епізод усієї арії. Супровід нагадує спокійне похитування хвиль, а мелодія м'яка та ніжна. Вакханка звертається до коханого й просить зустрічі у нічний час. Завершують третю строфу розспіви, подібні до тих, що звучали у другій.

Четверта строфа («Сонце згасне в синім морі») продовжує настроїв третьої. Тут також зустрічаємо розспіви.

¹ Теорія аполлонійсько-діонісійського Ф. Ніцше, як і його філософія загалом, мала величезний вплив на культуру кінця XIX – початку XX ст.

² Лисенко, М., 1959. *Театральна музика: ноти*. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 398 с. С.368.

Ліричну четверту строфу змінює грайлива за інтонацією п'ята («О, прийди, прийди до мене»). Вона починається з найвищого піднесення, що і є кульмінацією всієї арії. Цей розділ написано в тональності *ре мажор*.

У наступній шостій, фінальній строфі («Я струнка, мов пальма гожа») розвивається характер героїні, – Вакханка перетворюється на палку жінку. М. Лисенко в мелодії одноразово використав хід по збільшеній секундні на словах «Переможу» (приклад 5), що інтонаційно нагадує сцену зі жрицями з «Аїди» Дж. Верді (приклад 6).

Приклад 5. Арія Вакханки, шоста строфа¹

Приклад 6. Дж. Верді. Опера «Аїда»²

¹ Лисенко, М., 1959. *Театральна музика: ноти*. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. С.372.

² Verdi, G., 1880. *Aida. Opera en quatre actes*. G. Du Locle et CH. Nutter. Paris: Alphonse Leduc, 256 p. P.50.

Останні слова арії ще раз утверджують основну тему та ідею не тільки самої арії, а й усієї опери, – про всемогутню силу кохання: «Все коханням переможу, всі думки, весь жаль і сум».

Після завершення арії Вакханки оживає Панна. Вона запитує у Вакханки звідкіля та. Невеликий сольний номер – відповідь Вакханки Панні – завершується словами «Розкішна ніч, пекучий день». Композитор ніби навмисно знову підкреслює важливість нічного часу подій, що розгортаються у творі.

Сольний номер Панни написано в дусі старовинних романсів, у ньому знову повертається вальсовість (приклад 7).

Приклад 7. Соло Панни¹

Moderato Панна

А я... Я все життя була сумна, - сиділа
ти - хо край вікна і гаптувала со-рочки, про-зо-рі

Арієту Панни, як і попередній номер, пронизано жалем за втраченим коханням, змарнованою молодістю. Але саме цієї чарівної ночі можлива зустріч із тінями минулого. Раптом оживає Офіцер, коханий Панни.

Його речитатив сповнений рішучості, натхнення, любові: «Кохання сила мене і знову воскресила». Але наступне соло Офіцера, як і у Панни, відтворює тугу за втраченим коханням: помираючи на війні, далеко від дому, він завжди пам'ятав дружину. І лише зараз, у цю казкову ніч вони знову зустрілися.

Дует Панни та Офіцера – короткий, насичений щирістю почуттів. І даний номер знову супроводжує вальсоподібність (приклад 8).

¹ Лисенко, М., 1959. *Театральна музика: ноти*. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 398 с. С.376, 377.

Приклад 8. Дует Панни та Офіцера¹

ДУЕТ

385

Andante non troppo
Панна і Офіцер

Панна *mf*

1. Сон-це в тво-їх лиш о - чач,
2. Не по - ки - дай же ме - не,

в сер - ці тво - е - му жит -
дру - же ко - ха - ний ти

Офіцер *mf*

p

Приклад 9. Вальс Панни та Офіцера²

p

Офіцер кланяється панні і запрошує її на вальс.

1. 2.

Після цього звучить уже не нагадування про вальс, а власне вальс – той самий, останній танок що танцювали Панна та Офіцер перед розлукою на все життя (приклад 9).

На тему вальсу накладається Тріо Цвіркунки, Цвіркуна й Вакханки. Вони співають про минуле, забуте, – про те, що вже ніколи не повернеться (приклад 10).

¹ Там само. С. 385.

² Там само. С. 388.

Приклад 10. Тріо Цвіркуна, Цвіркунки та Вакханки¹

ТРІО

389

Цвіркунка
Цвіркун

Цвіркунка, Цвіркун і Вакханка

Вакханка

1. Піс - ня ми - ну - ло - го, піс - ня з за -
2. Зву - ки да - ле - кі - ї, зву - ки за -

1. Піс - ня ми - ну - ло - го, піс - ня з за -
2. Зву - ки да - ле - кі - ї, зву - ки за -

-бу - то - го бу - дить з не - бу - ло - го
-бу - ті - ї сум - но у ти - ші ніч.

-бу - то - го бу - дить з не - бу - ло - го
-бу - ті - ї сум - но у ти - ші ніч.

39 / 48

Фінальний номер – квінтет головних героїв. Його основний зміст підводить підсумок темі та ідеї усієї опери «Ноктюрн»: герої тепер – лише тіні. Вони співають «В’ється й тріпоче пісня минулого в світі байдужому, як сирота», але їхні прекрасні образи, благородство, гідність, вірність, життєствердність залишаться у пам’яті назавжди. М. Лисенко міг закінчити оперу саме квінтетом, але, повертаючи образ сварливої, обмеженої, завжди невдоволеної, грубої Служниці, композитор нагадує про реальний світ, тим самим створюючи конфлікт між мріями та реальністю.

Висновки. Отже, опера М. Лисенка «Ноктюрн» є одним із найяскравіших утілень ностальгійної тематики в українській музиці, яка була характерною для перелому століть і становить важливий чинник відтворення самого духу епохи.

Серед основних ознак ностальгії в опері Лисенка виділяємо наступне: по-перше, це найреальніша, найправдивіша доба XIX ст. Образ грубої Служниці композитор протиставив витонченим героям твору: Панні, Офіцеру, Вакханці, Цвіркуну й Цвіркунці.

По-друге, – вальсовість, яка пронизує весь твір і відтворена у партіях Цвіркуна та Цвіркунки, Панни й Офіцера. Тут виникають паралелі насамперед із творчістю Дж. Верді (опера «Травіата», де вальсовість – важливий елемент), Ф. Шуберта, Ф. Шопена, І. Штрауса-батька та Штрауса-сина (вальс був основою їхньої творчості, а сина називають «королем вальсу»). Звертання Лисенка саме до вальсу свідчить про ностальгію, адже цей танець, як відомо, саме у XIX столітті став найпопулярнішим і найулюбленішим у колі дворянства й аристократії, був своєрідним «кодом» періоду романтизму.

По-третє, образ Вакханки – міфологічний, відомий з античної Греції, підкреслює не тільки ностальгічні, а й модерністичні риси. Присутність Вакханки в опері «Ноктюрн» говорить про риси неокласицизму. По-четверте, відтворення

¹ Лисенко, М., 1959. *Театральна музика*: ноти. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 398 с. С. 389.

давнього салонно-дворянського музичного побуту (романс, любовна арія, меланхолійний вальс) в партіях Панни та Офіцера знову відсилає нас у минуле.

По-п'яте, назва «Ноктюрн» не просто засвідчує те, що дія відбувається у нічний час. Скоріше, тут Лисенко знову хотів відтворити асоціацію із ХІХ століттям. Адже ноктюрн (жанр, відомий ще у Середньовіччі) був переосмислений в епоху романтизму як сольна інструментальна п'єса ліричного характеру, передусім у творчості Дж. Фільда, Ф. Шопена, Ф. Ліста. У цьому розумінні назва опери знову повертає до романтизму.

По-шосте, сама атмосфера твору (ніжна, меланхолійна та дуже витончена), проста музична мова, фантастичні образи мимоволі викликають почуття ностальгії за минулим навіть у сучасного слухача, – минулим, якого ми особисто не знали.

Стаття надійшла до редакції 01.08.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Архимович, Л. Б. та Гордійчук, М. М., 1992. *М. Лисенко. Життя і творчість*. Київ: Музична Україна, 256 с.
2. Архимович, Л. Б., 1957. *Українська класична опера: історичний нарис*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 310 с.
3. Булат, Т., 1981. *Микола Лисенко*. Київ: Музична Україна, 118 с.
4. Вавренчук, І. А., 2015. *Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 214 с.
5. Козаренко, О., 2013. Диво самозростаючого Логосу. *Музика*, 1(390), сс.61–63.
6. Корній, Л. П. та Сюта, Б. О., 2014. *Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ: Музична Україна, 592 с.
7. Лисенко, М., 1959. *Театральна музика: ноти*. Зібрання творів у 20 томах. Т. 8. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 398 с.
8. Носуля, А. В., 2017. *Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (от ХІХ – до ХХІ вв.)*. Дисс. канд. искусствоведения. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, 189 с.
9. Павличко, С. Д., 1999. *Дискурс модернізму в українській літературі: монографія*. Київ: Либідь, 447 с.
10. Семенець, О. Ю., 2019. Втілення ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 44, сс.58–77.
11. Скрипник, Г., ред., 2016. Неокласицизм. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 4: Н–О. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 552 с.
12. Стельмашук, Р., 2010. Творчість М. Лисенка і український музичний модернізм 1920–30-х років. *Syntagma Musicum*, сс.85–92.
13. Чхаїдзе, О., 2015. До питання розвитку типів поняття «ностальгія» в сучасних дослідженнях. *Sjani Annual Scholarly Journal of Literary. Theory and Comparative Literature*, 16, сс.259–269.
14. Шаповал, М., 1913. «Nocturno». Музика М. Лисенка. *Українська хата*, VI, сс.47–50.
15. Ярмач, Я. А., 2015. *Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз*. Дис. канд. культурології. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 216 с.
16. Ярмач, Я., 2013. Поняття «Ностальгія»: досвід теоретичних підходів. *Гуманітарний часопис*, 3, сс.30–37.
17. Verdi, G., 1880. *Aida. Opera en quatre actes. G. Du Locle et CH. Nutter*. Paris: Alphonse Leduc, 256 p.

REFERENCES

1. Arkhymovych, L. B. and Hordiichuk, M. M., 1992. *M. Lysenko. Zhyttia i tvorchist* [M. Lysenko. Life and Work]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 256 p.
2. Arkhymovych, L. B., 1957. *Ukrainska klasychna opera: istorychnyi narys* [Ukrainian Classical Opera:

- a historical essay]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 310 p.
3. Bulat, T., 1981. *Mykola Lysenko* [Mykola Lysenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 118 p.
 4. Vavrenchuk, I. A., 2015. *Ukrainian musical secession: genesis and typology of incarnations*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 214 p.
 5. Kozarenko, O., 2013. *Dyvo samozrostaiuchoho Lohosu* [The Miracle of the Self-Growing Logos]. *Muzyka*, 1(390), pp.61–63.
 6. Kornii, L. P. and Siuta, B. O., 2014. *Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky* [Ukrainian musical culture. a look through the ages]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 592 p.
 7. Lysenko, M., 1959. *Teatralna muzyka: noty* [Theatrical music: a sheet music]. *Zibrannia tvoriv u 20 tomakh*. Vol. 8. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 398 p.
 8. Nosulya, A. V., 2017. *Genre and compositional features of the evolution of chamber opera (from the 19th to the 21st centuries)*. Ph.D. in Art History. Thesis. A. V. Nezhdanova Odessa National Academy of Music, 189 p.
 9. Pavlychko, S. D., 1999. *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi: monohrafiia* [The discourse of modernism in Ukrainian literature: a monograph]. Kyiv: Lybid, 447 p.
 10. Semenets, O. Yu., 2019. *Vtilennia nostalgii u fortepiannomu tsykli "Liubov" Vasylia Barvinskoho* [The embodiment of nostalgia in the Piano Cycle "Love" by Vasyl Barvinsky]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 44, pp.58–77.
 11. Skrypnyk, H., ed., 2016. *Neoklasytyszm*. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Musical Encyclopedia]. Vol. 4: N–O. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 552 p.
 12. Stelmashchuk, R., 2010. *Tvorchist M. Lysenka i ukrainskyi muzychnyi modernizm 1920–30-kh rokiv* [The creativity of M. Lysenko and Ukrainian Musical Modernism of the 1920s–30s]. *Syntagma Musicum*, pp.85–92.
 13. Chkhaidze, O., 2015. *Do pytannia rozvytku typiv poniattia "nostalhiia" v suchasnykh doslidzhenniakh* [On the question of the development of types of the concept of "nostalgia" in modern research]. *Sjani Annual Scholarly Journal of Literary. Theory and Comparative Literature*, 16, pp.259–269.
 14. Shapoval, M., 1913. "Nocturno". *Muzyka M. Lysenka* ["Nocturno". Music by M. Lysenko]. *Ukrainska khata*, VI, pp.47–50.
 15. Yarmak, Ya. A., 2015. *Nostalgia in the context of M. Medtner's aesthetic views: a cultural analysis*. Ph.D. in Culturology. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 216 p.
 16. Yarmak, Ya., 2013. *Poniattia "Nostalhiia": dosvid teoretychnykh pidkhodiv* [The concept of "nostalgia": experience of theoretical approaches]. *Humanitarnyi chasopys*, 3, pp.30–37.
 17. Verdi, G., 1880. *Aida. Opera en quatre actes. G. Du Locle et CH. Nuitter*. Paris: Alphonse Leduc, 256 p.

SEMENETS OKSANA

Semenets Oksana, teacher of music and theory disciplines of the first category at Children's Music School No. 28 (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0730-304X>

EXAMPLES OF NOSTALGIA IN MYKOLA LYSENKO'S OPERA "NOCTURNE"

Relevance of research. The subject of the study in the article is nostalgia, as one of the features of the modernism era of the late XIX - early XX century. The material for analysis is the selected work of M. Lysenko "Nocturne".

Main objective of the study – to analyze the musical material of the opera, the libretto, the heroes of the opera and to identify nostalgia in it.

Methodology of research. The images of the heroes of the opera, features of the embodiment of specific characters through their musical characteristics are considered. The connection of the whole work with the help of waltz, which permeates the entire work and is an important feature of the opera, is revealed. Also the connection of all fantastic characters, the commonality of their figurative characteristics is emphasized.

Main findings of the study. Opera by M. Lysenko "Nocturne" is a vivid example of the chamber genre and the incarnation of nostrils in it. The main signs of nostalgia in Lysenko's opera

are the first – this is the most reproduced day – past noble times, which Lysenko himself remembered, because he was of noble origin. The second one is the flair that penetrates the entire work and is reproduced in the parties of Tsvirkun and Tsvirkenny, Panny and Officer. Waltz was a kind of "code" of the past, XIX century. The third – the image of the Bacchante - a mythological image, known from ancient Greece, emphasizes not only nostalgic features, but also modernist ones. The presence of Bacchante in the opera Nocturne speaks of the features of neoclassicism in the work. Fourth – the reproduction of the ancient salmon-noble musical life (romance, love aria, melancholy waltz) in the parties of Panny and Officer. Fifth, the name of the opera is "Nocturne" – Lysenko reproduces the association from the XIX century as a nocturne, a genre that was redefined in the era of romanticism, as a solo instrumental play of lyrical character before all in the work of J. Fiddle, F. Chopin, F. List. Sixth – the atmosphere of the whole work, gentle, melancholic, nostalgic and very elegant, simple musical language, fantastic images involuntarily cause a sense of nostalgia for the past, even to a contemporary listener, a past we personally did not know.

Keywords: nostalgia, nostalgic, modernism, opera «Nocturne», M. Lysenko creativity.

СПЕКА А. О.

Спека Анна Олександрівна, старший викладач фортепіано Чернігівської музичної школи №1 імені Стефана Вільконського, магістр музичного мистецтва (Чернігів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4504-1880>

МЕЛОДРАМИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО РІХАРДА ШТРАУСА: СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ (ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Розглянуто творчу спадщину видатного німецького композитора, диригента, теоретика і педагога, культурно-громадського діяча Ріхарда Штрауса (1864–1949) в аспекті її сучасних мистецтвознавчих досліджень. Висвітлено особливості музичного стилю композитора, передусім програмної музики і музичної естетики його фортепіанних творів «Енох Арден» і «Замок на березі моря». Застосовано компаративний, історико-логічний підходи й методи музично-інтерпретаційного аналізу, включно з порівнянням стилістичних та інтонаційних особливостей творів жанру мелодрами у творчості Р. Штрауса. Вперше проаналізовано симфонізацію мелодрам Р. Штрауса, де музика набуває самостійного драматургічного змісту та відповідної структурної композиції. Виявлено інноваційний підхід композитора до трактування мелодрами як такої, розкриваючи новаторські підходи автора до тематизму, музичної драматургії та структури, симфонізації розвитку і трансформаційних ознак жанру.

Ключові слова: мелодрама, фортепіанний інструменталізм, симфонізація, трансформація жанру, музична естетика, темброва диференціація, звуковий пласт, мистецтвознавчий метод-підхід.

Постановка проблеми. Серед видатних зразків класичної музики ХХ століття особливе місце посідає багатогранна творчість німецького композитора, симфонічного диригента, теоретика й педагога, культурно-громадського діяча Ріхарда Штрауса (Richard Strauss; 1864–1949), який гідно продовжив найкращі традиції німецької композиторської школи. Його творчість характеризується різножанровістю, де представлено нову програмну музику, два балети і дві симфонії, симфонічні поеми та п'єси малих форм, 16 опер (серед них «Саломея» за драмою Оскара Вайльда) та інше. Окрім того, Ріхард Другий (як називали Р. Штрауса на відмінність від Ріхарда Вагнера) – відомий культурно-громадський діяч першої половини ХХ століття: президент Загальної німецької музичної спілки (1901–1909 рр.), генеральний музичний директор у Берліні (1917–1920 рр.), викладач композиції у Берлінській академії мистецтв (1917–1920 рр.), головний диригент Віденської опери (1919–1924 рр.), президент Імперської музичної палати (1933–1935 рр.), автор гімну ХІ літніх Олімпійських ігор (Берлін, 1936 р.), Почесний громадянин Відня (з 1924 р.).

Як відомо, саме Р. Штраус першим вніс до рейхстагу законопроект про охорону авторських прав композиторів. Водночас він був почесним доктором Мюнхенського і Гейдельберзького університетів, а також членом Академії мистецтв у Берліні.

Розвиваючи принципи німецької композиторської школи, Р. Штраус додав новаторські підходи та стилістичні прийоми, що надали його творчості світового значення, а творам унікальне звучання. Від симфонічних поем до опер Р. Штраус експериментував із формами й жанрами, здобувши визнання в усьому світі. Однак його фортепіанна спадщина залишається мало відомою і потребує поглибленого дослідження: вивчення фортепіанних творів розширить репертуар сучасних піаністів.

Мета публікації – висвітлити особливості мелодрам для фортепіано Ріхарда Штрауса «Енох Арден» (1897 р.) за поемою Альфреда Теннісона і «Замок на березі моря» (1899 р.) за Людвігом Уландом¹, а також здійснити мистецтвознавчий аналіз щодо жанрово-стилістичних інновацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчості Р. Штрауса присвячено чимало зарубіжної і вітчизняної дослідницької літератури ХХ – початку ХХІ століть. Широко представлені німецькомовні монографії і теоретичні розвідки, де висвітлено різні аспекти музичного стилю і мови композитора. Передусім варто відзначити праці Г. Брокха, Ф. Треннера, К. Фістера, О. Хюбнера, Л. Шмітта, О. Штайніцера та інших.

Зокрема, у дослідженнях Г. Брокха², О. Хюбнера³ та Ф. Треннера⁴ аналізуються саме симфонічні поеми і оперна спадщина Р. Штрауса. К. Фістер⁵ і Л. Шмітт⁶, розглядаючи фортепіанну музику композитора, приділяли увагу здебільшого його раннім творам (сонати, етюд), а пізні мелодрами для фортепіано залишилися осторонь. Низку англійських досліджень присвячено різним аспектам творчої і громадської діяльності композитора. Серед авторів: К. Біркін⁷, Л. Ботстейн⁸, О. Брузатті⁹, Г. Данузер¹⁰, К. Дальхауз¹¹, В. Делпіш¹², Н. дель Мар¹³, Т. Л. Джексон¹⁴,

¹ Йоганн Людвіг Уланд (нім. *Ludwig Uhland*; 1787–1862) – німецький поет, представник «швабської школи» (нім. *Schwäbische Dichterschule*) – групи пізніх німецьких романтиків (Ю. Кернер, Г. Шваб, В. Гауф, Е. Мьорік та ін.).

² Broch, H., 1975. Hofmannsthal und seine Zeit. In: *Schriften zur Literatur. Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ss.111–284.

³ Hübner, O., 1910. *Richard Strauss und das Musikdrama. Betrachtungen über den Wert oder Unwert gewisser Opernmusiken*. Leipzig: Pabst, 129 p.

⁴ Trenner, F., 1954. *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: C. H. Beck, 1954. 155 s.

⁵ Pfister, K., 1949. *Richard Strauss. Weg, Gestalt, Denkmal*. Wien: Berglandverlag, 104 s.

⁶ Schmitz, E., 1907. *Richard Strauss als Musikdramatiker: eine ästhetisch-kritische Studie*. München: Dr. Heinrich Lewi, 178 s.

⁷ Birkin, K., 1986. Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. *Richard Strauss-Blätter*, 16, ss.9–24.

⁸ Botstein, L., 2001. Strauss and twentieth-century modernity: a reassessment of the man and his work. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.113–137.

⁹ Brusatti, O., 1978. *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzing: Schneider, 164 s.

¹⁰ Danuser, H., 2001. Musikalische Selbstreflektion bei Richard Strauss. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.51–91.

¹¹ Dahlhaus, C., 1980. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. California: University of California Press, 178 p.

¹² Walter, D., 1968. *Richard Strauss*. Hamburg: Rowohlt, 183 s.

¹³ Norman, D. M., 1962. *Richard Strauss*. London: Barrie and Rockliff, 477 p.

¹⁴ Jackson, T. L., 1992. «Ruhe, meine Seele!» and the Letzte Orchesterlieder. In: B. Gilliam, ed. *Richard Strauss and his world*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, pp.90–137.

А. Джефферсон¹, Б. Гілліам², О. Ерхард³, М. Кеннеді⁴, В. Кустенбаум⁵, К. Т. Лейтмеєр⁶, Е. Шмієрер⁷ та інші. Інтерес науковців викликала монографія німецького дослідника Ернста Краузе «Ріхард Штраус» (переклад і видання 1961 р.)⁸, де відтворено творчий портрет композитора та його мистецьке середовище, використано багато цитат із листування Р. Штрауса з лібретистами.

Дослідження «штраусіани» розпочинається лише у 1930-ті роки, коли фрагментарно розглядаються окремі аспекти творчого методу композитора, основні жанри, принципи формоутворення, стилістичні особливості. Важливі аналітичні висновки представлено у працях українських мистецтвознавців 1990-х – початку 2000-х років: Л. Гельмут⁹, Л. Неболюбової¹⁰, Л. Каверіної¹¹, М. Колотиленко¹², П. Рєпіна¹³, Т. Пичугіної¹⁴, Н. Ютеш¹⁵ та інших. Вони присвячені симфонічним поемам, оперно-балетній творчості й камерно-вокальним опусам автора. Однак, майже непорушним у дослідженні залишається цілий пласт Штраусової музики – це камерні жанри: сонати для скрипки, віолончелі, вокальні цикли, концерти для скрипки (1882), валторни (1883 і 1942), нарешті – фортепіанна музика, в яких закладено особливість поетичних думок, новаторські тенденції, де проявилася ментально-стильова і жанрова самобутність музики композитора.

Нині у Центральному державному аудіовізуальному та електронному архіві (засн. 28 червня 2022 р.) зберігаються твори Р. Штрауса: інструментальна п'єса «Так казав Заратустра» (обробка та оркестрування Е. Деодато, 1983 р.)¹⁶, «Серенада» – автор тексту А. фон Шак (виконавці: Л. Забіляста, сопрано, Н. Богелава, фортепіано,

¹ Jefferson, A., 1971. *The Lieder of Richard Strauss*. London: The Camelot Press Ltd, 134 s.

² Bryan, G. ed., 1992. *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work*. Durham; London: Duke University Press, 123 p.

³ Otto, E., 1953. *Richard Strauss – Leben, Wirken, Schaffen*. Iten; Freiburg im Freiburg: O. Walter AG., 193 s.

⁴ Kennedy, M., 1999. *Richard Strauss: Man, Music, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 451 p.

⁵ Koestenbaum, W., 1994. *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London [u. a.]: Penguin Books, 271 p.

⁶ Leitmeir, Ch. T., 2014. Orchesterlieder. Christian Thomas Leitmeir. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.348–361.

⁷ Schmierer, E., 2014. Klavierlieder. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.326–347.

⁸ Краузе, Э., 1961. *Рихард Штраус*. Москва: Музгиз, 610 с.

⁹ Гельмут, Л., 2004. Композитор як герой і антихрист. До питання про мистецьку особистість і світогляд Ріхарда Штрауса. *Записки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка*, ССXLVII, сс.25–31.

¹⁰ Неболюбова, Л., 1990. *Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков*. Київ: Музична Україна, 167 с.

¹¹ Каверіна, Л. К., 1995. *Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 139 с.

¹² Колотиленко, М. Е., 2015. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), сс.49–55.

¹³ Рєпін, П., 2023. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.141–152.

¹⁴ Пичугіна, Т. Е., 2018. «Все это лишь венский маскарад». «Кавалер розы» Ріхарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала. *Від бароко до постмодернізму*, XXII, сс.157–168.

¹⁵ Ютеш, Н., 2002. К исполнению «Vier letzte Lieder» Ріхарда Штрауса. *Музичне мистецтво і культура*, 3, сс.280–286.

¹⁶ Центральный державный аудиовизуальный та электронный архив (ЦДАЕА). Од. обл. 14108, од. зб. Г – 4117.

1986 р.)¹, пісня «Ніч» – автор тексту Г. фон Гільм (виконавці: Л. Вальтер, тенор, М. Раухайзен, фортепіано)², пісня «День поминання» – автор тексту Г. фон Гільм (виконавці: Г. Гаелін, сопрано, А. Готліб, фортепіано, 1976 р.)³, три пісні Офелії з п'єси «Гамлет» В. Шекспіра (виконавці: Г. Гаелін, сопрано, А. Готліб, фортепіано, 1975 р.)⁴, пісня «Погана погода» – автор текстів Г. Гейне (виконавці: Г. Гаелін, сопрано, А. Готліб, фортепіано, 1975 р.)⁵, пісня «То не снився мені чарівний сон» (виконавці: Л. Дороніна, драматичне сопрано, Б. Олександров, фортепіано, 1962 р.)⁶, романс «День всіх спочилих» – автор тексту Г. фон Гільм (виконавці: О. Огнівцев, бас, М. Корольков, фортепіано, 1976 р.)⁷. Усі ці архівні аудіо-музичні джерела потребують окремого мистецтвознавчого дослідження.

Водночас, попри численні праці про творчий доробок Р. Штрауса, питання мистецтвознавчого аналізу фортепіанної спадщини композитора, особливо мелодрам «Енох Арден» (1897 р.) за поемою Альфреда Теннісона і «Замок на березі моря» (1899 р.) за Йоганном Людвігом Уландом, залишається недостатньо вивченим, що й обумовлює актуальність даного дослідження.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанна спадщина Р. Штрауса представлена досить широким спектром жанрів: Бурлеска для фортепіано (1885), Соната *сі мінор*, ор. 5 (1881), П'ять п'єс, ор. 3 (1881), П'ять музичних картин, ор. 9 (1884), Рапсодія *до-дієз мінор* для фортепіано з оркестром (незакінчена), Фортепіанний квартет *до мінор*⁸, який займає гідне місце в ряду камерних музичних творів пізньоромантичного періоду. Також аналітичної уваги потребують Симфонічні етюди Р. Штрауса у формі пасакалії для фортепіано з оркестром, «Хід Панафінеїв», ор. 74 (1927). Але основою цього мистецтвознавчого дослідження є мелодрами «Енох Арден» (1897 р.) за поемою Альфреда Теннісона і «Замок на березі моря» (1899 р.) за Й. Л. Уландом.

Мелодрама (від *грец. Мелодрама* – «пісня, поема, ліричний твір; від давньогрецької – дія») – це жанр художньої літератури і театрального мистецтва, де розкривається духовний і чуттєво-емоційний світ героїв у певних сюжетних обставинах. Традиційно зміст мелодрам концентрується навколо сімейних тем і родинних відносин, хоча багато з них мають риси історичних драм.

Як жанр мелодрама виникла з трагедії, але зазнала впливу комедії, експонуючи емоційні конфлікти й протиставлення добра і зла. Зазвичай мелодрами поєднують декламацію із музичним супроводом, що посилює драматичний ефект, характерний для давньогрецької трагедії і п'єс В. Шекспіра.

У цієї категорії творів є певний історико-еволюційний генезис. Так, у XVII столітті в Італії мелодрама означала один із видів опери, а з XVIII століття Жан-Жак Руссо (фр. Jean-Jacques Rousseau; 1712–1778) надав терміну нового значення, створивши музично-драматичний жанр, де текст декламували під музичний супровід. А «Пігмаліон» (1770), написаний Руссо разом із О. Куаньє (фр. O. Coigneux), став першим зразком музично-сценічної мелодрами, котру Й. В. фон Гете (1722–1796) охарактеризував як таку, що «створила нову епоху». У ній музика виконувалася

¹ Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів (ЦДАЕА). Од. обл. 35107, од. зб. М – 15534.

² ЦДАЕА. Од. обл. 20593, од. зб. Г – 5227.

³ ЦДАЕА. Од. обл. 7563, од. зб. Г – 2506.

⁴ ЦДАЕА. Од. обл. 7562, од. зб. Г – 2506.

⁵ ЦДАЕА. Од. обл. 7564, од. зб. М – 2506.

⁶ ЦДАЕА. Од. обл. 8536, од. зб. М – 3972.

⁷ ЦДАЕА. Од. обл. 7030, од. зб. Г – 2437.

⁸ Цей квартет, написаний Р. Штраусом у 26-річному віці, був представлений на конкурсі, організованому Берлінським об'єднанням композиторів, де автор отримав першу премію.

окремо від тексту й таким чином протиставлялася статичній опері-серія, наближуючись до комічної опери, але ліричного звучання.

Жанр був популярним у XVIII ст., а твори чеського композитора, скрипаля і капельмейстера Їржі Антоніна Бенди (чеськ. Jiří Antonín Benda, нім. Georg Anton Benda) виконувалися до XIX століття (зокрема, «Ариадна на Накосі», 1774). Навіть Йоганн Гете створив мелодраму «Прозерпіна» з музикою Ф. К. Ебервейна (нім. F. K. Eberwein).

Від кінця XVIII ст. з'являється напрямок естрадно-концертної мелодекламації. Мелодекламація (від грецького *melos* – пісня, мелодія і латинського *declamation* – декламація) означало з'єднання виразного проголошення тексту (здебільшого віршованого) й музики, а також твори, засновані на подібному суміщенні. Традиційно вони писалися для читання у супроводі фортепіано і рідше – оркестру. Для цих опусів обиралися зазвичай тексти баладного характеру. Найранніші подібні зразки належать І. Р. Цумштегу («Весняне торжество» для читця з оркестром, 1777; «Таміра», 1788), а пізніше їх створювали Ф. Шуберт («Прощання із Землею», 1825), Р. Шуман (Дві балади, тв. 122, 1852), Ф. Ліст («Леонора», 1858; «Сумний монах», 1860) та ін.

На початку XIX ст. з'явилася мелодекламація, де ритм фіксувався нотами – «Преціоза» («Preciosa») К. М. Вебера, 1821 р. Подальший розвиток призвів до т. зв. пов'язаної мелодрами («gebundene melodrama»), де позначалися ритм і висота звука («Королівські діти» Е. Хумпердінка, 1897).

Безперечно, Р. Штраус, який уважно вивчав «високі» та «низькі» жанри минулого, був знайомий з усіма різновидами мелодрам. І він випробовував цей жанр безпосередньо у творчості. У його доробку особливо вирізняються дві мелодрами: «Енох Арден» за поемою А. Теннісона (ор. 38) і «Замок на березі моря» за Й. Л. Уландом. За словами біографів, стимулом для цих творів була творча співпраця композитора з Ернстом фон Поссартом¹, відомим актором і другом Р. Штрауса, який допоміг композитору отримати посаду головного диригента Баварської опери в 1896 році.

Бажаючи віддячити Ернсту фон Поссарту, Р. Штраус у 1890 році написав твір «Енох Арден» з фортепіанним акомпанементом для їхніх спільних виступів. Композитор обрав за текстову основу мелодрами однойменну поему Альфреда Теннісона², яка була йому відома у перекладі Адольфа Штродмана (нім. Adolf Shtrodman). На думку сучасників, поема не вирізнялася «високими художніми достоїнствами», що дало привід одному з виконавців «Еноха» і великому шанувальнику Р. Штрауса, канадському піаністу, відомому інтерпретатору творів Й. С. Баха Гленну Герберту Гульду (англ. Glenn Herbert Gould, 1932–1982) з подивом зазначити: «Важко зрозуміти, що саме могло його (Штрауса. – Авт.) привабити в

¹ Ернст фон Поссарт (нім. Ernst von Possart; 1841–1921) – німецький актор, режисер і театральний діяч. Учень актора Вільгельма Кайзера (нім. Wilhelm Kaiser), головний режисер Мюнхенського театру (з 1875 р.), директор Баварських королівських театрів (з 1878 р.) та Баварського Hoftheater (1895–1905 рр.), вперше очолив відкритий театр принца-регента у Мюнхені (з 1901 р.). Серед його учнів – Карл Перрон (справжнє прізвище Пергаментер, 1858–1928), німецький оперний співак (бас-баритон). Карл Перрон був першим виконавцем в операх Р. Штрауса партій: пророка Іоканаана в опері «Саломея», Ореста в «Електрі» і барона Окса у «Кавалері троянди».

² Альфред Теннісон (англ. Alfred Tennyson, 1809–1892) – відомий англійський (британський) поет-романтик вікторіанської доби, улюблений поет королеви Вікторії, яка надала йому звання поета-лауреата і титул барона. Вершиною його поетичної творчості вважаються «In Memoriam», «Maud», «Idylls of the Kings», «The Marriage of Geraint», «Geraint and Enid», «Merlin and Vivien», «Lancelot and Elaine» і «Guinevere» (1859 р.); «Dedication» (1862); «The Coming of Arthur», «The Holy Grail» та ін. У 1894 році Іван Франко переклав українською мовою поему Альфреда Теннісона «Святий Симеон Стовпник», а 1897 року Павло Грабовський переклав вірш Теннісона «Король Едвард».

салонно-епічній поемі Теннісона»¹. Але 26-річний Р. Штраус, будучи вже досить знаменитим, не боявся експериментувати з будь-яким матеріалом. Окрім того, сюжет поеми якнайкраще підходив до обраного жанру.

Фабула мелодрами будується на історії сім'ї рибалки Еноха Ардена та його дружини Енні Лі. Енох, після втрати роботи через нещасний випадок, залишив дружину й трьох дітей, щоб вирушити в море з другом на торговому судні. Під час подорожі корабель зазнав аварії і Енох із двома товаришами опинився на безлюдному острові, де вижив лише він сам. Протягом десяти років його вважали загиблим. Успішно повернувшись додому, Енох дізнається, що дружина, гадаючи ніби він мертвий, вийшла заміж за друга дитинства Філіпа Рея і в пари народилася спільна дитина. Вражений горем, Енох вирішив не виявляти себе як живого, щоб не зруйнувати нове щастя коханої, і зрештою помирає від розбитого серця.

У творі «Енох Арден» Р. Штраус використовує тип мелодрами, де музика й текст чергуються або звучать одночасно. Композитор створює не просто музичний супровід, а симфонізований концепційний ряд, що спирається на три основні лейтмотиви: Еноха Ардена, його дружини Енні Лі та Філіпа Рея. Їхня черговість і тематична розробка формує основну музичну концепцію твору, змінюючись відповідно до сюжету. Наприклад, лейтмотив Енні розвивається в мінорному плані під час розповіді про смерть дитини, подібного ж характеру набуває також сцена ревнощів Філіпа. Крім того, у творі присутня «надперсонажна» тема – символ морської хвилі, що відкриває мелодраму й пов'язаний із головним образом Еноха, який втратив усе через море.

Особливо необхідно підкреслити т. зв. тональну драматургію мелодрами. Як стверджує Glenn Gould, головного героя у мелодрамі об'єктивно охарактеризовано: «Енох Арден – смілива, рішуча, здатна на самозречення людина – представлений у Р. Штрауса тональністю *мі-бемоль мажор* – героїчною тональністю у штраусівській уяві; Філіп Рей – його спокійний, тихий, одночасно надійний друг і суперник – *мі мажором*; а Енні Лі – “маленька дружина їх обох” – *соль мажором*, – тональністю, яка, мабуть, у багатьох композиторів пов'язана з виразом ніжної терплячості»².

Мелодрама «Енох Арден» складається з двох частин, де епізоди, пов'язані єдиною тематикою, вільно розвиваються згідно з сюжетом, утворюючи цілісну та логічну структуру, що є незвичним для жанру мелодрами. Відповідно до музикознавчого аналізу, спочатку музична фактура має чіткі тональні основи, але надалі з'являються численні модуляції, плавні та різкі переходи, що ведуть до урочистого *мі мажору*.

Штраусів експеримент із жанром виявився вдалим: прем'єра і гастролі з актором Е. Поссартом мали значний успіх, що сприяло зростанню популярності композитора. Натхнений такою підтримкою, Р. Штраус через два роки (1899) створив нову мелодраму «Замок на березі моря» за баладою Йоганна Людвіга Уланда³, який спирався у творчості на легендарну героїку середньовічного епосу.

Улюблений жанр Й. Л. Уланда – балада, де він часто використовував образи народних пісень, тому окремі його твори згодом почали сприймати як фольклорні. Поет створив класичні зразки балад, котрі знайшли багатьох послідовників, і став основоположником літературної історичної та політико-соціальної балади. Його

¹ Гульд, Г., 2006. «Энох Арденн» Р. Штрауса. В кн.: *Избранное: в 2 книгах*. Кн. 1. Перевод с английского В. Бронгулеев, А. Хитрук. Москва: Классика-XXI, 240 с. С.111.

² Там же. С.112.

³ Йоганн Людвіг Уланд (нім. Johann Ludwig Uhland; 1787–1862) – видатний німецький поет, драматург, учений-філолог, громадсько-політичний діяч, засновник і представник «швабської школи романтизму» (нім. Schwäbische Dichterschule) – групи пізніх німецьких романтиків (В. Гауф, Ю. Кернер, Е. Мьоріке, Г. Шваб та ін.). Його романтична творчість розквітла на благодатному ґрунті літературної течії «Буря і натиск», пізнього Просвітництва і раннього романтизму. Й. Л. Уланд вплинув на становлення й розвиток німецької медієвістики та фольклористики. Був членом Віденської академії наук.

твори насичені романтичною екзотикою і фантастикою. До поетичної творчості Людвіга Уланда зверталися композитори Едвард Гріг, Йоганнес Брамс, Ференц Ліст, Фелікс Мендельсон, Франц Шуберт, Роберт Шуман, Каміль Сен-Санс, Макс Регер, Олексій Верстовський, Олександр Даргомижський, Микола Метнер. Український переклад поезії Уланда здійснив поет-лірик, публіцист і перекладач Павло Арсенович Грабовський¹.

У баладі «Замок на березі моря» Й. Л. Уланд використовує діалогічну форму, де розгортається сюжет лірико-епічної пісні з трагічним фіналом. Твір розповідає про смерть красуні-дочки монархів у далекому замку на березі моря. Події розгортаються швидко й драматично без уповільнень і детальних описів на тлі барвистих пейзажів. Основна тема – це зіставлення молодості й старості, минулого і сьогодення, а старовинний середньовічний замок виступає символом, що відображає духовні підсумки життя.

Друга мелодрама «Замок на березі моря» Р. Штрауса демонструє схожі принципи поєднання музики й тексту, але музика менше пов'язана з сюжетом, натомість акцентуючи головну тему: старість проти молодості. Тут відсутні яскраві «портретні» лейтмотиви, як у мелодрамі «Енох Арден», і вся композиція базується на двох контрастних образах. Перший – потужний акордний мотив, що символізує величний замок і старість, другий – арпеджіо, яке уособлює безкрає море та швидкоплинну молодість.

Структура твору побудована на складній двочастинності з елементами сонатності, де розвиток стимулюється контрастом між темами й драматичним розвитком: «Ти бачив замок на березі морському? Грають, сяють над ним хмари. Блакитне море прекрасне кругом»². Ці слова звучать на тлі розширеного повторення основних тем, створюючи ефект подвійної експозиції, що наближує твір до концерту для читця з «фортепіанним оркестром».

Мотив замку (як символ старості) активно втручається у тему моря, загострюючи її звучання. У другій частині мелодрами, після теми замку з'являється нова, тема в *ля мінорі*, котру можна трактувати як тему відспівування, що символізує втрату – чи то померлої діви, чи то молодості: «Мовчали вітер і хвилі, трохи чулася ліття... Тим звуком тугою повний, слухав зі сльозами я»³.

Ця тема також піддається мотивно-тональній розробці спільно з першими двома, а особливо інтенсивно майже наприкінці, де набуває характеру т. зв. запитання. І відповідь (за текстом): «Батьків бачив, вірно, був чорним одягів їх колір. На лобах їх – вінці з терну. А діву не бачив, ні»⁴.

Натомість, як суб'єктивний протест, Р. Штраус в епілозі замість сумної лаконічної розв'язки теми відспівування проводить у фортепіано активну поривчасту «хвилю» на три форте. А потім звучить «надламний» мотив із лейттеми замку і завершують все безтілесні, тихі акорди з кварт, квінт і октав. Таким чином, спогади про молодість зникають і все розчиняється в остаточній порожнечі головного героя.

Мелодрами Р. Штрауса «Замок біля моря» й «Енох Арден» були добре сприйняті слухачами, хоча критики залишалися стриманими. Однак композитор ігнорував рецензії та продовжував творчу роботу, дотримуючись власного авторського стилю. Він звертався не тільки до високих жанрів, а й менш популярних, як мелодрама, котру до кінця XIX століття вважали майже вичерпаною. Р. Штраус значно оновив цей жанр, зробивши музику самостійним драматургічним елементом, а не просто супроводом до тексту.

¹ Грабовський, П., 1895. *З чужого поля*. Львів: Накладом Костя Паньковського, 100 с.

² Uhland, J. L., 1879. *The American cyclopaedia*. Vol. 16, 800 p. P.114.

³ Fröschle, H. und Uhland, L., 2016. *Neue Deutsche Biographie*. Band 26. Berlin: Duncker & Humblot, ss.536, 537.

⁴ Fischer, H. und Uhland, L., 1895. *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 39. Leipzig: Duncker & Humblot, ss.148–163.

Теми в його мелодрамах, які варіюються від «персонажних» у «Енох Ардені» до більш абстрактних у «Замку біля моря», розвиваються логічно, втілюючи цілісну музично-драматургічну концепцію. Використання фортепіано наближається до симфонічного стилю, наслідуючи традиції Ф. Ліста. Мелодрами Р. Штрауса становлять технічний виклик насамперед для піаністів, бо потребують майстерності й чутливості, хоча загалом фортепіанна фактура доволі зручна.

Наукова новизна дослідження полягає у віднайденні особливостей симфонізації мелодрам для фортепіано в творчості Р. Штрауса. У його опусах музика не обмежується функцією акомпанементу, а стає повноцінним драматургічним елементом, що розвиває сюжет і допомагає розкрити психологічні переживання героїв. Аналіз мелодрам Р. Штрауса дозволяє виявити новаторські підходи до тематизму, структурної організації музики та відповідність музичних тем змістові літературного першоджерела, що розширює уявлення про внесок композитора в еволюцію фортепіанного інструменталізму.

Висновки. Мелодрами Р. Штрауса «Енох Арден» і «Замок на березі моря» є важливими зразками еволюції жанру мелодрами у фортепіанній музиці ХХ століття. Вони відображають не лише традиції естрадно-концертної мелодекламації, а й демонструють нові підходи до побудови музичного матеріалу. Р. Штраус реформував жанр, створивши опуси, що мають самостійну симфонічну логіку розвитку. Його музика для мелодрам відзначається складним тематичним змістом, тональною драматургією, використанням контрастних тем, які символізують різні аспекти сюжету.

Мелодрами розширюють репертуар сучасних піаністів, пропонуючи нові задачі виконавцям, які потребують майстерного володіння технікою та відчуття драматургії музики. Для музикантів мелодрами Р. Штрауса є складним завданням, оскільки передбачають розуміння інтонаційної логіки, точного відтворення змістових переходів і роботи з агогікою. Музичні теми містять різноманітні технічні прийоми, що обумовлює зацікавленість у їхньому теоретичному вивченні та практичній сценічній реалізації.

На згадку про композитора щороку в Гарміш-Партенкірхені (місто в окрузі Верхньої Баварії на півдні Німеччини) проходить Фестиваль класичної музики Ріхарда Штрауса.

Подальші дослідження потребують мистецтвознавчого аналізу інших фортепіанних творів композитора та їхньої ролі у розвитку камерної музики ХХ століття. Також є потреба дослідити естетичну основу творчості Р. Штрауса та специфіку трансформації жанрових традицій, розглядаючи взаємозв'язок музичних і літературних форм, а також їхній вплив на сучасні тенденції музично-сценічної драматургії в Україні та світі.

Стаття надійшла до редакції 13.08.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гельмут, Л., 2004. Композитор як герой і антихрист. До питання про мистецьку особистість і світогляд Ріхарда Штрауса. *Записки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка*, ССXLVII, сс.25–31.
2. Грабовський, П., 1895. *З чужого поля*. Львів: Накладом Костя Паньковського, 100 с.
3. Гульд, Г., 2006. «Энох Арденн» Р. Штрауса. В кн.: *Избранное: в 2 книгах*. Кн. 1. Перевод с английского В. Бронгулеев, А. Хитрук. Москва: Классика-XXI, 240 с.
4. Каверіна, Л. К., 1995. *Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 139 с.
5. Колотиленко, М. Е., 2015. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років ХІХ століття: специфіка функції інструментальної партії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), сс.49–55.

6. Краузе, Э., 1961. *Рихард Штраус*. Москва: Музгиз, 610 с.
7. Неболюбова, Л., 1990. *Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков*. Київ: Музична Україна, 167 с.
8. Неболюбова, Л., 1993. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*, сс.55–70.
9. Пичугина, Т. Е., 2000. Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броха «Гофмансталь и его время». *Вид бароко до постмодернізму*, сс.82–90.
10. Пичугина, Т. Е., 2018. «Все это лишь венский маскарад». «Кавалер розы» Рихарда Штрауса / Гуго фон Гофмансталь. *Вид бароко до постмодернізму*, XXII, сс.157–168.
11. Пичугина, Т., 2016. Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофмансталь и Л. Андриана. *Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі*, 13, сс.449–460.
12. Репін, П., 2023. Опера Рихарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.141–152.
13. Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів (ЦДАЕА). Од. обл. 14108, од. зб. Г – 4117.
14. Ютеш, Н., 2002. К исполнению «Vier letzte Lieder» Рихарда Штрауса. *Музичне мистецтво і культура*, 3, сс.280–286.
15. Birkin, K., 1986. Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. *Richard Strauss-Blätter*, 16, ss.9–24.
16. Botstein, L., 2001. Strauss and twentieth-century modernity: a reassessment of the man and his work. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.113–137.
17. Broch, H., 1975. Hofmannsthal und seine Zeit. In: *Schriften zur Literatur. Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ss.111–284.
18. Brusatti, O., 1978. *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzing: Schneider, 164 s.
19. Bryan, G. ed., 1992. *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work*. Durham; London: Duke University Press, 123 p.
20. Dahlhaus, C., 1980. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. California: University of California Press, 178 p.
21. Danuser, H., 2001. Musikalische Selbstreflexion bei Richard Strauss. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.51–91.
22. Fischer, H. und Uhland, L., 1895. *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 39. Leipzig: Duncker & Humblot, ss.148–163.
23. Fröschle, H. und Uhland, L., 2016. *Neue Deutsche Biographie*. Band 26. Berlin: Duncker & Humblot, ss.536–537.
24. Hübner, O., 1910. *Richard Strauss und das Musikdrama. Betrachtungen über den Wert oder Unwert gewisser Opernmusiken*. Leipzig: Pabst, 129 p.
25. Jackson, T. L., 1992. «Ruhe, meine Seele!» and the Letzte Orchesterlieder. In: B. Gilliam, ed. *Richard Strauss and his world*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, pp.90–137.
26. Jefferson, A., 1971. *The Lieder of Richard Strauss*. London: The Camelot Press Ltd, 134 s.
27. Kennedy, M., 1999. *Richard Strauss: Man, Music, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 451 p.
28. Koestenbaum, W., 1994. *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London [u. a.]: Penguin Books, 271 p.
29. Leitmeir, Ch. T., 2014. Orchesterlieder. Christian Thomas Leitmeir. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.348–361.
30. Norman, D. M., 1962. *Richard Strauss*. London: Barrie and Rockliff, 477 p.
31. Otto, E., 1953. *Richard Strauss – Leben, Wirken, Schaffen*. Iten; Freiburg im Freiburg: O. Walter AG., 193 s.
32. Pfister, K., 1949. *Richard Strauss. Weg, Gestalt, Denkmal*. Wien: Berglandverlag, 104 s.
33. Schmierer, E., 2014. Klavierlieder. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.326–347.
34. Schmitz, E., 1907. *Richard Strauss als Musikdramatiker: eine ästhetisch-kritische Studie*. München: Dr. Heinrich Lewi, 178 s.

35. Trenner, F., 1954. *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: C. H. Beck, 1954. 155 s.
36. Uhland, J. L., 1879. *The American cyclopaedia*. Vol. 16, 800 p.
37. Walter, D., 1968. *Richard Strauss*. Hamburg: Rowohlt, 183 s.

REFERENCES

1. Helmut, L., 2004. Kompozytor yak heroi i antykhryst. Do pytannia pro mystetsku osobystist i svitohliad Rikharda Shtrausa [Composer as Hero and Antichrist. On the Question of the Artistic Personality and Worldview of Richard Strauss]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni T. H. Shevchenka*, CCXLVII, pp.25–31.
2. Hrabovskiy, P., 1895. *Z chuzhoho polia* [From a foreign field]. Lviv: Nakladom Kostia Pankovskoho, 100 p.
3. Gul'd, G., 2006. "Enokh Ardenn" R. Shtrausa. In: *Izbrannoe: v 2 knigakh* [Favorites: in 2 books]. B. 1. Translated from English by V. Bronguleev, A. Khitruk. Moskva: Klassika-XXI, 240 p.
4. Kaverina, L. K., 1995. *Betkhoven. Vahner. R. Shtraus. Deiaki aspekty tvorchosti* [Beethoven. Wagner. R. Strauss. Some aspects of creativity]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 139 s.
5. Kolotylenko, M. E., 2015. Pisenna tvorchist Rikharda Shtrausa 90-kh rokiv XIX stolittia: spetsyfika funktsii instrumentalnoi partii [Song creativity of Richard Strauss in the 1890s: specificity of the function of the instrumental part]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(26), pp.49–55.
6. Krauze, E., 1961. *Rikhard Shtraus* [Richard Strauss]. Moskva: Muzgiz, 610 s.
7. Nebolyubova, L., 1990. *Muzykal'naya kul'tura Germanii i Avstrii rubezha XIX–XX vekov* [Musical culture of Germany and Austria at the turn of the 19th and 20th centuries]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 167 p.
8. Nebolyubova, L., 1993. Sistemno-stilevye problemy avstro-germanskogo romantizma (tipologiya pozdnikh etapov v istorii iskusstva) [Systemic and Stylistic Issues of Austro-German Romanticism (Typology of Late Stages in Art History)]. *Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykal'nogo stilya*, pp.55–70.
9. Pichugina, T. E., 2000. Retseptsiya avstriiskoi kul'tury rubezha vekov v esse G. Brokha "Gofmanstal' i ego vremya" [The reception of turn-of-the-century Austrian culture in G. Broch's essay "Hofmannsthal and his time"]. *Vid baroko do postmodernizmu*, pp.82–90.
10. Pichugina, T., 2016. Stereotypy Veny v tekstakh G. fon Gofmanstalya i L. Andriana [Stereotypes of Vienna in the Texts of G. von Hofmannsthal and L. Adrian]. *Suchasni literaturoznavchi studii. Fenomen domu v literaturoznavchii perspektyvi*, 13, pp.449–460.
11. Pichugina, T. E., 2018. "Vse eto lish' venskii maskarad". "Kavaler rozy" Rikharda Shtrausa / Gugo fon Gofmanstalya ["All this is just a viennese masquerade." Richard Strauss's "Der rosenkavalier" / Hugo von Hofmannsthal]. *Vid baroko do postmodernizmu*, XXII, pp.157–168.
12. Riepin, P., 2023. Opera Rikharda Shtrausa "Salomeia" u poshuku novoho rezhyserskoho osmyslennia [Richard Strauss's opera "Salome" in search of a new directorial interpretation]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.141–152.
13. Tsentralnyi derzhavnyi audiovizualnyi ta elektronnyi arkhiv (TsDAEA) [Central State Audiovisual and Electronic Archive (CSAEA)]. Od. obl. 14108, od. zb. H – 4117.
14. Yutesh, N., 2002. K ispolneniyu "Vier letzte Lieder" Rikharda Shtrausa [A performance of Richard Strauss's "Vier letzte Lieder"]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 3, pp.280–286.
15. Birkin, K., 1986. Stefan Zweig – Richard Strauss – Joseph Gregor. *Richard Strauss-Blätter*, 16, ss.9–24.
16. Botstein, L., 2001. Strauss and twentieth-century modernity: a reassessment of the man and his work. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.113–137.
17. Broch, H., 1975. Hofmannsthal und seine Zeit. In: *Schriften zur Literatur. Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ss.111–284.
18. Brusatti, O., 1978. *Nationalismus und Ideologie in der Musik*. Tutzing: Schneider, 164 s.
19. Bryan, G. ed., 1992. *Richard Strauss: New perspectives on the composer and his work*. Durham; London: Duke University Press, 123 p.
20. Dahlhaus, C., 1980. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. California: University of California Press, 178 p.
21. Danuser, H., 2001. Musikalische Selbstreflektion bei Richard Strauss. In: *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das Internationale Symposium München*, 21 bix 23. Juli 1999. Berlin: Henschel, ss.51–91.

22. Fischer, H. und Uhland, L., 1895. *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Bd. 39. Leipzig: Duncker & Humblot, ss.148–163.
23. Frösche, H. und Uhland, L., 2016. *Neue Deutsche Biographie*. Band 26. Berlin: Duncker & Humblot, ss.536–537.
24. Hübner, O., 1910. *Richard Strauss und das Musikdrama. Betrachtungen über den Wert oder Unwert gewisser Opernmusiken*. Leipzig: Pabst, 129 p.
25. Jackson, T. L., 1992. «Ruhe, meine Seele!» and the Letzte Orchesterlieder. In: B. Gilliam, ed. *Richard Strauss and his world*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, pp.90–137.
26. Jefferson, A., 1971. *The Lieder of Richard Strauss*. London: The Camelot Press Ltd, 134 s.
27. Kennedy, M., 1999. *Richard Strauss: Man, Music, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press, 451 p.
28. Koestenbaum, W., 1994. *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. London [u. a.]: Penguin Books, 271 p.
29. Leitmeir, Ch. T., 2014. Orchesterlieder. Christian Thomas Leitmeir. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.348–361.
30. Norman, D. M., 1962. *Richard Strauss*. London: Barrie and Rockliff, 477 p.
31. Otto, E., 1953. *Richard Strauss – Leben, Wirken, Schaffen*. Iten; Freiburg im Freiburg: O. Walter AG., 193 s.
32. Pfister, K., 1949. *Richard Strauss. Weg, Gestalt, Denkmal*. Wien: Berglandverlag, 104 s.
33. Schmierer, E., 2014. Klavierlieder. In: W. Werbeck, hrsg. *Richard Strauss: Handbuch*. Stuttgart: Metzler; Bärenreiter, ss.326–347.
34. Schmitz, E., 1907. *Richard Strauss als Musikdramatiker: eine ästhetisch-kritische Studie*. München: Dr. Heinrich Lewi, 178 s.
35. Trenner, F., 1954. *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: C. H. Beck, 1954. 155 s.
36. Uhland, J. L., 1879. *The American cyclopaedia*. Vol. 16, 800 p.
37. Walter, D., 1968. *Richard Strauss*. Hamburg: Rowohlt, 183 s.

SPEKA ANNA

Speka Anna, Master of musical art of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Chernihiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4504-1880>

MELODRAMAS FOR PIANO BY RICHARD SHTRAUSS:

SPECIFICITY OF GENRE TRANSFORMATION

(TO THE 160TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S BIRTHDAY)

The creative heritage of the outstanding German composer, conductor, theoretician and teacher, cultural and public figure Richard Shtrauss (1864–1949) is considered in the aspect of its modern art studies. Features of the composer's musical style, primarily program music and musical aesthetics of his piano works «Enoch Arden» and «Castle by the Sea» are highlighted. Comparative, historical-logical approaches and methods of musical-interpretive analysis are applied, including a comparison of stylistic and intonation features of works of the genre of melodrama in the works of R. Shtrauss. For the first time, the symphonization of R. Shtrauss' melodramas was analyzed, where the music acquires an independent dramatic content and a corresponding structural composition. The composer's innovative approach to the interpretation of the melodrama genre is revealed, revealing the author's innovative approaches to thematism, musical dramaturgy and structure, symphonization of the development and transformational features of the genre.

The purpose of the publication is to reveal the features of the symphonization of melodramas for piano in the works of Richard Shtrauss. To take into account that in his works music is not limited to the function of accompaniment (accompaniment), but becomes a full-fledged dramatic element that develops the plot and helps reveal the psychological experiences of the characters. Continue the analysis of R. Shtrauss's melodramas, which allows us to reveal innovative approaches to thematism, structural organization of music, and the interaction of musical themes with the literary primary source, which expands the idea of the composer's contribution to the development of piano

instrumentalism. The melodramas of R. Shtrauss «Enoch Arden» and «The Castle by the Sea» are important examples of the evolution of the genre of melodrama in piano music of the 20th century. They reflect not only the traditions of pop and concert melodeclamation, but also demonstrate new approaches to the construction of musical material. R. Shtrauss reformed the genre, creating works that have an independent symphonic logic of development. His music for melodramas is characterized by complex thematic content, tonal dramaturgy, and the use of contrasting themes symbolizing different aspects of the plot. Melodramas expand the repertoire of modern pianists, offering new tasks for performers who need a mastery of technique and a sense of the drama of music. For the performers of R. Shtrauss' melodramas, it is a difficult task, as they require an understanding of intonation logic, accurate reproduction of thematic transitions, and work with agog. Musical themes require various technical techniques, which makes melodramas interesting for theoretical study and practical performance.

In memory of the composer, the Richard Shtrauss Festival of Classical Music (Richard Shtrauss Festival) is held every year in the estate of Garmisch-Partenkirchen (a city in the district of Upper Bavaria in southern Germany), where the music of R. Strauss is performed by famous conductors, orchestras and performers for a week. Further research requires an art analysis of other piano works by R. Shtrauss and their role in the development of chamber music of the 20th century. There is also a need to investigate the aesthetic basis of R. Shtrauss' work and the specifics of the transformation of genre traditions, considering the interrelationship of musical and literary forms, as well as their influence on modern trends of musical and stage drama in Ukraine and the world.

Key words: melodrama, piano instrumentalism, symphonization, genre transformation, musical aesthetics, timbre differentiation, sound layer, art method-approach.

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>

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СЦЕН В ОПЕРНИХ ВИСТАВАХ

Розглянуто причини кардинальних видозмін у реалізації оперних проєктів ХХІ століття. Окреслено вплив інноваційних арттехнологій на метаморфози музично-театральних творів у контексті експериментальних пошуків нових форматів здійснення задумів постановок.

Виявлено інструментальні сцени в оперних виставах різного функціонального призначення задля їхньої змістовної візуалізації відповідно до запитів і потреб сучасного реципієнта. Проаналізовано диференціацію інструментальних фрагментів оперних творів, розподіл їх на: увертюри- вступи, інтродукції, прелюдії; музичні антракти; інтерлюдії, постлюдії; пластично-хореографічні сцени (ритуально-обрядові, батальні, танцювальні, «німі»).

На конкретних прикладах досліджено особливості режисерських підходів до візуального втілення означених сцен відповідно до їхніх творчих завдань, окреслених композитором і відтворених командою постановників. Визначено традиційні та інноваційні засоби виразності задля візуалізації інструментальних епізодів в оперних виставах: пластика, ритмізована й танцювальна пантоміма, різні танцювальні системи, світлова та кольорова партитури, елементи сценографії і сценічного дизайну, сучасні арттехнології (відеопроекція, голограма, різновиди віртуальної реальності, інструментарій цифрового театру). Виявлено ознаки синкретизації традиційних та інноваційних засобів виразності в експериментальних пошуках сьогодення. Спрогнозовано актуальність подальших досліджень впливу цифрових технологій на оперне мистецтво ХХІ століття.

Ключові слова: музичний театр, оперна вистава, інструментальні сцени, візуалізація.

Постановка проблеми. Сучасне музично-театральне мистецтво, що розвивається в умовах світового глобалізованого простору, переживає революційні контекстуальні видозміни у пошуках нових форматів утілення оперних вистав, пов'язаних з інтенсивним обміном експериментальними досягненнями між митцями різних країн завдяки планетарній комунікації. Одним із важливих результатів означених експериментів стало розширення контенту візуалізації інструментальних сцен в оперних виставах задля збільшення їхнього змістового наповнення, психологічного поглиблення ключових моментів у розвитку сюжетних колізій твору. Ці обставини обумовлюють потребу більш глибокого, детального аналізу модифікацій і функціонального призначення інструментальних сцен в оперних виставах задля урізноманітнення сценічних прочитань творів-оригіналів,

привабливих і цікавих для глядачів доби інформаційного суспільства та високих технологій. Доречність з'ясування взаємозв'язку між модифікаціями інструментальних сцен у музично-театральних виставах і способах візуалізації їх на тлі досягнень науки й мистецької практики ХХІ століття актуалізує наукові розвідки з обраної проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Влучний, оригінальний вибір традиційних та інноваційних підходів до візуалізації інструментальних сцен в оперних проєктах сучасності значною мірою залежить від комплексного розгляду їхньої сутності з визначенням характерних ознак, диференціації за функціональним призначенням, режисерськими методами й художньо-технологічними засобами реалізації, що відповідають мистецькій практиці музичного театру ХХІ століття. У цьому аспекті однією зі знакових робіт є монографія О. Корчової¹, де окреслюється вимога урізноманітнення критеріїв вирішення інструментальних сцен в опері та необхідність пошуку дієвих засобів виразності з огляду на композиційне призначення означених форм у музичній драматургії.

Режисерський концепт з експериментальних шукань утілення інструментальних фрагментів в умовах різних локацій реалізації мистецьких проєктів дослідили М. Крипчук², С. Маслобойщиков³, Р. Ніконенко⁴. Створення яскравого візуального образу вистави з динамічним драматургічним наповненням комплексними засобами сценографічної режисури розглянув С. Маслобойщиков. Пошукові моделі театральних вистав із застосуванням засобів пластичної режисури на зламі ХХ–ХХІ століть в Україні проаналізував Р. Ніконенко. Прийоми візуалізації сценографічного образу режисерами театралізованих видовищ у нетрадиційних локаціях (просто неба) схарактеризував М. Крипчук.

Пластично-хореографічна візуалізація інструментальних фрагментів опер різних модифікацій і функціоналу стала предметом наукових розвідок О. Касьянової^{5,6}, В. Лукашева⁷, Л. Олійник⁸. О. Касьянова зосередила увагу на деяких аспектах традиційних та інноваційних трактувань інструментальних форм у контексті хореографічного наповнення їхнього музично-драматургічного розвитку. В. Лукашев окреслив шляхи представлення інтерлюдій у моноопері засобами класичного балету з уособленням великого, але трагічного кохання двох людей різних соціальних статусів. Характер показу масових комбінованих батальних сцен із застосуванням

¹ Корчова, О., 2020. Піруети модерністського театру. У кн.: *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, сс.160–168.

² Крипчук, М. В., 2018. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.229–233.

³ Маслобойщиков, С., 2021. Візуальний образ як динамічний простір у сценографії в театрі, кіно та екранних мистецтвах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44(2), сс.26–30.

⁴ Ніконенко, Р. Н., 2021. *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв, 16 с.

⁵ Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.

⁶ Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.

⁷ Лукашев, В. А., 2015. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» В. Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(29), сс.66–74.

⁸ Олійник, Л., 2005. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену. *Радіо Свобода*, 27 грудня, [online]. Режим доступу: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [дата звернення: 03.10.2024].

пластики, танцю, сценічного бою, акробатичних прийомів на тлі відеофрагментів як однієї із провідних тенденцій синкретизації театру з'ясований Л. Олійник.

Мультимедійний аспект застосування інноваційних арттехнологій у сценографії вистав загалом і різноформатних засобів візуалізації інструментальних фрагментів в опері висвітлили у статтях Г. Липківська¹, О. Савчук², К. Юдова-Романова³ одноосібно та у співавторстві з В. Стрельчук та Ю. Чубуковою⁴.

Експериментальний досвід створення нового мистецького продукту із застосуванням сучасних можливостей штучного інтелекту з окресленням його перспектив у візуалізації театральної сфери розглянутий А. Чибалашвілі⁵. Способи взаємодії митця із ШІ у візуальному відображенні різних емоційних станів, їхні навіювання розвитком драматургії музичного твору дослідженні І. Антіпіною⁶. Огляд вищезазначених джерел дозволяє здійснити комплексний аналіз різнобічних підходів до візуальної реалізації варіативних модифікацій інструментальних оперних форм у виставах.

Мета дослідження – визначити перспективні синтезовані традиційно-інноваційні способи вирішення різноформатних сучасних трактувань інструментальних сцен в оперних виставах відповідно до їхнього функціонального призначення.

Виклад основного матеріалу. Нинішній глобалізований світ із широким розповсюдженням планетарної комунікації значно вплинув на зростання потреб і вимог реципієнта до музично-театральних проєктів із застосуванням у процесі постановки новітніх технологічних досягнень. Сьогоднішній глядач, знайомий із широкими можливостями артноваций, проявляє інтерес до експериментальних форматів вистав, у яких органічно поєднуються змістова й видовищна компоненти. Оскільки вокальна складова оперного твору в основному сприяє розкриттю його сюжетних колізій, вона є менш мобільною у видовищному аспекті, який поступово зміщує акценти на інструментальні форми. З одного боку, останні, орієнтуючись на потреби й запити сучасної публіки, повинні бути доволі насиченими інформативно, щоби продовжувати розвиток фабули твору, не перериваючи її та водночас поглиблюючи перебіг подій. З іншого, використання новітнього сценографічного потенціалу музично-театрального мистецтва в реалізації інструментальних сцен оперних вистав потребує синтезу зорового й сенсового факторів у традиційному та інноваційному вирішенні відповідно до розвитку драматургії. Розглянемо спрямованість сучасних сценічних прочитань різних модифікацій інструментальних сцен в оперних виставах з огляду на їхню функцію у загальній канві твору.

В умовах технологічних досягнень і здобутків театральної практики ХХІ століття домінуючою тенденцією у реалізації оперних проєктів стає необхідність багатовекторної візуалізації інструментальних фрагментів різного призначення, а саме: увертюр, вступів, інтродукцій, прелюдій, музичних антрактів, інтерлюдій,

¹ Липківська, Г., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, сс.103–115.

² Савчук, О., 2022. Опера та сучасні арттехнології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49(2), сс.28–33.

³ Юдова-Романова, К., 2018. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.228–232.

⁴ Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

⁵ Чибалашвілі, А., 2021. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, сс.41–50.

⁶ Антіпіна, І., 2024. Штучний інтелект як інструмент трансформацій культуротворчих ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90.

постлюдій, пластично-хореографічних епізодів, «німих сцен» тощо. Сценічне трактування їх дозволяє динамізувати й психологічно поглибити перебіг подій в оперній виставі, згідно зі специфікою сприйняття мистецьких творів сучасним соціумом в умовах пришвидшення темпоритмів життя й великих потоків інформації. Визначимо характерні риси згаданих інструментальних епізодів з урахуванням їхньої функції та постановочних завдань, обравши вектори візуальної реалізації у синтезі традиційних та інноваційних засобів виразності, а саме: пластично-хореографічних, екранних, мультимедійних і цифрових технологій, елементів театрального дизайну тощо.

Увертюра являє собою оркестрову п'єсу, яка має підготувати глядача/слухача до подальшого сприйняття опери. З'явившись майже одночасно з появою цього жанру, вона впродовж еволюційного розвитку почала втілювати головну ідею твору, вводячи аудиторію в загальну атмосферу наступного дійства («Дідона і Еней» Г. Перселла) або узагальнено розкриваючи ідейно-емоційний контент останнього («Чарівна флейта» В. А. Моцарта).

Цікавим вирішенням у модерному стилі стала увертюра до опери «Дідона і Еней» у постановці просто неба на великій сцені Waldbühne посеред лісу німецької режисерки Саші Вальц. Використовуючи як сценічну декорацію природний ландшафт, доповнений вечірньою зорею на небосхилі, вона розмістила в гігантському акваріумі з підсвіткою пару танцюристів, які у підводному романтичному танці «готували» розкриття драматичних подій між двома античними закоханими.

Іншою, не менш оригінальною презентацією увертюри було її режисерське прочитання Олександрою Шевельовою в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Епізод втечі юного принца Таміно від величезного жахливого змія, якого, за аналогом китайського дракона, зображали кілька виконавців у відповідному вбранні зі складною траєкторією руху, розігрувався у проходах глядацького залу й супроводжувався динамічним тьмяно-червоним світлом із димовою завісою і залякуючими звуковими спецефектами.

У другій половині ХІХ століття розгорнуту класичну оперну увертюру замінила більш коротка і лаконічна увертюра-вступ/інтродукція/прелюдія, котрі зосереджували увагу глядача на важливій думці, образі або стані. Так, оригінальним візуальним вирішенням із застосуванням відеопроєкції відрізняється оркестровий вступ до опери «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччині в театрі «Auditorio de Zaragoza» (2020). Під час його звучання на потрійному екрані демонструється відеоряд: спочатку – американського прапора, після цього – на великому глобусі маршрут від Америки до Японії, потім – японський прапор, а наприкінці – гілка квітучої сакури на тлі японської архітектури та гори Фудзіяма. Означена візуалізація ніби передбачає трагічну долю головної героїні у контексті зіткнення східного і західного світосприйняття.

Інтродукцію до опери «Шовкова драбина» Дж. Россіні представлено на одному з монографічних фестивалів у Пезаро в пластичному форматі, де виконавець-слуга поспіхом готує інтер'єр кімнати, демонструючи метушливий стан очікування підписання шлюбної угоди.

Прелюдія до опери «Кармен» Ж. Бізе містить яскраве зіставлення музичних образів: кориди як символу свята безстрашності й теми фатуму, що уособлює приреченість Кармен. Цей інструментальний вступ, супроводжуваний розгорнутою масовою пластичною мізансценою, на нашу думку, може бути вдало доповнений відеопроєкцією маршру-ходи учасників кориди перед екзальтованою публікою і відеофрагментами образу Кармен в еволюційному розвитку її емоційних станів:

від легкої зневаги, удаваної закоханості до глибокого почуття з неможливістю відмови від нього навіть ціною смерті.

Музична п'єса, що є вступом до одного (окрім першого) з актів оперної вистави зветься антрактом. Її призначення – фіксація уваги глядача на певній вузловій думці означеного фрагменту твору. У цьому плані найбільш показовими є три антракти до другого, третього та четвертого актів опери «Кармен» Ж. Бізе.

Антракт до другого акту, котрий в музичному аспекті являє собою невибагливий похідний марш, ніби пророкує, що шлях до Кармен, означений Хабанерою, веде Хозе до гріхопадіння. Його можна проілюструвати відеофрагментами знакових сцен: від першої зустрічі героїв під час арешту Кармен, зваблення нею Хозе заради звільнення і втечі до його поспішної ходи на таємне побачення з коханою.

Звучання антракту до третього акту, що має всі характерні ознаки жанру пасторалі, ніби уособлює рай, але не християнський – тихий, спокійний, домашній, як його розуміє Хозе, а язичницький, пов'язаний із природними інстинктами й волелюбністю, – світ Кармен. Цей інструментальний фрагмент потенційно є добре вирішуваним у пластичному форматі двома дуетами виконавців, розміщеними за симультанним принципом на різних сценічних майданчиках. Вони почергово візуалізують мрії Хозе та альтернативні думки Кармен.

Музика антракту до четвертого акту презентує масовий танець поло напередодні кориди. Вона ніби підводить сценічну дію опери до кульмінаційної точки і драматичної розв'язки на тлі вшанування публікою переможця Ескамільо. Підтримування танцюристами масового емоційного піднесення в очікуванні святкової події із візуалізацією їхніх думок і передбачень у вигляді відеофрагментів знакових сцен двоюбою тореадора з биком підвищує градус розвитку драматургії оперної вистави до двоїстого біполярного фіналу: смерті Кармен заради кохання на тлі тріумфу її обранця.

За доби модерну в оперному мистецтві чітко проявилася тенденція до збільшення діапазону інструментальних сцен як розгорнутих інтерлюдій, своєрідних зв'язок між окремими картинами або іншими оперними формами. Вони посилюють лейтмотивний розвиток провідної ідеї, образу, персонажа, характеризують певну дійову особу, явище або стан.

Однією з найбільш вдалих візуалізацій інтерлюдій стала постановка моноопери «Листи кохання» В. Губаренка за новелою А. Барбюса «Ніжність» на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка. Чотири картини – листи-монологи головної героїні до коханого, передані йому в різний час упродовж 20 років, – концептуально з'єднувалися трьома симфонічними інтерлюдіями у виконанні балетної пари. Вони поступово розкривали основні етапи стосунків між героями: спогади про щасливі миті кохання (перша інтерлюдія), їхнє поступове відчуження (друга інтерлюдія) і, врешті-решт, трагедію героїні, яка не змогла пережити розставання (третья інтерлюдія). Враховуючи сучасні можливості арттехнологій, ці хореографічні фрагменти можна доповнити відеопроєкцією із застосуванням мінливої світлової і кольорової партитури й звуковими спецефектами задля підсилення драматичних колізій сюжетної лінії.

Постлюдія являє собою завершальний музичний програш, своєрідний підсумковий лейтмотив у драматургії опери. Яскравим зразком постлюдії можна вважати фінальний фрагмент «Травіати» Дж. Верді – смерть головної героїні Віолетти у вирішенні Клаудії Шолті в Маріїнському театрі (2015). Під час заключних тактів твору візуалізовано пластично-пантомімічну сцену втішання батьком Жермоном сина Альфреда із поступовим згасанням світла та відблисками у світловій партитурі, що створюють враження зів'ялої квітки камелії.

Особливу роль у драматургії оперного твору відіграють пластично-хореографічні сцени, які раніше виконували функцію дивертисментних вставок задля створення певної атмосфери дії. Нині вони перетворилися на важливий компонент, котрий активно рухає сюжетну лінію вистави. Найбільш типовими серед них є ритуально-обрядові, танцювальні та батальні сцени, що часто-густо становлять вузлові моменти у розв'язанні конфлікту твору.

Яскравий приклад дієвої обрядової сцени, пов'язаної з язичницькими віруваннями у священну силу вогню Купала під час спалювання ритуального багаття заради захисту прикордонних оборонних поселень від ворожої навали, – фрагмент з опери А. Вахнянина «Купало». Усе вирішується в магічному контексті з демонстрацією послідовності ритуальних дій за допомогою пластики й танцювальної пантоміми. «Картинку» доповнює специфічна мерехтлива світлово-кольорова партитура з акцентом на жертвне вогнище, яке підкреслює у мороці загадкові тіні дерев, кущів і людей. Тут можливе використання відеопроєкції з крупними планами екзальтованих облич і рухів учасників ритуального дійства, а також використання VR-технологій із демонстрацією реальних людей, віртуальних образів фантастичних духів і голограми самого Купали.

Одним із переконливих зразків утілення батальної сцени в опері став мистецький проєкт «Богдан Хмельницький» К. Данькевича у Донбас-опері (2005) з дописаним Є. Станковичем фіналом «Бій під Жовтими Водами». У цьому монументально-героїчному полотні по-новому втілено картину бою українських козаків із польською шляхтою, де синкретизуються особливості бойової та віртуозної техніки, елементи народно-характерного танцю й ритмізована пантоміма, які надають специфічного національного колориту двом протилежним сторонам конфлікту, розкривають їхній менталітет. Доповнення епізоду відеопроєкцією на великих екранах ключових моментів битви в емоційному напруженні противників допомагає піднести конфліктну ситуацію на високий щабель і завершити її розв'язання апофеозом перемоги козаків.

У розглядуваному аспекті привертає також увагу танець Саломеї з однойменної опери Ріхарда Штрауса. Його дозволяють переосмислити постановки 2020-х років – епохи цифрових VR- та AR-технологій. І він через візуальне відображення жахливих кривавих спецефектів у сцені обезголовлення Іконаана й патологічної реакції головної героїні на виконання її забаганки – отримати голову Пророка будь-якою ціною – набуває дещо іншого трактування, бо трагедія жінки трансформується у новому психологічному контексті на межі безумства та сильних глибинних переживань.

Сучасний цифровий театр, завдяки зміні за бажанням реципієнта інтенсивності музичного супроводу, кольорової партитури світлових проєкцій, впливу на атмосферу й темпоритм вистави, може направляти емоції глядача у будь-який бік. Важливо, щоб поглиблення драматургії твору мультимедійними засобами не переходило межі морально-етичних та естетичних норм, не порушувало головного інституціонального призначення музичного театру будь-якої модифікації: реального, віртуального, онлайн тощо.

У музично-театральному просторі XXI століття важливого значення набувають так звані «німі сцени» у вузлових драматургічних фрагментах оперного твору, в яких візуалізуються думки, міркування, настрої, сумніви, пошуки, рішучі дії головних героїв між вокальними партіями. Яскравим прикладом вирішення «німої сцени» можна вважати вбивство Скарпіа Тоскою з однойменної опери Дж. Пуччині як уособлення розплати тирана за його чисельні злочини. Тут, окрім пластично-пантомімічної складової, особливого значення набуває кольорово-світлова

партитура, вирішена у динамічних змінах пурпурового відтінку задля поглиблення афективного психологічного стану героїні.

Висновки. Науково-технічний прогрес ХХІ століття, що спричинив технологічну революцію в усіх сферах буття соціуму, пришвидшення темпоритмів життя, зростання обсягів інформації, викликав необхідність експериментальних пошуків нових форматів реалізації обраних творів із розширенням візуалізації інструментальних сцен задля поглиблення їхніх змістовного та видовищного контентів.

Одним із важливих анонсів майбутнього перебігу подій в оперній виставі стала візуалізація увертюри, вступів, інтродукцій, прелюдій, які в історичному становленні переосмислювали свої концептуальні засади.

Завдяки використанню можливостей відеопроєкції та пластично-пантомімічних засобів виразності підвищується дієвість музичних антрактів перед наступною дією, зростає їхній змістовно-видовищний потенціал. Спостерігається тенденція поглиблення змісту інтерлюдій і постлюдій через розширення художніх прийомів та пошук нових способів синтезування їх.

Пластично-хореографічні епізоди, котрі поділяються на ритуально-обрядові, батальні, танцювальні, тяжіють до синкретизації традиційних та інноваційних методів роботи, що є однією з характерних ознак експериментування у ХХІ столітті. «Німі сцени», шляхом поглиблення їхнього психологічного аспекту сучасними елементами акторської майстерності, стають дедалі драматичнішими у розв'язанні вузлових моментів сюжетної лінії твору.

Перспективи подальших досліджень. Активне залучення інноваційних технологій у реалізацію оперних проєктів сьогодення потребує подальших наукових розвідок режисерських експериментальних робіт задля більш повноцінного використання цифрового інструментарію як у технічному, так і в змістовому аспектах.

Стаття надійшла до редакції 2.10.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антіпіна, І., 2024. Штучний інтелект як інструмент трансформацій культуротворчих ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90.
2. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
3. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.152–177.
4. Корчова, О., 2020. Піруети модерністського театру. У кн.: *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, сс.160–168.
5. Крипчук, М. В., 2018. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.229–233.
6. Липківська, Г., 2018. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1, сс.103–115.
7. Лукашев, В. А., 2015. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» В. Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(29), сс.66–74.
8. Маслобойщиков, С., 2021. Візуальний образ як динамічний простір у сценографії в театрі, кіно та екранних мистецтвах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44(2), сс.26–30.
9. Никоненко, Р. Н., 2021. *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв, 16 с.
10. Олійник, Л., 2005. Повернення «Богдана Хмельницького» на оперну сцену. *Радіо Свобода*, 27

грудня, [online]. Режим доступу: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [дата звернення: 03.10.2024].

11. Савчук, О., 2022. Опера та сучасні арттехнології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49(2), сс.28–33.

12. Чибалашвілі, А., 2021. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, сс.41–50.

13. Юдова-Романова, К., 2018. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.228–232.

14. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

REFERENCES

1. Antipina, I., 2024. Shtuchnyi intelekt yak instrument transformatsii kulturotvorchykh idei [Artificial intelligence as a catalyst for transforming cultural ideas]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(64), pp.74–90.

2. Kasianova, O., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.

3. Kasianova, O., 2024. Metamorfozy muzychno-teatralnoho mystetstva Ukrainy v umovakh vydozminy paradyhmy khudozhnoi kultury XXI stolittia [Metamorphoses of Ukrainian musical and theatrical art in the context of the paradigm shift in artistic culture of the 21st century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(65), pp.152–177.

4. Korchova, O., 2020. Piruety modernistskoho teatru. In: *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.160–168.

5. Krypchuk, M. V., 2018. Stsenichnyi prostir prosto neba yak skladova suchasnoho teatralizovanoho vydovyshcha [Stage space in the open air as a component of a modern theatrical spectacle]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.229–233.

6. Lypkivska, H., 2018. Multymediini zasoby na suchasni teatralnii stseni [Multimedia tools on the modern theatrical stage]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*, 1, pp.103–115.

7. Lukashev, V. A., 2015. Rezhyserske vyryshennia plastychno-prostorovoho obrazu v suchasni monooperi ("Lysty kokhannia" V. Hubarenka v Kharkivskomu natsionalnomu akademichnomu teatri opery ta baletu imeni M. Lysenka) [Director's solution of plastic and spatial image in a modern mono-opera ("Letters of Love" by V. Gubarenko at the Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet named after M. Lysenko)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(29), pp.66–74.

8. Masloboishchikov, S., 2021. Vizualnyi obraz yak dynamichnyi prostir u stsenohrafi v teatri, kino ta ekrannykh mystetstvakh [Visual image as a dynamic space in scenography in theater, cinema and screen arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 44(2), pp.26–30.

9. Nykonenko, R. N., 2021. *Plastic direction in Ukrainian theatrical art of the late 20th – early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts, 16 p.

10. Oliinyk, L., 2005. The return of "Bohdan Khmelnytsky" to the opera stage. *Radio Svoboda*, 27 December, [online]. Available at: <<https://www.radiosvoboda.org/a/938414.html>> [accessed: 03 October 2024].

11. Savchuk, O., 2022. Opera ta suchasni arttekhnohii. Vyklyky chasu pered profesiieiu rezhysera [Opera and modern art technologies. Challenges of the time for the profession of director]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 49(2), pp.28–33.

12. Chybalashvili, A., 2021. Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. *Suchasne mystetstvo*, 17, pp.41–50.

13. Yudova-Romanova, K., 2018. Dizain stsenichnoho prostoru vohnianymy zasobamy konstruiuvannia [Stage space design with fire construction tools]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.228–232.

14. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial innovations in the use of technical

means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Stsenichne mystetstvo*, 1(2), pp.52–72.

KASYANOVA OLENA

Kasyanova Olena, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

VISUALIZATION OF INSTRUMENTAL SCENES IN OPERA PERFORMANCES

Relevance of the study. In the 21st century, musical theatre undergoes rapid artistic and technological shifts shaped by digital innovation and transformed audience expectations. Within this context, instrumental scenes of opera productions gain increasing importance: they no longer serve merely as structural interludes but become significant vehicles for intensifying narrative expression, psychological depth, and visual impact in contemporary opera.

Scientific novelty and objectives. The novelty of the study lies in a comprehensive examination of instrumental scenes as independent objects of visual direction and in identifying their modern transformations through the synthesis of traditional expressive means and advanced digital technologies. The main objective is to determine effective artistic and innovative strategies for staging various instrumental episodes according to their dramaturgical function in opera.

Methodology. The research applies structural–dramaturgical analysis to classify instrumental scenes and define their functions; comparative analysis to distinguish historical and modern approaches; and directing/scenographic analysis to reveal mechanisms of visual realization. The study is based on detailed examination of selected productions that employ choreographic plasticity, multimedia, VR/AR tools, lighting palettes, and scenographic design. Comparing these examples allows identification of specific techniques that expand semantic density and enhance the dramaturgical significance of instrumental fragments.

Results and conclusions. The study establishes a consistent differentiation of instrumental scenes—overtures, introductions, preludes, entr’actes, interludes, postludes, choreographic and “silent” scenes—and outlines their contemporary stage interpretations. It demonstrates that the integration of plastic movement, media projection, holography, dynamic light-color scoring, and elements of digital theatre enriches dramaturgy, increases performative dynamism, and generates new modes of operatic expression. The conclusions highlight the trend toward a syncretic fusion of traditional and innovative expressive means and indicate promising directions for further research on the influence of digital technologies on opera in the 21st century.

Significance. The findings are valuable for musicology, directing studies, theatre pedagogy, and opera production practice, offering a theoretical foundation for rethinking the role of instrumental scenes within today’s visually oriented musical theatre.

Keywords: musical theater, opera performance, instrumental scenes, visualization.

НІКОЛАЄНКО В. І.

Володимир Іванович Ніколаєнко, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народний артист України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0488-933X>

**ЗНАКОВІ ОПЕРИ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ В ПОСТАНОВКАХ
ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ 2010–2024
РОКІВ: ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ І НОВАТОРСТВА**

Досліджено особливості режисерського трактування знакових опер Клаудіо Монтеверді на сучасному етапі розвитку європейського сценічного мистецтва крізь призму діалогізму «традиційне – новаторське». Визначено місце та значення оперного спадку композитора в сучасному сценічному мистецтві. Розглянуто процес режисерської інтерпретації знакових опер К. Монтеверді 2010–2024 рр. крізь призму проблематики німецького Regietheater. На основі аналізу сучасних європейських постановок опер К. Монтеверді «Коронація Поппеї» режисера П. Луїджі в Teatro Real de Madrid (Мадрид), Р. Карсена в Glyndebourne Touring Opera (відроджена постановка Б. Равеллі) та Д. Хільсдорфа в Кельнській опері (2010 р.), «Повернення Улісса на батьківщину» режисера П. Оді (Театр «Же де Пом», Екс-ан-Прованс, Франція) та «Орфей» в інсценізації О. Фреджа (Monteverdi Festival) концептуалізовано особливості цих знакових творів, трактованих провідними європейськими режисерами, у контексті традиційних та інноваційних підходів.

Ключові слова: Клаудіо Монтеверді, опера, європейські режисери, Regietheater, постановочні особливості, візуальний ряд, концепція вистави, новаторське прочитання.

Постановка проблеми. Клаудіо Монтеверді – композитор пізнього Відродження, один із найважливіших представників «ранньої» музики, чії твори заклали основу для майбутніх поколінь оперних композиторів і протягом багатьох століть лишаються актуальними для глядача. За останні сто років опери Клаудіо Монтеверді стали знаковими символами розвитку ранньої музики та увійшли до розряду канонічних зразків так званих великих опер. Загальноприйняте пояснення їхньої культовості полягає в тому, що вони є історично важливими творами, – першими, які повністю реалізували потенціал оперного жанру і стосувалися проблем тодішньої сучасності. Станом на перші десятиліття ХХІ ст. провідні європейські режисери звертаються до постановок опер «Орфей», «Повернення Улісса» та «Коронація Поппеї» К. Монтеверді, репрезентуючи новаторські трактування традиційних творів оперного мистецтва. Проте, попри широку практику і варіативність художньо-постановочних рішень опер К. Монтеверді на сцені європейських театрів сьогодні, їхнє теоретичне осмислення перебуває на початковому етапі, що й зумовлює актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографічний аналіз дозволяє говорити про наявність значної кількості публікацій закордонних учених,

присвячених творчості К. Монтеверді в цілому та висвітленню деяких аспектів інсценізацій його найвідоміших опер на сценах європейських театрів провідними сучасними режисерами. Серед інших це праці Б. Гордон, С. МакКлері, М. Рінгера¹, Е. Розані², Г. Перріта, Г. Кемпа³, Р. Вістреча⁴ та ін. Проте жодна з цих робіт не була видана українською мовою.

Українськими дослідниками означена проблематика практично не розглядалася. Як виняток можна назвати музикознавчі праці Ч. Тана⁵, С. Жуй⁶ та ін., в яких розглянуто питання текстологічного, жанрово-стильового, виконавсько-інтерпретаційного та ін. аспектів постановок. Постановки опер «Орфей» та «Аріадна» К. Монтеверді на локаціях перших оперних вистав аналізує Ю. Чекан⁷. Режисерський підхід як один із основних в інтерпретації барокової опери на прикладі постановки Г. Перселла «Дідона та Еней» 2017 р. виокремлює та аналізує М. Григор'єва⁸. Таким чином, можна констатувати: хоча вітчизняними дослідниками проблематика постановок опер К. Монтеверді на сценах сучасних європейських театрів практично не розглядалася, в цілому спостерігається посилення наукового інтересу до творчого спадку композитора.

Мета дослідження – виявити особливості режисерського трактування знакових опер К. Монтеверді на сучасному етапі розвитку європейського музично-театрального мистецтва.

Завдання дослідження:

- визначити місце та значення оперного спадку К. Монтеверді в сучасному сценічному мистецтві;
- проаналізувати процес режисерської інтерпретації опер К. Монтеверді крізь призму проблематики німецького Regietheater;
- виявити особливості постановок опер «Орфей», «Повернення Улісса» та «Коронація Поппеї» К. Монтеверді провідними сучасними європейськими режисерами в контексті традиційних та інноваційних підходів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Клаудіо Монтеверді народився у Кремоні в 1567 р. і навчався у Марка Антоніо Інджен'єрі. Приблизно в 1592 р. він переїхав до Мантуї і почав працювати на герцогів Гонзага. У 1607 р. було створено першу сценічну роботу, оперу «Орфей» (лібрето А. Стріджіо), засновану на давньогрецькому міфі про музиканта Орфея. На думку більшості науковців, це – повноцінна опера, більш багатий і різноманітний твір, у порівнянні з операми,

¹ Ringer, M., 2006. *Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi*. Pompton Plains; New Jersey: Amadeus Press LLC, 360 p.

² Rosand, E., 1991. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 984 p.

³ Camp, G. L., 2012. *Monteverdi on the modern stage*. Oxford: University of Oxford, 264 p.

⁴ Westrup, J. A., 1933. The Originality of Monteverde. *Proceedings of the Musical Association*, 60, pp.1–25.

⁵ Тан, Ч., 2016. Партія Сенеки в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді: драма в музиці. *Культура України*, 54, сс.181–191.

⁶ Жуй, С., 2022. Інтонація lamento як репрезентант аріозної інтонації в операх Клаудіо Монтеверді. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53, сс.97–102.

⁷ Чекан, Ю. І., 2023. Локації перших оперних вистав: від елітарності до загальнодоступності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 136, сс.75–86.

⁸ Григор'єва, М. С., 2024. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.303–309.

створеними у Флоренції за попередні десятиліття. Вона руйнує музичний бар'єр між епохами пізнього Відродження та раннього Бароко.

У 1613 р. К. Монтеверді вирушив до Венеції, щоб зайняти посаду капелмейстера в базиліці Сан-Марко. Він продовжував писати для сцени, проте лише два з його останніх масштабних творів збереглися – «Повернення Улісса додому» (1640 р.) та «Коронація Поппеї» («L'incoronazione di Poppea», 1643 р.). Вони вважаються важливими взірцями нового жанру публічної опери, який зародився у 1637-му, коли група римських музикантів почала здійснювати у Венеції постановки опер, відкриті для всіх, хто міг дозволити собі придбати на них квиток¹. Власне саме публічність опери привела до серйозних структурних змін жанру, в яких К. Монтеверді брав безпосередню участь. Рання венеціанська опера стала популярною завдяки своєму соціальному контексту².

Сучасне відродження інтересу до опер К. Монтеверді розпочалося наприкінці ХІХ ст. в Європі, одночасно зі створенням дисципліни історичного музикознавства. Як і у випадку з іншою «добахівською» музикою, творчий спадок композитора довго досліджували, але виконували не часто. Першим масштабним показом стала концертна версія «Орфея», відредагована В. д'Єнді для паризької «Schola Cantorum» у 1904 р., оскільки саме ця опера була єдиним із відомих до кінця ХІХ ст. творів К. Монтеверді, що зберігся в повному обсязі. Тогочасні європейські дослідники вважали митця еталонним автором. Наприклад, Дж. Веструп бачив у ньому «творця сучасної музики»³.

Протягом перших десятиліть ХХІ ст. на європейській оперній сцені активно розвивається тенденція переваги режисури. Згідно з нею опера вже не розглядається як дуалізм партитури і лібрето, а як частина оперного мистецтва й режисерського бачення, втілена в сценічному просторі⁴.

Режисерські процеси під час постановки опери – дуже складні та сильно відрізняються, в залежності від багатьох чинників. Проте загалом підходи до режисури опери умовно можна розділити на категорії «знизу вгору» та «зверху вниз». При застосуванні методу «знизу вгору» режисери починають із тексту опери і, вивчаючи його, бачать, що в ньому можна знайти, аби втілити на сцені. Глайндборнська постановка опери «Коронація Поппеї» Р. Карсена (Glyndebourne Touring Opera, 2010 р.; відроджена постановка Б. Равелли демонструє більш відкритий погляд.

З іншого боку, можна уявити режисера, який дивиться на оперу зверху вниз – із власних упереджень або переконань. Це зазвичай характерно для політизованих форм театру, оскільки постановник тут має конкретну програму, яку потрібно донести до аудиторії. Показовою є вистава «Коронація Поппеї» Д. Хільсдорфа в Кельнській опері (2010 р.), який починає з брехтівських понять марксистської критики та відчуження, щоб висловити думку про капіталістичні відносини влади. У представленні твору, написаного багато століть тому в інших умовах і контексті, відмінному від сучасного, підхід «зверху вниз» може викликати дисонанс, оскільки сама опера стає субалтерном, колонізованим загальною режисерською концепцією.

¹ Ringer, M., 2006. *Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi*. Pompton Plains; New Jersey: Amadeus Press LLC, 360 p. P.31, 32.

² Rosand, E., 1991. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 984 p. P.54.

³ Westrup, J. A., 1933. The Originality of Monteverde. *Proceedings of the Musical Association*, 60, pp.1–25. P.4.

⁴ Macdonald, H., 2007. The abduction of opera. *City Journal*, [online]. Available at: <<https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>> [accessed: 03 October 2024].

Звісно, є розбіжності між двома підходами: Р. Карсен має певні індивідуальні творчі стилістичні риси та інтереси, які вплинуть на будь-яку постановку, яку він режисує, а Д. Хільсдорф обмежений основною формальною структурою твору, а також його історією. Різниця походить від головної проблеми. Режисер, котрий іде зверху вниз, запитує: «Як ця опера відповідає моїй концепції?» А той, що рухається знизу, вирішує: «Що саме я хочу показати?» Суб'єктивність постановника має першочергове значення в обох випадках, оскільки кінцевий продукт завжди є результатом особистої взаємодії з матеріалом.

Мадридський експеримент режисера П. Л. Піцці в Teatro Real (2010 р.) може розглядатися щодо описаної дилеми як вдале балансування. Він частково обмежений тим фактом, що представляє три опери К. Монтеверді як трилогію, пов'язуючи це з історією опери як такої, використовуючи схоже розташування сцени та елементи дизайну в усіх трьох зразках. Однак самі постановки дуже різні. То є наслідком як низхідної концепції відображення еволюції жанру «від Монтеверді до Монтеверді», так і, власне, ідей, на яких митець базує кожну з опер.

Рішення «знизу вгору», подібне до варіанту Р. Карсена, виникає в результаті взаємодії та діалогу режисера з певними аспектами опери (що можуть включати час і контекст, у якому вона була написана, її драматургію або музичну структуру) і формується навколо цього. У своїй постановці Р. Карсен бере за основу психологію героїні – Поппеї. Вона перебуває в центрі його уваги, а інші персонажі розглядаються переважно у зв'язку з нею. Оттон – її колишній коханець, Нерон – нинішній, Октавія – її суперниця, Арнальта – няня.

Якщо деякі режисери, наприклад, К. М. Грюбер, для фестивалю в Екс-ан-Провансі фокусуються на незрілості й поганому керівництві Нерона, щоби втілити більш політично орієнтовану драму, П. Л. Піцці акцентує нещастя Октавії для більшої мелодраматичності. Р. Карсен, зосереджуючи увагу на Поппеї, виявляє чуттєвість опери в цілому. Дослідники наголошують на тому, що цьому значно сприяє артистизм Д. де Ниез (інтернет не видає про нього інформації), виконавця партії Поппеї, «фізична привабливість і сексуальна сценічна присутність якого стали якорем для постановки гендерних стосунків у виставі»¹.

Окрім використання чуттєвості Поппеї як рушійної сили постановки, Р. Карсен також знайшов послідовність у діях персонажів-слуг опери, які переходять від однієї сцени до іншої і розміщують головних героїв у спільний дім. Ще одним елементом-зв'язкою, відповідно до режисерського бачення, є вода. Басейн, у якому помирає Сенека, слугує ванною для Друзіллі, а потім – ємністю, де Нерон і його прибічники утоплюють Лукано. Ці приклади демонструють, що підхід «знизу вгору» може виникнути з найрізноманітніших відправних точок, у даному випадку конкретного артиста-співака й спадковості персонажів і реквізиту.

Натомість «Коронація Поппеї» у постановці Д. Хільсдорфа значною мірою відповідає суперечливій традиції німецького Regietheater (нім. режисерський театр). Це – сучасна практика надання режисерові свободи в розробці способу втілення на сцені даної опери чи п'єси так, аби конкретні наміри творця чи сценічні інструкції (якщо надаються) могли бути доступними, змінюватися разом з основними елементами географічного розташування, деталей хронології, кастингу та сюжету. Зазвичай такі нюанси враховують, щоби вказати на конкретну політичну позицію або сучасні паралелі, які можуть бути далекими від традиційних інтерпретацій. Прихильники Regietheater вважають, що твори попередніх століть не тільки дозволяють, а навіть потребують переосмислення у спосіб, який не просто відповідає сьогоднішній інтелектуальній моді, – він намагається пов'язати їх із ситуаціями й

¹ Camp, G. L., 2012. *Monteverdi on the modern stage*. Oxford: University of Oxford, 264 p. P.207.

місцями, про які оригінальні композитори та лібретисти не могли й подумати, таким чином переміщуючи історію в контекст, із яким може контактувати сучасна аудиторія.

Основний сенс «Коронації Поппеї» у трактуванні режисера Д. Хільсдорфа полягає в тому, що Нерон є керівником сучасного бізнесу, який керує компанією лише заради прибутку, не піклуючись про добробут людей, експлуатованих капіталістичною системою, котру він уособлює. Щоби передати цю марксистську ідею на сцені, режисер використовує брехтівські прийоми жести й відчуження, популярну концепцію Regietheater, застосовуючи їх досить некритично.

Дослідники акцентують увагу на тому, що концепцію Regietheater важко визначити, оскільки вона охоплює дуже широкий діапазон режисерів і стилів, але центральною є мета поставити під сумнів як оперу, що створюється, так і аудиторію, яка її дивиться. Режисери традиції Regietheater запитують: що опера може сказати сучасній публіці? І разом із цим приходять аісторизм (позиція, котра ігнорує минуле) або навіть антиісторизм (очорнення минувшини).

Історичний живопис викликає неприйняття у режисерів Regietheater, оскільки дозволяє глядачам бути самовдоволеними, не запитуючи, чим опера є для них сьогодні. Regietheater зазвичай передбачає підхід зверху вниз, як у постановці Д. Хільсдорфа. Це не обов'язково завжди так, але найчастіше режисер починає з передумови («капіталізм – це погано», – здається, найпоширеніша) і знаходить способи пристосувати оперу до неї.

Інша важлива брехтівська концепція, використана Д. Хільсдорфом, – ефект відчуження, або *Verfremdung*. Він передбачає різноманітні прийоми, за допомогою яких глядачів змушують дистанціюватися від сценічної дії, аби запобігти їхньому емоційному ставленню до персонажів і переконуючи дивитися на них у суто критичному світлі. «А-ефект полягає в перетворенні об'єкта, про який потрібно повідомити, на який слід привернути увагу, із чогось звичайного, знайомого, одразу доступного на щось своєрідне, разуче й несподіване. Перш ніж знайомство може перетворитися на усвідомлення, знайоме має бути позбавлене своєї непомітності; ми повинні відмовитися від припущення, що об'єкт, про який ідеться, не потребує пояснення»¹.

Найочевиднішим прийомом відчуження Д. Хільсдорфа є використання марлевих ширм, що відокремлюють сцену від глядачів. Цей доволі відомий пристрій запобігає затягненню аудиторії у виставу, оскільки через фізичний бар'єр видимість на сцені стає туманною. Такі екрани раптово згортаються перед піснею «Addio Roma» і Октавія залишає сцену через порожній кадр. Це дає змогу глядачам нарешті стати частиною драми під час фінальної сцени коронації. Завдяки вищезазначеному відчуженню та раптовому падінню екранів, що супроводжується спостереженням за тяжким становищем Октавії, режисер гарантує, що глядач не спокуситься величчю музики коронації.

Д. Хільсдорф також спробував створити амбулаторний театр навколишнього середовища, поставивши дві сцени в інших частинах будівлі. Це – ще один варіант ефекту відчуження, який змушує глядачів протистояти опері з місць, позбавляючи її форми як мистецтва, на що можна дивитися, сидячи обличчям до виконавців.

21 червня 2024 року в рамках фестивалю Монтеверді на сцені Театру Понк'еллі (Кремона, Італія) відбулася постановка опери «Орфей» у режисерській інсценізації О. Фреджа. Відповідно до задуму режисера, постановку було здійснено крізь призму квантової фізики та парадокса Е. Шредінгера. О. Фредж запросив гіпердинамічний оркестр Zurich's Il Pomo d'Oro, а партію Орфея виконав відомий сучасний італійський

¹ Brecht, B., 2013. *Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect*. 3rd ed. Abingdon: Routledge, 104 p. P.93–94.

баритон М. Саккардін, у трактуванні якого головний герой поєднує риси Орфея доби Відродження та Орфея сучасного покоління мілленіалів. Майстерно втілюючи обрану режисером лінію, артист репрезентує образ митця епохи Відродження, який прийняв виклик, щоб якимось збалансувати емоції і мистецтво, одночасно визнаючи неможливість цього і досліджуючи перспективи.

При цьому Орфей – молода людина, сповнена життя, якій довелося стикнутися з труднощами, пережити кризу довіри як до себе, так і богів (світових інституцій). Евридіка у виконанні Цзинь Цзяюй стала уособленням музики, звеличуючи її силу і музичну майстерність Орфея. Головною ідеєю постановки є думка про те, що мистецтво і життя ніколи не примиряться. Театральні критики відмічають виконання М. Саккардіна, акцентуючи на тому, що артист «вражає запасом сили і гучності, виконуючи магічні орнаменти ролі з енергійною витонченістю, знаходячи дисонанси в словах і рядках Монтеверді з виразною насолодою, що захоплює глядача»¹.

Водночас театральні критики відмітили складність постановки через велику кількість проєкцій, які було досить складно інтерпретувати, забагато змін тла, що було не завжди доречним, а також надмірну громіздкість костюмів, які виявилися «складнішими, ніж необхідно для реалізації концепції режисера-постановника О. Фреджа»².

У 2024 році пройшла прем'єра опери «Повернення Улісса» К. Монтеверді в постановці художнього керівника фестивалю Екс-ан-Прованс П. Оді (Театр «Же де Пом», Франція). За оцінками театральних критиків нова постановка виправдала всі сподівання, ідеально продемонструвавши талант кожного з художників-майстрів, зібраних із цієї нагоди. Ключем до опери П. Оді обрав психологію, – не перестає захищати психологічне бачення драми, що дозволяє надати сенсу твору, який може бути нічим іншим, як довгою музичною оповіддю та плоттю кожного з його персонажів – від простого смертного до найвищого божества.

Відмовившись від традиційних мармурових колон, трієр у порту і на відкритих хвилях, блакитного неба й піщаних пляжів, П. Оді та його команда обрали природність у хорошому смаку. Працюючи з відомим дизайнером освітлення/сценографом У. Шенебаумом, режисер зменшив масштаб виробництва декорацій до мінімуму – три нейтральні коричневі стіни, які займають різні позиції, хоча було максимально використано світло. Постановник наполягав на тому, що опера – це просто повернення Улісса, спочатку в обійми свого сина Телемаха і, нарешті, до дружини Пенелопи, – більше нічого. Репрезентації режисерського бачення візуального ряду – стриманості й елегантності посприяли костюми В. Дзедзіча: пастельний блакитний колір для богів, муарове оксамитове плаття золотистих кольорів осені для Пенелопи, що підкреслює красу персонажа.

Як і всі опери К. Монтеверді, «Повернення Улісса» – це інтонована мова. Посилена мова зазвичай сильно прикрашена, а іноді формалізована у більшій музичній структурі. Аргентинський/швейцарський диригент Л. Г. Аларкон зібрав величезний континуум, щоб «підтримати й розфарбувати емоційну промову К. Монтеверді – два величезних італійських клавесина, два органа, арфа, дві величезні лютні, на додачу альти, тростини, перкусія та, що найважливіше, три тромбона для створення

¹ Milenski, M., 2024. Il ritorno d'Ulisse at the Aix Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/07/il-ritorno-dulisse-at-the-aix-festival/>> [accessed: 02 October 2024].

² Milenski, M., 2024. L'Orfeo at Cremona's Monteverdi Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/06/orfeo-at-cremonas-monteverdi-festival/>> [accessed: 04 October 2024].

масштабних оркестрових кольорів, які замінюють декорації в цьому мінімалістичному погляді на шедевр К. Монтеверді»¹.

Опера, як і будь-яка форма мистецтва, завжди є частиною різноманітних культур, у яких вона створюється та відтворюється, а її значення завжди мінливі й трансформуються до тих можливостей, які вона пропонує сучасному глядачу. Проаналізовані вище постановки опер К. Монтеверді надають багатий матеріал для трактування і реалізації сучасним режисерам, а особлива відкритість тексту надає широке поле можливостей, сенсу і потенційних відповідей.

Висновки. На основі аналізу відомих сучасних європейських постановок опер К. Монтеверді «Коронація Поппеї» режисера П. Луїджі в Teatro Real de Madrid (Мадрид), Р. Карсена в Glyndebourne Touring Opera (відроджена постановка Б. Равеллі) та Д. Хільсдорфа в Кельнській опері (2010 р.), «Повернення Улісса» режисера П. Оді (Театр «Же де Пом», Екс-ан-Прованс, Франція, 2024 р.) та «Орфей» у режисерській інсценізації О. Фреджа (Monteverdi Festival, 2024 р.) можна зробити наступні висновки:

1. Концепція «опери Монтеверді» є фундаментально мінливою. Ця плинність охоплює не лише самі тексти (вирізання, переставлення, транспозиції, оркестрування та ін.), а й їхнє середовище (сцена, фільм, запис), ідеології та виконання (у різних варіантах співу, стилях гри).

2. Використання концепції Regietheater європейськими режисерами в процесі постановки опер К. Монтеверді проявляється в унікальному авторському трактуванні класичного оперного твору. Характерними рисами таких постановок є: перенесення сюжету з початкового місця в більш сучасний період (включаючи тоталітарний режим), модифікації історії з оригінального сценарію, акцент на інтерпретаційних елементах, що підкреслюють роль расового/гендерного/класового гноблення, абстракція у сценографії, акцент на сексуальності, костюми, у яких зазвичай поєднуються епохи й місцевості. Означена концепція розширює режисерські можливості в контексті втілення задуму завдяки багатошаровості й метафоричності, що властиві як сучасному сценічному мистецтву в цілому, так і європейському музичному театру зокрема.

3. На сучасному етапі опери К. Монтеверді – одні з найпопулярніших у репертуарі європейських оперних театрів і різноманітних фестивалів. При цьому кожна нова оперна вистава вирізняється унікальним режисерським трактуванням, своєрідністю постановочних рішень, що виникають внаслідок взаємодії з текстом та на основі власних уявлень режисера про добре відомий сюжет, зверненням до інноваційних технологій і, зазвичай як виняток, дотриманням традицій постановки класичних опер.

Перспективи подальших розвідок. Опери К. Монтеверді, як відомі ранні зразки жанру, можуть надати музикантам шанс зробити власну спробу виконати партитуру, що посідає важливе місце в історії музикознавства. Як складна музична драма, опера може підказати режисерам шляхи донесення XVII ст. до сучасної аудиторії в багатьох відношеннях. Як джерело всебічних досліджень характерів, вона здатна навчити артистів-співаків якнайкраще передавати специфіку персонажів аудиторії та ін. Це розкриває перед сучасними музикознавцями, зокрема і гуманітаристами загалом, широкі перспективи подальших розвідок.

Стаття надійшла до редакції 12.10.2024 року

¹ Milenski, M., 2024. Il ritorno d'Ulisse at the Aix Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/07/il-ritorno-dulisse-at-the-aix-festival/>> [accessed: 02 October 2024].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Григор'єва, М. С., 2024. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.303–309.
2. Жуй, С., 2022. Інтонція lamento як репрезентант аріозної інтонації в операх Клаудіо Монтеверді. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53, сс.97–102.
3. Тан, Ч., 2016. Партія Сенеки в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді: драма в музиці. *Культура України*, 54, сс.181–191.
4. Чекан, Ю. І., 2023. Локації перших оперних вистав: від елітарності до загальнодоступності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 136, сс.75–86.
5. Brecht, B., 2013. *Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect*. 3rd ed. Abingdon: Routledge, 104 p.
6. Camp, G. L., 2012. *Monteverdi on the modern stage*. Oxford: University of Oxford, 264 p.
7. Macdonald, H., 2007. The abduction of opera. *City Journal*, [online]. Available at: <<https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>> [accessed: 03 October 2024].
8. Milenski, M., 2024. Il ritorno d'Ulisse at the Aix Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/07/il-ritorno-dulisse-at-the-aix-festival/>> [accessed: 02 October 2024].
9. Milenski, M., 2024. L'Orfeo at Cremona's Monteverdi Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/06/orfeo-at-cremonas-monteverdi-festival/>> [accessed: 04 October 2024].
10. Ringer, M., 2006. *Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi*. Pompton Plains; New Jersey: Amadeus Press LLC, 360 p.
11. Rosand, E., 1991. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 984 p.
12. Westrup, J. A., 1933. The Originality of Monteverde. *Proceedings of the Musical Association*, 60, pp.1–25.

REFERENCES

1. Hryhorieva, M. S., 2024. Barokova opera v suchasni ukrainiskii postanovtsi: osoblyvosti interpretatsii z pohliadu istorychno informovanoho vykonavstva (na prykladi vystavy opery Henri Persella "Didona y Enei") [Baroque opera in modern Ukrainian production: features of interpretation from the point of view of historically informed performance (on the example of the performance of Henry Purcell's opera "Dido and Aeneas")]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.303–309.
2. Zhui, S., 2022. Intonatsiia lamento yak reprezentant arioznoi intonatsii v operakh Klaudio Monteverdi [Lamento intonation as a representative of arios intonation in the operas of Claudio Monteverdi]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 53, pp.97–102.
3. Tan, Ch., 2016. Partii Seneky v "Koronatsii Poppei" K. Monteverdi: drama v muzytsi [Seneca's part in "The Coronation of Poppea" by C. Monteverdi: drama in music]. *Kultura Ukrainy*, 54, pp.181–191.
4. Chekan, Yu. I., 2023. Lokatsii pershykh opernykh vystav: vid elitarnosti do zahalnodostupnosti [Locations of the first opera performances: from elitism to general accessibility]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 136, pp.75–86.
5. Brecht, B., 2013. *Short description of a new technique of acting which produces an alienation effect*. 3rd ed. Abingdon: Routledge, 104 p.
6. Camp, G. L., 2012. *Monteverdi on the modern stage*. Oxford: University of Oxford, 264 p.
7. Macdonald, H., 2007. The abduction of opera. *City Journal*, [online]. Available at: <<https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>> [accessed: 03 October 2024].
8. Milenski, M., 2024. Il ritorno d'Ulisse at the Aix Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/07/il-ritorno-dulisse-at-the-aix-festival/>> [accessed: 02 October 2024].
9. Milenski, M., 2024. L'Orfeo at Cremona's Monteverdi Festival. *Opera Today*, [online]. Available at: <<https://operatoday.com/2024/06/orfeo-at-cremonas-monteverdi-festival/>> [accessed: 04 October 2024].
10. Ringer, M., 2006. *Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi*. Pompton Plains; New Jersey: Amadeus Press LLC, 360 p.
11. Rosand, E., 1991. *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 984 p.
12. Westrup, J. A., 1933. The Originality of Monteverde. *Proceedings of the Musical Association*, 60,

pp.1–25.

VOLODYMYR NIKOLAYENKO

Volodymyr Nikolayenko, Associate Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, People's Artist of Ukraine.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0488-933X>

SIGNIFICANT OPERAS OF CLAUDIO MONTEVERDI IN THE PRODUCTIONS OF LEADING EUROPEAN DIRECTORS FROM 2000-2024: DIALOGUE OF TRADITIONS AND INNOVATIONS

Relevance of the Study. Claudio Monteverdi's operatic legacy remains central to the formation of the European opera genre and continues to stimulate intensified directorial reinterpretations in contemporary music theatre. In the early 21st century, leading European directors increasingly returned to *Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, and *L'incoronazione di Poppea*, generating new artistic concepts and reactivating the debate on the balance between tradition and innovation. Despite the wide spectrum of productions, a systematic theoretical examination of these interpretations within today's European cultural context has not yet been sufficiently developed.

Main Objectives and Scientific Novelty. The study offers a novel systematic analysis of Monteverdi's opera productions during 2010–2024, interpreted through the dialogue of “traditional vs innovative” and correlated with the aesthetic and ideological principles of German *Regietheater*. The objective is to reveal the specific features of directorial approaches to Monteverdi's operas in contemporary European theatre.

Methodology (how the study was done). The research applies comparative analysis of video materials, production notes, scenographic decisions, and dramaturgical structures of modern stagings. Directorial and musicological analysis allowed identifying the interaction between the score and the staging concept; interpretive-stylistic methods revealed traditional and innovative components; contextual analysis positioned artistic strategies within *Regietheater* theory. The results were obtained through a step-by-step examination of the directorial logic of productions by P. L. Pizzi, R. Carsen, D. Hilsdorf, P. Audi, and O. Fredy.

Results, Findings, and Conclusions (significance). The study identifies two prevailing directorial strategies: the “bottom-up” approach, based on internal dramaturgy and character psychology (Carsen, Audi), and the “top-down” approach, driven by a conceptual or ideological framework (Hilsdorf). It demonstrates how *Regietheater* techniques may radically shift the opera's semantic core, recontextualizing it for modern audiences yet risking a rupture with its historical background. Productions by Fredy and Audi illustrate the current trend toward intellectualizing early opera and seeking new forms of emotional resonance. The significance of the findings lies in highlighting contemporary models of interpreting Monteverdi's operas, contributing to their understanding within musicological research, artistic practice, and modern opera education.

Keywords: Claudio Monteverdi, opera, European directors, *Regietheater*, staging features, visual sequence, performance concept, innovative vision.

СУВОРОВА І.О.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

**ОПЕРА А. РУДНИЦЬКОГО
«АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»
В ІСТОРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ РЕЖИСЕРСЬКОГО
ПРОЧИТАННЯ ТВОРУ**

Розглянуто феномен створення української опери на історичну тематику крізь призму соціокультурних викликів сьогодення. Проаналізовано різновекторний пласт літературних джерел, який зумовив потребу проведення комплексного міжгалузево-інтегративного дослідження у втіленні історичної монументальної опери в реаліях ХХІ століття. Окреслено мету дослідження, яка полягає у визначенні основних компонентів режисерської парадигми власної версії оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» композитора А. Рудницького на підґрунті сучасних можливостей і досягнень світового музично-театрального мистецтва. Задля реалізації означеної мети: було експоновано особливості власного режисерського бачення вистави, здійснено порівняння головних концептуальних аспектів твору-оригіналу із задумом авторки дослідження; на базі сучасних взірців оперної режисури й тенденцій розвитку світового музичного театру сформовано свою режисерську модель оперної вистави як практичної складової творчого мистецького проєкту; проаналізовано синтез традиційних та інноваційних засобів художньої виразності у режисерських утіленнях оперних вистав на історичну тематику в Україні та світі з визначенням особистих підходів гармонійного поєднання можливостей різних видів мистецтв у історичному інтерпретаційному аспекті. У результаті зіставлення композиторського задуму опери й режисерського бачення вистави було виявлено дотримання постановником основоположних концептуальних засад твору-оригіналу із застосуванням деяких купюр масових хорових і балетних сцен. Історичний аспект режисерського прочитання твору передбачає зосередження уваги глядача на вузлових мізансценах у кожній дії, що відповідають сюжетним колізіям, сприяють напруженню драматургії та вичерпному вирішенню конфлікту. Обґрунтовано інтерпретацію оперної вистави в історично достовірному ключі зі взаємодією художніх засобів виразності різних видів мистецтв і сучасних наукових знань. Дотримано наукової новизни дослідження, що полягає у переосмисленні режисерських підходів до втілення історичної монументальної опери кінця 1960-х років в умовах театрального мистецтва ХХІ століття.

Ключові слова: Антін Рудницький, опера «Анна Ярославна – королева Франції», режисерська інтерпретація, режисура, сценографія оперної вистави, художнє рішення вистави, образ героїні.

Постановка проблеми. В умовах сучасного інтеграційного поступу нашої держави в європейський культурно-історичний простір особливо гостро постало питання усвідомлення національного надбання українського мистецтва як частки загальнолюдської позачасової спадщини. Але проблеми сьогодення змушують нас осягнути та переосмислити велику кількість протиріч у контексті пошуку нових сенсів сутності людського буття.

Історично склалося так, що в свідомості багатьох наших громадян поняття «Європа» і «культура» стали близькими за значенням. Можливість бути європейцями для українців означає наявність високого рівня життя і побуту, які останнім часом співвідносяться з високим рівнем матеріального забезпечення, суспільною консолідацією, екологічною безпекою. Сучасна європейська культура вважається основним цивілізаційним набутком різних часів і країн. Ця спадщина може розглядатися як джерело цінного досвіду задля реалізації міжнародних мистецьких проєктів українського музичного театру на тлі світових глобалізаційно-інтеграційних процесів. З іншого боку, цей досвід може містити вигідні для України умови інкорпорації до Європи, стимулюючи процеси внутрішнього розвитку національного музичного театру.

Головним чинником інтегрування України до європейського культурно-мистецького простору є взаємообмін і співпраця діячів різних країн у процесі реалізації міжнародних мистецьких заходів. Знаковою подією такого плану в галузі українського музичного театру стало втілення міжнародного оперного проєкту – постановки опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», здійсненої 1995 року на сцені Національної опери України.

Особа Анни Ярославни – яскравий приклад започаткування франко-українських відносин ще на початку XI століття. Її батько Ярослав Мудрий зробив вагомий політико-культурний внесок у формування європейської цивілізації. Основною метою київського правителя було зміцнення династичних зв'язків із країнами Європи задля мирного існування й процвітання Київської Русі.

Феномен українського музичного театру виразно проявився при порівнянні двох визначних опер – «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького та «Сулейман і Роксолана, або Любов у гаремі» О. Костіна. Їх об'єднує невидимою лінією головна проблема – священне, сакральне призначення Жінки-королеви. Очевидним є факт спорідненості долі двох видатних жінок. Кожна відіграла вагому роль у розвитку, відповідно, Французької держави й Османської імперії, обидві вплинули на становлення європейської цивілізації. Ці фактори визначили провідну, завжди актуальну, проблематику статті: чи готова сучасна особистість виконувати високе призначення, не спотворюючи позачасових загальнолюдських цінностей, які допомагають суспільству вижити у складних, екстремальних умовах буття й спокусливого вибору між вічним і тлінним, духовним і матеріальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Режисерськими підходами до інтерпретації оперних творів у реаліях сьогодення опікувалися: І. Даць, П. Ільченко, О. Клековкін, М. Нестьєва, С. Шутько. І. Даць¹ розглянула формування режисерських компетентностей на оперному репертуарі в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. С. Шутько² звернув увагу на основоположні засади музичної

¹ Даць, І. В., 2021. Концепт підготовки режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.181–202.

² Шутько, С. М., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.212–224.

режисури для розкриття авторського задуму твору та проблему художньої цілісності оперної вистави в умовах пошуку шляхів оновлення музичного театру України. М. Нестьєва¹ окреслила необхідність співпраці режисера й диригента в художній інтерпретації оперної вистави задля її відповідності концептуальному баченню композитора. П. Ільченко² схарактеризував основні компоненти задуму вистави і визначив їхню послідовність у створенні режисерського концепту сценічного видовища. Структурний аналіз оперного твору в контексті режисерського задуму проаналізувала М. Черкашина-Губаренко³. О. Клековкін⁴ дослідив режисерський метод як основну складову теоретичної бази дослідження опусу композитора задля точного ідейно-тематичного аналізу.

Сценографічні аспекти в контексті вирішення пластично-просторового образу вистави розглянуті О. Ковальчук, Р. Никоненко, В. Пацуновим, С. Шутьком, К. Юдовою-Романовою. О. Ковальчук⁵ визначила основні процеси пошуку сценографічних рішень оперних спектаклів провідними театральними художниками Д. Лідером і М. Левицькою. К. Юдова-Романова⁶ підкреслила роль інноваційних технологій у формуванні художнього образу вистави. В. Пацунов⁷ відобразив аспект створення сценічних метафор засобами сценографічного мистецтва. С. Шутько⁸ визначив підпорядкування функціонального призначення костюма персонажа основній ідеї режисерського задуму.

Театралізоване вирішення хорових сцен у контексті складової пластично-просторового образу вистави розглянуто Н. Михайловою⁹ і Ю. Мостовою¹⁰. Р. Никоненко¹¹ з'ясував особливості сенсових пластичних взаємодій між виконавцями як важливий засіб утілення концепції режисера-постановника. Режисерські підходи до

¹ Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.

² Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.

³ Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.58–76; Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(5), сс.142–153.

⁴ Клековкін, О., 2023. *Режисерська система: горизонтальний аналіз*: монографія. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 368 с.

⁵ Ковальчук, О., 2019. Сценографія як спосіб перетворення життя. У кн.: *Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії*. Київ: Фенікс, сс.141–240.

⁶ Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

⁷ Пацунов, В., 2018. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 36, сс. 374–382.

⁸ Шутько, С. М., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.212–224.

⁹ Михайлова, Н. М., 2011. *Трансформація ролі функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 12 с.

¹⁰ Мостова, Ю., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 20 с.

¹¹ Никоненко, Р. Н., 2021. *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв, 16 с.

втілення танцювальних сцен в оперній виставі, залежно від їхнього функціонального призначення, розглянуто О. Касьяною¹.

Аналітичним підґрунтям даної наукової розвідки стала перша стаття авторки дослідження І. Суворової², в якій проаналізовано композиторський задум опери «Анна Ярославна – королева Франції», особливості його реалізації в американському та українському форматах.

Мета дослідження – визначити основні компоненти режисерської парадигми власної версії оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» композитора А. Рудницького на підґрунті сучасних можливостей і досягнень світового музичного театрального мистецтва.

Завдання дослідження:

- розглянути особливості власного режисерського бачення вистави, порівняти головні концептуальні аспекти твору-оригіналу із задумом дослідниці;
- з огляду на сучасні досягнення оперної режисури та світового музичного театру сформулювати свою режисерську модель оперної вистави як практичної складової творчого мистецького проєкту;
- проаналізувати синтез традиційних та інноваційних засобів художньої виразності у режисерських утіленнях оперних вистав на історичну тематику в Україні та світі;
- визначити підходи гармонійного поєднання можливостей різних видів мистецтва в історичному інтерпретаційному аспекті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як згадувалося у першій статті авторки цієї наукової розвідки І. Суворової³, опера українського композитора галичанського походження А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» була створена в Америці з ініціативи лібретиста Л. Полтави, якого зацікавило історичне минуле Батьківщини, коли вона перебувала в центрі визначних подій європейської цивілізації початку XI століття. Композиторський задум опери передбачав створення епічного монументального твору із можливим розгортанням масових сцен, які мали на меті продемонструвати велич Київської Русі домонгольської доби.

На жаль, в умовах української діаспори в США, розпорошеної по різних містах і штатах країни, цей задум не міг бути втілений уповні у зв'язку з відсутністю потрібної кількості виконавців масових хорових і танцювально-обрядових сцен. Виходячи з цього, композитор орієнтувався на концертно-сценічну версію твору в локації Карнегі-холу й дистанційної роботи з виконавцями, зокрема можливістю їхніх поодиноких зустрічей для створення елементарних мізансцен. Тому його первісний задум монументально-епічного полотна зазнав суттєвих видозмін з урахуванням утілення більш камерного варіанту постановки.

За концептуальним баченням композитора, сюжет твору мав романтичне, драматичне та ніжно-ліричне спрямування. Оперу створено в речитативному характері й чітко, «покадрово» поділено на окремі номери: арії, дуети, ансамблі, хори тощо. Драматургія автора сповнена напруги та руху, логічно виправдана, подекуди лірично і психологічно насичена.

Сценічна історія опери зазнала два формати втілення: концертний у Карнегі-холі (1969) й театральний у рамках міжнародного американо-франко-українського проєкту на сцені Національної опери України (1995). Але короткий репетиційний період і

¹ Касьянова, О. В., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.

² Суворова, І., 2024. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(63), сс.116–135.

³ Там само.

неточний ідейно-тематичний режисерський аналіз другого створили уявлення про не так театральну, як театралізовану ілюстрацію подій, близьких до концертно-сценічного виконання історичної опери, оскільки постановка не підпорядковувалася єдиному надзавданню твору.

У реаліях сьогодення, на тлі транснаціоналізації світового театрального мистецтва на вітчизняному ґрунті, проявилися космополітичні тенденції в обранні оперного репертуару, що стали домінувати над українськими творами. Але екстремальні події, пов'язані з війною росії в Україні, спричинили зростання інтересу вітчизняного глядача до національної тематики й славетного історичного минулого держави, її видатних постатей, які сприяли внескові до самовизначення етносу та його подальшого поступу в складі провідних європейських країн.

Сучасний глядач – відкритий до пізнавальних форм власної історії та прагне набуття й осмислення «історичної пам'яті» національної державності. Оперний театр має стати головним орієнтиром у руслі осягнення знакових історичних подій і видатних постатей у художньо-мистецькому аспекті, активно застосовуючи власне функціональне призначення у формуванні світоглядних і громадянських позицій, гармонійного виховання глядацької аудиторії.

Ці процеси спонукали авторку дослідження звернутися до періоду розквіту Київської Русі на початку XI століття, обравши за тему мистецького проєкту оперу А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції». У ході переосмислення оригіналу в умовах театральної естетики XXI століття було помічено, що соціокультурна парадигма сьогодення потребує ретельного аналізу твору з точки зору драматургії та ідейно-тематичного спрямування.

Оперна вистава на історичну тематику має два основних способи реалізації: історично достовірний, відповідний часам, окресленим у сюжеті, та постмодерновий – із перенесенням подій у сучасність, почасти всупереч композиторському задуму. Вибір інтерпретації потребує фундаментального та кропіткого ідейно-тематичного аналізу твору задля формування концептуального бачення вистави, його узгодження з усіма членами постановочної групи: диригентом, хормейстером, сценографом, за необхідності – балетмейстером. Завдяки цій співпраці – зіставленню теми, проблеми, ідеї, конфлікту твору-оригіналу та режисерського задуму формується концептуальний образ вистави не лише у словесній, а й матеріальній формі.

Із точки зору створення пластично-просторового художнього образу постановки також існує два способи реалізації. У першому випадку режисер спирається на інноваційні мультимедійні технології та інструментарій сучасного цифрового театру, які синтезуються з традиційними засобами виразності в аспекті виконавської майстерності. Але застосування їх потребує залучення обізнаних фахівців і значних фінансових витрат, що у складних умовах сьогодення неможливо для втілення таких монументальних історичних, економічно витратних проєктів. Другий спосіб пов'язаний із режисерськими експериментами у створенні оригінального синтезу та взаємодії різновекторних засобів виразності, які спроможні посилити драматургічний розвиток подій в опері, психологізацію образів персонажів.

Авторка дослідження як режисерка-постановниця творчого мистецького проєкту – опери «Анна Ярославна – королева Франції» – обрала другий підхід: історично достовірний спосіб реалізації. Вона намагалася поєднати традиційні засоби художньої виразності з новаторськими рішеннями, спрямованими на створення динамічної, оригінальної, креативної вистави, спроможної зацікавити глядача доби високих технологій та інформаційного суспільства.

За її задумом, основна тема вистави порушує проблему втілення жінкою як майбутньою королевою свого життєвого призначення в XI столітті спочатку в Київській Русі, пізніше – у Франції. Згідно з традиціями княжого двору, Анна була

вихована як майбутня королева. Цьому сприяв її батько Ярослав Мудрий – визначний політик тогочасної Європи. Його слово було для доньки не лише законом, а й проявом безмежної турботи і батьківської любові.

Отже ідея твору закликає глядача не зраджувати власному життєвому покликанню попри будь-які обставини. Вона висвітлюється також у таких монументальних зразках українського музично-театрального мистецтва, як опера О. Костіна «Роксолана, або Любов у гаремі», епічний балет Є. Станковича «Княгиня Ольга». У цих роботах постаті великих жінок розглядаються в контексті реалізації їхнього найвищого призначення – визначної ролі в житті суспільства.

Як відомо, державна влада має два важелі впливу на буття народу: це виконання нею своїх обов'язків і відповідальність за ухвалені рішення. Тому конфлікт в оперній виставі у режисерському баченні проявляється в боротьбі за корону. З одного боку постає образ аморальної та безвідповідальної графині Монморансі, яка легковажними вчинками готова кинути Францію у безодню хаосу й розбрату, прагне знищити Генріха і ліквідувати Анну, щоб підпорядкувати все і всіх собі. Їй протистоїть високоосвічена, духовна та принципова Анна Ярославна, вихована при князівському дворі у державницьких традиціях збереження миру, злагоди та процвітання країни.

Опера складається з трьох дій. У першій Франція постає у вирі спонтанно-хаотичного державного устрою. У другій дії, на противагу Франції, зображено ошатний і упорядкований лад Київської Русі та княжого двору часів Ярослава Мудрого. У третій глядач бачить оновлену Францію, котра стає освіченою і систематизованою завдяки появі при дворі Анни Ярославни.

Сюжетна динаміка опери, що переміщує глядача між похмурою Францією, Київською Руссю й відродженою Францією, спонукала композитора структурувати музичну драматургію відповідно до особливостей кожної із трьох дій. Тематизм першої дії рваний, носить речитативно-розмовний характер. Після появи Кардинала партія Генріха набуває мелодики та інтонування без експресивних фраз. Друга дія – апофеоз ліричності й музичної виразності композитора. Тут поєднуються арії, діалоги, дуети та лірико-побутові сцени. Третя дія містить ліричні сцени й дует Анни і Генріха, змінюваний стривоженим діалогом графині та боярина Ігоря, які спланували вбивство короля.

Кульмінацію твору композитор відобразив потужним tutti оркестру та зацентрував драматичний накал подій на головних героях. Найнеочікуванішим фіналом в опері видається остання арія королеви Анни, яка присягає на вірність народу Франції, що викликає у глядача емоційні переживання за долю героїні.

Надзавдання вистави, за задумом авторки статті, полягає у ствердженні та посиленні в свідомості глядача ідеї про виконання людиною життєвого призначення, яке має врятувати світ від хаосу, лихоліть і розрухи. Воно проявляється насамперед у сценографічному вирішенні та комплексному художньому втіленні спектаклю.

У постановці «Анна Ярославна – королева Франції» пластично-сценографічна концепція ґрунтується на символічному підході, а не ілюстративному історичному відтворенні. Символіка виступає як виразна та змістовна риса режисерського рішення, що дає змогу розкрити світоглядний вимір вистави. Завдяки стриманому мінімалізму, сценічне оформлення оперуватиме колористичним переходом у світловій партитурі: від темних, похмурих і морокуватих тонів до осяйних та яскравих відтінків. Цей прийом дозволить глядачам простежити еволюцію художнього задуму – від ідеї державної непорядкованості до встановлення політичного ладу. Таким чином, світло-кольорова стилізація є інноваційним методом для трактування історичної теми в контексті сучасних реалій.

Стосовно побудови мізансцен в оперній виставі «Анна Ярославна», авторка-дослідниця пропонує використання наступних режисерських підходів. Для першої дії

твору, що експонує безлад державного устрою середньовічної Франції, мізансценування представлене в асиметричній формі з алюзіями на хаос і розбрат у державі. Тут чітко видно недоречність брутальності, з якою дами та вельможі поведуться з королем. Вони відкрито висловлюють йому зневагу, вважаючи, що він не має права бути «першим серед рівних», а їх змусили прийняти його верховенство.

Натомість у другій частині опери оточення князя підкреслює роль Ярослава як будівничого держави. Усіх учасників дійства об'єднують згуртованість і взаєморозуміння. Режисерка використовує глибокі за перспективою і кругові за рухом мізансцени для відображення цієї єдності.

Окрему роль в опері відіграє хор, який постає повноцінною дійовою особою, що доповнює розвиток драматургії.

Третя дія є вирішальною для твору, адже Анна Ярославна стає визначною особистістю, яка відродить повагу до королівської родини та згуртує навколо себе вельмож і васалів короля Франції. Завдяки династичному шлюбу Анна Ярославна сприяла упорядкуванню державного устрою в країні та збагаченню традицій завдяки асиміляції французької і київської культур. Тут панують горизонтальні мізансцени, на тлі яких у фіналі всі дійові особи святкують тріумф укладання шлюбу Анни Ярославни та Генріха I.

Трон як уособлення влади виступає у сценографічному трактуванні гіперболізованим і протягом вистави трансформується у вівтар, перед яким отримують благословення Генріх та Анна. Це слугує своєрідним символом єдинодумства світської влади й представників духовенства.

Завдяки креативному поєднанню простих лаконічних традиційних засобів можна прослідкувати трансформацію оперної постановки через обігрування функціональності сценічного простору самими акторами. Побутові предмети, – такі як кинджал або біла мантія короля, сприйматимуться ознаками влади та її упорядкування. Зміна кольоротику костюма вказуватиме на модифікацію як, власне, внутрішнього психологічного стану героїв, так і його зовнішніх проявів у поведінці персонажів. Ключові події акцентуватимуться світловими й оркестровими ефектами, які підсилюватимуть драматургічний і динамічний розвиток сюжету. У сценічному втіленні опера «Анна Ярославна – королева Франції» матиме оригінальну світлову партитуру, котра створить візію прогресивної перспективи, приверне увагу глядача й надасть поступальної енергійності дії.

Після порівняння режисерського задуму та оригіналу твору, в процесі обговорень із диригентом було ухвалено рішення зробити кілька купюр хороших сцен і розгорнутої балетної. Це здійснено з огляду на наявні сучасні можливості оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де планується презентація вистави. Опрацювання матеріалу сприяло інтенсивності подій та акцентуванню уваги на ключових сценах опери: клятві графині Монморансі вбити Генріха (перша дія), прийнятті Анною рішення всупереч власним бажанням виконати своє призначення – стати королевою Франції (друга дія), нейтралізації зусиль графині й боярина щодо знищення Генріха та Анни (третя дія).

В умовах оперної студії НМАУ ідея постановки твору національно-історичного спрямування набула важливого значення. Репертуар студії не поновлювався українськими історичними операми вже багато років. Робота захопила весь творчий колектив. Оскільки Великий зал імені Героя України Василя Сліпака є своєрідною експериментальною лабораторією для режисерських пошуків і знахідок, політ творчої фантазії авторки статті допомагають реалізовувати сценограф і художник. Корекцію постановочно-репетиційного процесу, згідно із затвердженим концептуальним задумом, окрім режисерки-постановниці, здійснює диригент, який контролює виконання рольових завдань учасників під час оркестрових репетицій.

Синтезу всіх компонентів у створенні художньої цілісності оперної вистави передбачено досягнути завдяки: дотриманню її ідейно-тематичного задуму; відчуттю психології людини через дослідження вчинків героїв, зумовлених логікою подієвого ряду; натхненній роботі постановочної групи, творчого складу і технічних служб як однодумців, умотивованих на отримання успішного результату.

Висновки

1. Режисерське бачення авторкою статті оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького було сформовано на основі ретельного ідейно-тематичного аналізу твору-оригіналу. Завдяки унікальній структурі та динамічному розвитку драматургії опери, режисерський задум не має кардинальних відмінностей від композиторського концепту, окрім деяких купюр масових хорових і балетних сцен.

2. Завдяки скороченню хорових і балетних сцен, вистава отримає більшу інтенсивність і зосередить увагу глядача на вузлових мізансценах. Функціональність сценографічного рішення презентуватиме сучасній публіці трансформацію долі головних героїв, коли світська та церковна влади знаходять консенсус в ухваленні важливих політичних рішень.

3. Обираючи серед двох можливих підходів до інтерпретації твору, – використання інноваційних технологій в організації сценічного простору або оригінальне синтезування різновекторних засобів виразності з поглибленням психологічного аспекту сценічної дії, – авторка як режисерка-постановниця обрала другий варіант. Трагування опери буде вирішено в історично достовірному ключі із взаємодією засобів виразності різних видів мистецтва і сучасних наукових знань.

4. Утілення вистави «Анна Ярославна – королева Франції» в умовах оперної студії може вплинути на формування у глядача усвідомлення своєї «історичної пам'яті», його особистих громадянських позицій.

Стаття надійшла до редакції 5.10.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Даць, І. В., 2021. Концепт підготовки режисерів музичного театру в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.181–202.
2. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
3. Касьянова, О. В., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
4. Клековкін, О., 2023. *Режисерська система: горизонтальний аналіз*: монографія. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 368 с.
5. Ковальчук, О., 2019. Сценографія як спосіб перетворення життя. У кн.: *Сценографічна практика у просторі ХХ століття: кийські реалії*. Київ: Фенікс, сс.141–240.
6. Михайлова, Н. М., 2011. *Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 12 с.
7. Мостова, Ю., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 20 с.
8. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
9. Никоненко, Р. Н., 2021. *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв, 16 с.
10. Пацунов, В., 2018. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник*

Львівської національної академії мистецтв, 36, сс. 374–382.

11. Суворова, І., 2024. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(63), сс.116–135.

12. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.58–76.

13. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(5), сс.142–153.

14. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

15. Шутько, С. М., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.212–224.

16. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

REFERENCES

1. Dats, I. V., 2021. Kontsept pidhotovky rezhysyryv muzychnoho teatru v Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [The concept of training musical theater directors at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.181–202.

2. Ilchenko, P. I., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryzmu suchasnoi teatralnoi estetyky [Director's idea of an opera performance through the prism of modern theatrical aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.45–57.

3. Kasianova, O. V., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Multifunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.

4. Klekovkin, O., 2023. *Rezhyserska systema: horyzontalniy analiz: monohrafiia* [Director's system: horizontal analysis: a monograph]. Nizhyn: PP Lysenko M. M., 368 p.

5. Kovalchuk, O., 2019. Stsenohrafiia yak sposib peretvorennia zhyttia. In: *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. Kyiv: Feniks, pp.141–240.

6. Mykhailova, N. M., 2011. *Transformation of the role function of the choir in a musical performance (on the example of theatrical practice of the last third of the 20th – early 21st centuries)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 12 p.

7. Mostova, Yu., 2003. *Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 20 p.

8. Nestieva, M. I., 2012. Rezhysyry i kompozytory – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Director and composer – like-minded or opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.

9. Nykonenko, R. N., 2021. *Plastic direction in Ukrainian theatrical art of the late 20th – early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts, 16 p.

10. Patsunov, V., 2018. Stsenohrafiia yak potuzhnyi instrument stvorennia stsenichnykh metafor [Scenography as a powerful tool for creating stage metaphors]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 36, pp.374–382.

11. Suvorova, I., 2024. Opera Antina Rudnytskoho "Anna Yaroslavna – koroleva Frantsii": porivnialnyi analiz amerykanskoho i ukrainskoho formativ utilennia [Antin Rudnytsky's opera "Anna Yaroslavna – Queen of France": a comparative analysis of the American and Ukrainian formats of embodiment]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(63), pp.116–135.

12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009. Strukturnyi analiz opernogo tvor (stattia persha) [Structural analysis of an opera work (article one)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(3), pp.58–76.

13. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009. Strukturnyi analiz opernogo tvor (stattia druha) [Structural analysis of an opera work (article two)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I.*

Chaikovskoho, 4(5), pp.142–153.

14. Shutko, S. M., 2021. Suchasna muzyczna rezhysura – novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern musical direction - innovation or adventurism?] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–216.

15. Shutko, S. M., 2022. Rol teatralnogo kostiuma u stvorenni khudozhnogo obrazu opernoi vystavy [The role of theatrical costume in creating the artistic image of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.212–224.

16. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu. 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo*, 1(2), pp.52–72.

SUVOROVA IRYNA

Suvorova Iryna, creative postgraduate student of the Department of Opera Training and Music Direction of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

A. RUDNYTSKI'S OPERA "ANNE YAROSLAVNA - QUEEN OF FRANCE" IN THE HISTORICAL PARADIGM OF DIRECTOR'S READING OF THE WORK

Relevance of the study. Ukraine's current integration into the European cultural space intensifies the need to reassess national artistic heritage through contemporary theatrical approaches. Antin Rudnytskyi's opera *Anne of Kyiv – Queen of France* represents a valuable historical-musical narrative that resonates with present-day sociocultural challenges. Investigating its directorial reinterpretation within the artistic paradigm of the 21st century responds to the growing public demand for meaningful representations of national history.

Main objective(s) and novelty. The novelty of the study lies in rethinking directorial strategies for staging a monumental historical opera of the late 1960s in alignment with the aesthetic and technological possibilities of the modern musical theatre. The aim is to define and substantiate the key components of the author's directorial model, correlate it with the composer's original vision, and demonstrate the potential of an innovative symbolic-interpretative approach.

Methodology (how the study was done). The research employs an interdisciplinary methodology combining musicological, theatre studies, and cultural analysis. Dramaturgical examination was used to compare narrative and conceptual elements of the opera with the director's intention. Structural-scenography analysis revealed mechanisms for constructing the spatial-plastic concept of the performance. Comparative analysis enabled evaluating differences between historically accurate and postmodern approaches to staging historical operas. The practical modelling of directorial solutions allowed obtaining concrete results applicable to contemporary staging.

Findings and conclusions. The study identifies that the proposed directorial interpretation relies on a synthesis of traditional operatic techniques and symbolic scenography, emphasizing dynamic visual transitions that reflect the opera's ideological evolution. The comparison with Rudnytskyi's concept confirms adherence to the core dramaturgical principles, with selective reductions of mass choral and ballet scenes. The historical perspective—highlighting Anne of Kyiv's influence on political and cultural transformation in France—serves as the axis of the directorial reading and reinforces the theme of moral responsibility and female leadership.

Significance. The findings contribute to the development of contemporary Ukrainian opera staging practices, stimulate renewed interest in national historical subjects, and offer an applicable model for integrating traditional and innovative expressive means within modern musical theatre.

Keywords: Antin Rudnytsky, opera "Anna Yaroslavna - Queen of France", director's interpretation, direction, scenography of the opera performance, artistic decision of the performance, image of the heroine.

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ

Статті публікуються тільки українською мовою. Публікації праць зарубіжних авторів можливі англійською та французькою 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 – 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 зрозумілою їх значимість (**significance**) для мистецтва, науки, освіти тощо. Подати ідентичне резюме українською мовою.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА (АВТОРІВ) ПУБЛІКАЦІЇ: прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, учене звання, місце роботи, посада – українською 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 or French.

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 — 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.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR (AUTHORS) OF PUBLICATION: surname, name, patronymic, scientific degree, academic rank, place of work, position — in Ukrainian 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.