

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та інформаційної політики України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

Випуск 62

Збірник наукових статей

Харків
2022

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 8 від 14 травня 2022 року)

Свідомство про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р. Видання індексується базами даних: Index Copernicus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Головний редактор:

Петрович Мілена (Petrovic Milena) – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія.

Редакційна колегія:

Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва.

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valerii) – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна.

Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana) – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika) – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща.

Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana) – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Чернігів, Україна.

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadym) – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна.

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактори-упорядники: Ю. П. Величко, Л. В. Русакова

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:

зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2022. 176 с.

У першому розділі пропонованого збірника наукових статей розглядаються актуальні питання вокального та інструментального виконавства, як академічного, так і джазового. Другий розділ, присвячений 105-річчю ХНУМ імені І. П. Котляревського, висвітлює творчість харківських митців.

Видання адресоване фахівцям в галузі музичного мистецтва, студентам, аспірантам вищих мистецьких навчальних закладів, любителям музики.

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy,
Theory and Practice of Education**

Issue 62

Collection of research papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 8 of May 14, 2022)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211IP of 24.05.2018.

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021. The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

Editor in Chief:

Petrovic Milena – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia.

Editorial board:

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.

Chernyavska Marianna – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

Hromchenko Valeriy – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

Kablova Tetiana – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

Karwaszewska Monika – PhD hab., Assistant Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska.

Martynyuk Tetyana – Doctor of Arts, Professor, Department of Musical Arts and Management of Socio-Cultural Activities, Taras Shevchenko National University "Chernihiv Collegium", Chernihiv, Ukraine.

Rakochi Vadym – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine.

Savchenko Hanna – PhD, Associate Professor, Department of Composition and Orchestration, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Schöning Kateryna – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

Shapovalova Liudmyla – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editors-compilers – Yurii Velychko, Larysa Rusakova

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the *Unicheck* plagiarism check service.

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of

Education: collection of articles. Issue 62. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers Yu. Velychko, L. Rusakova. Kharkiv: KhNUA, 2022. 176 p.

The first section of the proposed collection of scientific articles deals with topical issues of vocal and instrumental performance, both academic and jazz. The second section dedicated to the 105th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts highlights the work of the Kharkiv artists.

The publication is addressed to specialists in the field of musical art, students, graduate students of higher art educational institutions, and may be of interest for the music lovers.

UDC 78.03

ЗМІСТ

Розділ 1. Актуальні аспекти музичного виконавства

<i>Удовиченко М. М.</i>	Шляхи формування концертного репертуару для альту у XVII–XIX ст.	7
<i>Онищенко О. Ю.</i>	«Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало	25
<i>Дікарев С. Г.</i>	«Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта: композиційно-драматургічна специфіка	41
<i>Тарабанов А. П.</i>	Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта ..	55
<i>Лю Тін</i>	Інтерпретативна функція співу в «партитурі» сучасної балетної вистави	79
<i>Ван Сіге</i>	Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції	93
<i>Чжан Чі</i>	Стиль імпровізації на саксофоні Гровера Вашингтона-молодшого	107

Розділ 2. Харківські контексти.

До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

<i>Руденко Н. І.</i>	Просвітництво у виконавській діяльності Н. О. Єщенко	124
<i>Литвищенко О. В.</i>	Виконавські особливості інтерпретації творів В. Подгорного для баяна (на прикладі Фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну»)	141
<i>Пашковська М. О.</i>	Тембробраз альту в П'ятому струнному квартеті В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору»	153

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Actual Aspects of Music Performing**

<i>Udovychenko Mykola</i>	Ways of shaping the concert repertoire for the viola in the 17th–19th centuries	7
<i>Onishchenko Oleksandra</i>	«Violin» characteristics of Édouard Lalo’s «Symphonie Espagnole»	25
<i>Dikarev Serhii</i>	P. Hindemith’s Eight Pieces For Double Bass Solo: compositional and dramaturgical peculiarities	41
<i>Tarabanov Anatolii</i>	Performance Chronotope in the Piano Sonatas by Beethoven (op. 27 No. 2) and Schubert (D. 958)	55
<i>Liu Ting</i>	The interpretative function of singing in the “score” of a modern ballet performance	79
<i>Wang Sige</i>	Ukrainian national vocal tradition: genre, style and performance projections	93
<i>Zhang Qi</i>	Grover Washington Jr.’s style of improvisation on the saxophone	107

Section 2. **Kharkiv Contexts.***To the 105th Anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

<i>Rudenko Nina</i>	Raising public awareness in N. O. Yeshchenko’s performance activity	124
<i>Lytvyshchenko Oleksandr</i>	Performing peculiarities of interpretation of V. Podgorny’s works for button accordion (based on the Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song “Poviy, vitre, na Vkrayinu”)	141
<i>Pashkovska Marharyta</i>	Timbre-image of the viola in Valentin Bibik’s Fifth String Quartet in the context of the «last work» concept	153

Розділ 1. □ Section 1.

Актуальні аспекти музичного виконавства
Actual Aspects of Music Performing

УДК 780.614.333»16/18»

DOI 10.34064/khnum1-6201

Удовиченко Микола Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри оркестрових струнних інструментів,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: udovichenko.nikola@yahoo.com
ORCID iD: 0000-0002-6297-0104

Шляхи формування
концертного репертуару для альту у XVII–XIX ст.

Здійснено спробу висвітлити особливості формування альтового репертуару, яке відбувалося у зв'язку з процесом становлення альту як сольного концертного інструмента. В світлі стрімкого зростання популярності альту у XX столітті і збільшення уваги науковців до сучасної альтової практики потребували переоцінки і попередні етапи розвитку альтового мистецтва. Особливо такий перегляд є актуальним для вітчизняного музикознавства, що тривалий час перебувало в інформаційній ізоляції; отже, залучення нових джерел обумовило доцільність і певну наукову цінність цієї спроби. Метою статті став розгляд процесу формування концертного репертуару для альту у XVII–XIX століттях у контексті становлення альтового виконавства.

На основі аналізу джерельної бази, систематизації та узагальнення його результатів простежено шлях розвитку альтового виконавства

до початку XX століття, від діяльності Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців, І. Хольцбауера, Л. Лебруна, Е. Аїхнера, через творчість Ф. А. Гофмайстра (XVIII століття), А. Ролла, Г. Сімта (XIX століття). Наголошено, що вирішальний внесок у перетворення альту з акомпануючого на повноцінний сольний інструмент зробили провідні виконавці, більшість з яких були і композиторами. Позначені сприятливі чинники (поява віртуозів, активізація гастрольної діяльності та музичного бізнесу, розвиток педагогіки, формування сталих виконавських напрямків, шкіль, традиція музикування на альті серед композиторів), що згодом призвели до стрімкого розвитку альтового репертуару у XX столітті.

Ключові слова: альт; альтист; альтовий репертуар; інструментальний; концертний; альтове виконавство; віртуоз; віола д'амур; альтове мистецтво.

Постановка проблеми. Форми концертного виконавства обумовлені конкретними історичними факторами та невід'ємно пов'язані зі ступенем розвитку суспільства. Становлення альту як сольного концертного інструмента, як і формування альтового репертуару, відбувалося досить складним шляхом, що був сповнений драматичними моментами, самовідданістю та наполегливістю багатьох поколінь музикантів. Це становлення тривало, без перебільшення, кілька століть.

Те, що сьогодні, для сучасних музикантів, постає як цілком очевидне, а саме – виключно високий статус альту як інструмента з самобутнім тембром, різноманітним, неповторним і дуже характерним забарвленням звуку, що робить його незамінним і у складі оркестру та ансамблів, і в якості сольного, – є результатом доволі тривалого процесу. Увагу та неабиякий інтерес до альту проявляли багато музикантів – Моцарт і Бах, Мендельсон і Дворжак, Паганіні, В'єтан, Ізаї та багато інших – які протягом життя у власній виконавській, зокрема ансамблевій, практиці обирали саме цей інструмент. Однак згадані музиканти залишили все ж порівняно мало творів для нього. Традиційно вважалося (і навіть зараз існує така точка зору), що альтовий репертуар є дещо обмеженим, що не дозволяє альтистам вести повноцінну концертну діяльність. Щоб довести помилковість подібних поглядів, відомий альтист В. Борисовський та німецький музикозна-

вєць В. Альтман ще в першій третині ХХ ст. зробили спробу систематизувати існуючу літературу для альта та віоли д'амур, зібравши її у змістовному каталозі, який охоплював період від ХVІІ до ХХ ст. (Altmann, Borissovsy, 1937). На сьогодні список альтових творів значно розширився, а сам інструмент переконливо довів своє право на активне концертне життя. Як наслідок, поживавився інтерес до питань альтового мистецтва і з боку дослідників. У світлі «альтової революції» першої половини ХХ ст. (Городецький, 2019: 2), яка закономірно постає об'єктом уваги сучасних науковців (Городецький, 2019), *потребують нових оцінок і попередні етапи розвитку альтового мистецтва*. Особливо такий перегляд актуальний для вітчизняного музикознавства, що тривалий час перебувало в інформаційній ізоляції; тож залучення раніше недоступних джерел обумовлює його *доцільність і певну наукову цінність*. Тому доречним видається на основі аналізу репертуару для альта, створеного до ХХ ст., окреслити певну парадигму, за якою він формувався, виявити передумови цього процесу і чинники, що впливали на нього.

Отже, **мета цього дослідження** – аналіз процесу формування концертного репертуару для альта протягом ХVІІ–ХІХ ст. у контексті становлення альтового виконавства.

Аналіз публікацій за темою. Дослідження потребувало залучення наукових розвідок з різних напрямків музикознавства та виконавського мистецтва. Поруч із загальними працями з історії альта та альтового мистецтва, які належать провідним зарубіжним вченим – Ф. Цайрінгеру (Zeyringer, 1988), М. Райлі (Riley, 1991); Ш. М. Нельсон (Nelson, 2003), – у статті використані дослідження, що висвітлюють динаміку розвитку окремих інструментальних жанрів: сонати (Карапінка, 2011), концерту (Гаврилець, 2012). Так, вперше в українському музикознавстві Д. Гаврилець (2012) по-етапно розглядає еволюцію жанру альтового концерту від витоків до нинішнього часу: показана динаміка становлення єдиної жанрової традиції у широкому культурно-стильовому контексті; узагальнені окремі спостереження щодо специфіки виконавського мислення альтиста, актуалізовано низку неопублікованих творів, які існують лише у рукописному вигляді в авторських архівах; складено хронологічний покажчик,

що формує уявлення про кількісний поступ європейського альтового концерту від XVIII ст. до сучасності.

В якості інформаційних джерел використано і праці, присвячені окремим творам (Кугель, 2009; Glyde, 1986) та персоналіям музикантів (Sciannameo, 2000; Reittererová, 2005). Привертає увагу дослідження М. Кугеля (2009), з огляду на те, що автор, перш за все, підсумовує дуже багатий власний виконавський досвід. Найбільш цінними для нас є думки автора щодо сонат Н. Паганіні та Ф. Шуберта. М. Кугель не тільки висловлює власний погляд на драматургію та інтонаційні особливості цих творів, але й докладно аналізує різноманітні види техніки, пропонує шляхи пошуку найбільш виразних технічних прийомів, методи та форми роботи над виконавською інтерпретацією, які допомагають втіленню композиторського задуму.

Безперечно, найбільш цікавим для аналізу специфіки формування альтового репертуару в розглядуваній нами період лишається згадуваний вище каталог, створений Вільгельмом Альтманом та Вадимом Борисовським (Altmann, Borissovsky, 1937). Його виданню передувала власна публікація В. Альтмана в «Allgemeine Musik-zeitung» («Загальній музичній газеті») з історії альта та альтистів (Altmann, 1929), за обсягом хоча й невелика (дві сторінки), але дуже змістовна – результат попередньої кропіткої роботи вченого, який був не лише одним із найкращих знавців камерної музики в Європі, але й завідував музичним відділом бібліотеки в Берліні й тому добре знався на існуючих виданнях альтових творів. Співпраця з В. Борисовським сприяла значному розширенню переліку творів для альта, що увійшли у «Каталог» 1937 року¹. Ця спільна праця поклала початок ретельному вивченню альтового репертуару та подальшим спробам систематизувати його. Зокрема, таку роботу було здійснено Францем Цайрінгером в його «Literatur für Viola» (Zeyringer, 1963), каталозі, який вчений кілька разів доповнював та перевидавав (1965, 1976, 1985 pp.).

¹ Сам В. Борисовський, до речі, значно збагатив альтовий репертуар за рахунок великої кількості перекладень відомих творів, серед яких видатне місце посідає цикл мініатюр (сцен) з балету «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва, який був аранжований із неперевершеною майстерністю і є одним із найчастіше виконуваних сучасними альтистами.

Завдання та методологія дослідження. Різновекторність існуючих на сьогодні напрацювань, що так чи інакше дотичні до нашої теми, потребувала їх ретельного *аналізу, систематизації та узагальнення* набутої інформації. На підставі аналізу маловідомих у вітчизняній музикології наукових джерел, пов'язаних з альтовим виконавством, зроблено спробу *виявити певні чинники*, які сприяли його становленню й розвитку на історичному проміжку від XVII до кінця XIX ст. та обумовили збагачення і розширення альтового репертуару. Для чого були встановлені прізвища тих виконавців і композиторів, які суттєво вплинули на розвиток альтового мистецтва, назви та жанрово-стильові ознаки їхніх творів; розглянуті певні обставини культурного життя суспільства, що сприяли змінам у ставленні до альту, розумінню можливостей цього інструмента та зробили можливим його повноцінне життя на концертній сцені.

Виклад основного матеріалу. Сучасний альт за своїм походженням є найближчим спадкоємцем численного сімейства віол, які панували у виконавській практиці Середньовіччя і Ренесансу (а, значить, і найдавнішим інструментом з усього сучасного скрипкового сімейства), бо найбільш подібний до них з точки зору естетики тембру та конструктивних особливостей. Його дещо «приглушений» тон є досить своєрідним і легко пізнаваним завдяки розширеному і підкресленому діапазону середніх частот (та, відповідно, відносно звуженому діапазону високих). Цей тембр інколи характеризують як «оксамитовий», грудний, за аналогією з тембром жіночого контральта.

Після епохи Ренесансу музичне життя зазнало суттєвих змін, особливо в сфері інструментального виконавства. Зросла кількість інструментальних творів у співвідношенні з вокальними, які домінували у ренесансній добу. Ще у XVI ст. інструментальна музика мало чим відрізнялася від вокальної, за винятком наявності вербального тексту. Якщо за доби Ренесансу превалювали вокальні твори, де інструментальний супровід переважно лише дублював вокальні партії, то поступово, з плином часу, окремі інструменти, технічні можливості яких постійно вдосконалювалися, діставали незалежні від вокальної практики функції, отримуючи власний репертуар і користуючись спеціальним попитом у культурному середовищі. Отже, інструмен-

тальне виконавство почало розвиватися більш самостійно. Поступово змінилися і вимоги до нього, і форми його втілення. Провідне значення колективного мислення, обумовлене домінуванням релігійного світогляду, стало суттєвим чинником, що стимулював відповідні форми спільного музикування. З іншого боку, розвиток системи нотної фіксації не тільки змінював умови взаємодії між музикантами під час колективної творчості, але й ставав поштовхом для подальшого професійного розшарування в музичному середовищі, а точніше, виникнення професійного виконавства, а згодом, і виділення композиторської творчості в окремий і самостійний вид музичної діяльності. В свою чергу, поява професійного музичного виконавства вивела цей вид діяльності на більш високий рівень і підвищила вимоги до інструментарію. Значних технічних удосконалень зазнали такі інструменти, як орган і лютні, особливо помітні зміни відбулися у сімействі віол. Вони були пов'язані зі змінами формату концертних виступів, концертних майданчиків, акустичних умов. Змінився і склад аудиторій. В цій взаємодії різних чинників, тісно переплетених один з одним і взаємообумовлених, нерідко важко (а іноді й неможливо) з'ясувати, що було причиною, а що – наслідком. В залежності від системи координат, у яких відбувається дослідження, точка зору може змінюватись.

Епоха Ренесансу багато зробила для розвитку музичного виконавства, але найбільші зміни все ж-таки відбулися за доби Бароко, яка залишила по собі величезну спадщину в музичній сфері. Цей період відзначився істотним збільшенням кількості суто інструментальних творів. Зміни стосувались і відношення до інструментальної музики, і самого інструментарію – його стрімкий розвиток був тісно пов'язаний з ускладненням інструментальної техніки. З'явилися і швидко розвивалися виконавські школи – однією з таких була мангеймська, очолювана Яном Стамицем.

Проте дуже дивним видається той факт, що альт як один з прямих нащадків домінуючих у той період віол (навіть можна сміливо стверджувати, що за своїми конструктивними особливостями і тембровими ознаками альт є найближчим до віол з усіх сучасних струнно-смичкових інструментів) не має достатнього сольного репертуару доби Бароко. Концерти Г. Телемана, братів Антоніна та Карела Стамиців,

твори І. Хольцбауера, Л. Лебруна, Е. Айхнера та деякі інші – це майже і все, що залишила сучасним альтистам доба Бароко². Тому є, на наш погляд, декілька причин. Однею з основних виступає той факт, що розподіл функцій поміж голосами у дуже різноманітних за складом оркестрах того часу залишав інструментам середнього діапазону роль підтримки та забезпечення гармонічних, або акомпануючих, функцій. Домінуючими в цих фактурах були верхні голоси при збереженні відносно важливої і тому самостійної функції басу. Саме з цієї причини і репертуарна література, присвячена віолам середнього діапазону, була небагатою. Ця доля на початкових етапах становлення альтя як повноправного сольного інструмента була ним, на жаль, успадкована. У порівнянні з альтовим, репертуар доби Бароко для віол низького діапазону, тобто згодом – віолончельний, завдяки більшій самостійності функції басових голосів (про що вже йшлося), все ж є значно чисельнішим і різноманітним.

Важливими факторами, що сприяли подальшому розвитку музичного виконавства, на той час стали посилення обмінів поміж центрами музичної культури і нові технології друку (так званий потоковий друк), які слід відзначити окремо. Ці технологічні зміни дозволили більш повно відображати деталі тексту, вносити більшу конкретику в його фіксацію. Звичайно, це певною мірою обмежило виконавську свободу в питаннях інтерпретації, але, з іншого боку, з'явилась можливість точніше донести композиторський задум.

Цікавим в цьому сенсі є діяльність відомого німецького композитора Франца Антона Гофмайстра (1754–1812). Довгий час його діяльність була пов'язана саме з виданням музичних творів. Наприкінці XVIII ст. він організував у Відні одне з перших музичних видавництв, де публікував твори Моцарта, Гайдна, Клементі, Бетховена. Тому його власні твори для альтя мають для нас особливе значення. Серед них – концерти для альтя з оркестром та низка дуетів для скрипки і альтя. Звернемо увагу на розвинену палітру технічних можливос-

² Шостий Бранденбурзький концерт Й. С. Баха є виключенням з цього переліку з цілої низки причин. Так само, як і альтовий Концерт до мінор І. К. Баха–А. Казадезюса, що, ймовірно, є стилізацією, створеною французьким композитором (Glyde, 1986).

тей, яку демонструють партії альту у цих творах, що дає підставу розглядати їх як повноцінний сольний репертуар.

Названі чинники суттєво вплинули на взаємодію музикантів у складі виконавських колективів, докорінно змінили сам підхід до гри в ансамблях і оркестрах. До того ж, вони сприяли й розвитку композиторських технік. Та більше – подальшому відокремленню композиторської діяльності від виконавської. Окрім того, впровадження у музично-виконавську сферу положень естетичної теорії афектів завдяки її розробці у трактатах Ф. Е. Баха і Й. Кванца (та їх послідовників) позначилося на розумінні виконавцями емоційного змісту музики.

На наступному історичному етапі (XVIII ст.) професійне музичне виконавство поступово звільнюється від домінуючого впливу церкви, яка суттєво гальмувала подальший розвиток професійної діяльності музикантів досить жорсткими умовами праці, відсутністю гнучкості і можливості своєчасно реагувати на вимоги часу й досить швидкі зміни соціальних смаків. Таке відмежування дало в перспективі можливість для виникнення театрів, академій та інших осередків професійної діяльності музикантів. Концертна практика отримала більшу свободу для реалізації власного, лише їй притаманного алгоритму розвитку форм існування.

У XVIII ст. розшарування суспільства викликає попит на домашнє, салонне музикування. З'являються салони заможних впливових осіб, де збираються певні кола людей, об'єднаних спільними інтересами (зазвичай, з приблизно однаковим рівнем фінансових прибутків), обговорюються суспільні питання. Важливою складовою життя салонів виступає музичне виконавство. Особливим попитом користується камерноансамблеве музикування. Завдяки такому попиту виникає безліч творів для найрізноманітніших складів інструментів. Ми не маємо підстав стверджувати, що всі ансамблеві твори були призначені для домашнього або салонного музикування. Але беззаперечним є той факт, що існування музичних салонів в значній мірі сприяло розвитку ансамблевих жанрів. Гостями салонів того часу були і відомі музиканти-виконавці. Солісти-віртуози, яких запрошували на подібні зібрання, виконували переважно власні твори. Але була досить поширена й практика замовляти твори у композиторів. І така практика зна-

чною мірою стимулювала творчу активність останніх. Першим з тих, хто суттєво змінив ставлення до альтя як суто оркестрового інструмента, був Л. ван Бетховен. І хоча творів для альтя соло у Беховена немає (є лише незакінчений дует для альтя та віолончелі, але й він, швидше за все, розрахований на виконавський рівень музикантів-аматорів), функція альтя, рівень складнощів альтювих партій у струнних тріо (Op. 9) і квартетах є свідченням принципово іншого відношення композитора й до місця альтя на концертній сцені, й до можливостей самого інструмента.

Значний внесок у подальше збагачення концертного репертуару для альтя зробив відомий італійський скрипаль і альтист Алессандро Ролла (1757–1841). Свою виконавську та викладацьку діяльність професора Міланської консерваторії у класах скрипки і альтя він успішно поєднував із роботою на посаді диригента театру «Ла Скала». І, до речі, був там першим виконавцем деяких опер Моцарта і Россіні, а також симфоній Бетховена. Більше десяти (відомо про 12) по-справжньому віртуозних концертів для альтя, безліч дуетів за його участю (понад 60), Адажіо і Тема з варіаціями Соль-мажор, Інтродукція та Дивертисмент Фа-мажор, Рондо Соль-мажор, Дивертисмент ре-мінор для альтя у супроводі струнного квартету, чотири сонати для альтя у супроводі різних інструментів (скрипки, баса), шість «Маленьких пасторалей» для альтя соло – безперечно, це дуже значний внесок у альтювий репертуар. На жаль, більшість цих творів ще не видана, не досліджена та вкрай мало виконується. Твори цього італійського композитора з точки зору технічної складності нічим не поступаються аналогічним творам тієї епохи для скрипки. Концерти для альтя за їх стилістичними ознаками сміливо можна віднести вже до класичного типу. В той же час, ансамблеві твори цього автора (дуети) несуть ознаки барокового стилю. Тому найбільш вдалі записи їх виконань відповідають саме бароковим канонам.

Як альтист-соліст, А. Ролла досить значно відрізнявся від більшості альтистів того часу саме блискучою технікою гри, темпераментом та художньою виразністю виконання. Свою активну сольну кар'єру альтиста музикант розпочав у Пармі, де у нього протягом деякого часу брав уроки 14-річний Н. Паганіні.

Алессандро Ролла разом із Крет'єном Юраном (1790–1845) були чи не єдиними виконавцями, які активно концертували у якості альтистів. До речі, Юран виступав не тільки як скрипаль і альтист, але й як виконавець на віолі д'амур, гітарі, органі, фортепіано, що в той час не було рідкістю. До них можна було б сміливо приєднати й Ніколо Паганіні, але відомий скрипаль доволі мало виступав як альтист. Точніше, відомо, що він готував свій виступ у якості альтиста з нагоди придбання чудового інструмента роботи Страдиварі. Паганіні навіть замовив для цього виступу твір Г. Берліозу, чия «Фантастична» симфонія справила на скрипаля дуже сильне враження. На жаль, створений Г. Берліозом «Гарольд в Італії» не відповідав очікуванням віртуоза – там було занадто мало можливостей продемонструвати віртуозні якості виконавця (точніше – їх там не було взагалі) та забагато пауз у сольній партії. Н. Паганіні відмовився від виконання цього твору, але не відмовився від свого бажання виступити в якості альтиста-віртуоза і власноруч написав Сонату для великого альтя. Ця Соната доволі часто виконується сьогодні. Але її художні якості не є беззаперечними. Паганіні виконав твір у своєму концерті в Лондоні 1834 року й більше до нього не повертався (Sciannameo, 2000: 69).

Крім цієї Сонати, Н. Паганіні були написані кілька ансамблевих творів за участю альтя (квартети, в тому числі з гітарою, та ін.). Струнне тріо для альтя, віолончелі та гітари було написано та виконано також у Лондоні 1833 року. Цікаво, що партнерами Паганіні по ансамблю були віолончеліст Ліндлі та Фелікс Мендельсон, який виконав на фортепіано партію гітари. Тогочасна преса («Morning Post», 15.05.1833) відмітила те, що Паганіні грав у не зовсім притаманній йому класичній манері, дуже стримано й академічно (Nelson, 2003: 142). А першим виконавцем «Гарольда» став К. Юран.

Як можна побачити, всі згадані альтові твори їхні автори писали переважно для власного виконання. Тобто поєднання в одній особі автора і виконавця музичного твору було в традиціях того часу. Так само, як і поєднання виконавської і педагогічної діяльності. У зв'язку з цим, інструментальні (виконавські) фактури, які використовувалися у творах, були досить традиційними і певною мірою обмежувалися стандартами для того часу прийомами гри на інструментах.

У XIX ст. поступово складається тенденція до розмежування композиторської і виконавської творчості та формування нового типу виконавця-інтерпретатора. А композитор, у свою чергу, більше не обмежується традиційними стандартами виконавських технік, а цілком зосереджується на змістовній стороні твору.

Для процесу формування концертного альтового репертуару в цей період важливого значення набувають певні чинники.

1. На початку XIX ст. помітно активізується гастрольна діяльність виконавців, які демонструють досить високий рівень майстерності, з'являється ціла низка яскравих віртуозів, чия досконалість у володінні інструментом викликала неабиякий інтерес аудиторії. Певний вплив на активізацію гастрольних форм музичного виконавства спричинив розвиток засобів комунікації, коли розповсюдження інформації задалегідь формувало підвищену зацікавленість аудиторії в тих регіонах, де очікувалися концерти. Отже, прогрес у сфері комунікації став сприятливою передумовою для активізації концертної, перед усім гастрольної, діяльності. Завдяки йому з'являються і зачатки планування концертних виступів та їх рекламного супроводу, виникає попит на послуги з організації концертів на місцях. Коло людей, причетних до організації та проведення концертів, значно розширюється, виникає необхідність в діяльності імпресарію, потреба у фінансовому плануванні (обґрунтуванні цін на квитки, розрахунку реальних та можливих ризиків, прибутків тощо). Крім того, запрошення на службу до різноманітних громадських (а водночас і культурних) центрів (дворів знаті, салонів) відомих фахівців з інших країн сприяло не тільки становленню національних виконавських шкіл. Виникла потреба і в послугах тих, хто був готовий сприяти належним умовам перебування і праці музикантів на новому місці. Тобто формується низка відносин і структур, появу яких можна розглядати як передумову для створення налагодженого механізму концертно-театрального підприємництва, сучасної «музичної індустрії», де враховуються економічні взаємини.

2. Розвиток професійної освітньої системи, виникнення низки навчальних закладів з висококваліфікованим складом викладачів і відповідними педагогічними вимогами призвели до посилення

конкуренції на концертній сцені. Конкуренція сприяла і розшируванню слухацької аудиторії в залежності від її естетичних уподобань. Естетика окремих виконавців – носіїв певних викладацьких традицій – у взаємодії зі смаками аудиторії сприяла формуванню сталих виконавських напрямків і шкіл з притаманними їм культурою звуковидобування, технічними прийомами, типовими фактурами.

3. З'явилися яскраві солісти-віртуози, кожен з яких привертая увагу особливою неповторною манерою виконання, яскравою індивідуальністю, унікальним арсеналом технічних прийомів. Як правило, вони виступали зі своїми композиціями, написаними з урахуванням найбільш сильних сторін власної виконавської техніки. Кароль Ліпінський, Генріх Венявський, Ніколо Паганіні, Анрі В'єтан, Ежен Ізаї (як і дехто з інших видатних скрипалів) також концертували як альтисти, хоча цей процес і носив епізодичний характер та у цілому не вплинув на ставлення до цього інструмента. Суттєвою складовою виконавської практики видатних віртуозів було мистецтво імпровізації. Наприклад, у різний час і в різних місцях музикантами, що були присутні на концертах Ніколо Паганіні, були записані кілька версій його «Венеціанського карнавалу». Ці версії суттєво різняться між собою, бо Паганіні зазвичай не мав остаточно зафіксованого варіанта виконуваного твору.

Завдяки відомим скрипалям-віртуозам виникли і деякі твори для альтя. Серед них варто відмітити Сонату для альтя і фортепіано А. В'єтана ор. 38 Ми-бемоль Мажор, в якій вдало підкреслені не лише кантиленні можливості альтя, переваги його тембру, але й розкриті технічні можливості цього інструмента³.

4. У процесі формування репертуару для альтя не останню роль відіграв і той факт, що видатні композитори XVIII–XIX ст. нерідко добре володіли цим інструментом і під час музикування надавали перевагу саме альтю. Відомо, що В. А. Моцарт із задоволенням виконував у складі ансамблів альтову партію, Л. Бетховен грав на альті у боннському придворному оркестрі. Ф. Шуберт був альтистом у віденській

³ Історія написання цього твору невідома, невідомо також, чи виконував Сонату сам автор.

Придворній капелі; виконував він альтову партію і у складі струнних квартетів (де грав разом зі своїм батьком та братами); Ф. Мендельсон грав на альті в ансамблях із такими музикантами, як, наприклад, Н. Паганіні та Ф. Давід. Антонін Дворжак взагалі доволі тривалий час працював альтистом: спочатку в невеличкій капелі, яка нараховувала лише 18 виконавців, а з часом – першим альтистом першого у Празі Оперного театру, на посаді якого й залишався близько 10 років.

Аналізуючи процес формування концертного репертуару для альтя протягом XIX ст., не можна оминати увагою постать чеського скрипаля, альтиста і композитора Яна Гануша Сітта (Jan Hanuš Sitt, 1850–1922), відомого також як Ганс Сітт (Hans Sitt). Його батько – скрипковий майстер угорського походження Антон Сітт (в угорській вимові – Шітт), знаний чеський скрипаль, альтист, педагог, композитор і диригент. Сам Ганс Сітт був свого часу авторитетним професором Лейпцігської консерваторії, диригентом Бахівського товариства у Лейпцизі, понад 10 років грав партію альтя у струнному квартеті Бродського й залишив по собі цілу низку творів для альтя. Серед них – Концерт для альтя з оркестром ля-мінор (ор. 68, 1900 р.); Concertstück (Концертна п'єса) соль-мінор для альтя з оркестром (ор. 46, 1892); Цикл із шести п'єс «Albumblätter» («Альбомні листи» ор. 39, 1891); три «Фантастичні п'єси» для альтя та фортепіано (1894); Три п'єси для альтя та фортепіано («Елегія», «Мрії», «Баркарола», ор. 75, 1901); «Романс» соль-мінор для альтя з оркестром (ор. 72, 1900); «Гавот» та «Мазурка» для альтя і фортепіано (ор. 132, 1919) та інші (див. Reittererová, 2005; Riley, 1991: 219).

Ганс Сітт увійшов у історію музики як видатний виконавець-альтист, який чудово розумівся на специфіці цього інструменту. Також ним було створено низку опусів етюдів, що могло бути пов'язано з його викладацькою діяльністю в Лейпцігській консерваторії. Твори Сітта відрізняються щирістю почуттів та багатьма іншими рисами, притаманними музиці романтизму в цілому і німецького зокрема. Хоча вони вочевидь поступаються за своїм художнім рівнем шедеврам видатних композиторів-романтиків, але створені досить якісно з точки зору володіння композиторською технікою, знання можливостей інструмента. Технічний потенціал альтя втілений досить повно, його кантиленні

можливості представлені просто чудово. Використання цілої палітри штрихів, подвійних нот, різноманітних фактур переконливо свідчить про те, що автор орієнтувався саме на концертне виконання цих творів, намагався підкреслити віртуозні та художні можливості цього інструмента, привернути увагу слухачів до беззаперечних переваг альта. Саме тому твори Ганса Сітта сьогодні досить часто виконуються на концертній сцені, а майстерність сучасних солістів сприяє тому, що його творча спадщина гідно оцінюється слухачами. В ракурсі нашого дослідження показовим є той факт, що ці твори були написані саме альтистом-виконавцем. Крім того, без подібних композицій доба Романтизму, зокрема, інструментальна творчість того періоду, не була б представлена слухачеві гідним чином, у всій своїй повноті і розмаїтті проявів.

У другій половині XIX – на початку XX ст. слід відмітити постаті Германа Ріттера, винахідника і популяризатора нових різновидів альта, з яких найбільш відомим був *viola alta* («високий альт»), твори для якого він складав, та Оскара Недбала, альтиста й композитора, фундатора і учасника знаменитого на межі століть Чеського квартету; трохи пізніше, в першій половині XX ст. – Лайонела Тертіса, широко відомого у світі британського альтиста, чия діяльність аранжувальника значною мірою сприяла поповненню альтового репертуару і для якого писали свої твори англійські композитори; одного з найкращих альтистів минулого століття Уільяма Примроуза, для якого створювали музику зокрема Бела Барток, Даріус Мійо, Бенджамін Бріттен; нарешті, й Вадима Борисовського, про співпрацю якого з Вільгельмом Альтманом зі створення історично першого каталогу альтових творів вже йшлося. Саме ці блискучі майстри-виконавці остаточно завершили вихід альта на концертну сцену і визнання його як повноправного сольного інструмента.

Висновки. Отже, творча діяльність таких музикантів XVIII–XIX ст., як Г. Телеман, брати Карел Стамиць та Антонін Стамиць, Франц Антон Гофмайстер, Алессандро Ролла, Крет'єн Юран, Анрі В'єтан, Ганс Сітт та інші, свого часу суттєво змінила подальше ставлення до альта з боку композиторів, інших виконавців та слухачів, значною мірою вплинувши на суспільні смаки й вподобання, що, врешті-решт, сприяло формуванню справжнього інтересу до цього

вельми самотнього інструмента з неповторним тембром і дуже давньою і складною історією.

Таким чином, свій, без перебільшення, вирішальний внесок у перетворення альту з акомпануючого на повноцінний сольний інструмент зробили саме провідні виконавці, більшість з яких (і на цьому варто наголосити особливо) були композиторами. Композиторами, які писали не лише для власного інструмента, можливості якого знали досконало, але і для власного виконання, сприяючи тим самим і виникненню власних виконавських шкіл.

Все це ще раз підкреслює високий рівень альтового виконавства у досліджуваній історичній період. В майбутньому ж, починаючи приблизно з другої третини ХХ ст., вирішальну роль у подальшій долі альту на концертній сцені стануть відігравати власне композитори, що призведе до стрімкого збільшення кількості творів для альту. Не випадково Лайонел Тертіс однієї зі своїх книг дав назву «Попелюшки більш немає!» (*Cinderella no more!*). Дуже символічна та влучна назва.

ЛІТЕРАТУРА

- Гаврилець, Д. Г. (2012). *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка.
- Городецький, А. В. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Карапінка, М. З. (2011). *Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII–ХХ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Кугель, М. Б. (2009). *Шедеври інструментальної музики*. (Кн. 1–2). Київ: Международный благотворительный фонд В. Горовица.
- Altmann, W. (1929). Zur Geneschichte der Bratsche und der Bratschisten. *Allgemeine Musik-zeitung*, 56, 971–972.
- Altmann, W., Borissovsky, V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft.

- Glyde, R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second-Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*, 2 (2), 10–16.
- Nelson, S. M. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Mineola, New York: Dover Publication.
- Reittererová, V. (2005). Sitt Hans (Hanuš). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (Eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815–1950*. Vol. 12, pp. 308–309. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Riley, M. W. (1991). *The history of the viola*, vol. 2. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield.
- Sciannameo, F. (2000). Paganini's Controviola. A Professional Secret? *American String Teacher*, 50 (1), 68–72, <https://doi.org/10.1177/000313130005000112>
- Zeyringer, F. (1963). *Literatur für Viola*. Hartberg, Österreich: Verlag Julius Schönwetter.
- Zeyringer, F. (1988). *Die Viola da Braccio*. Munich: Helter Druck & Verlag.

Mykola Udovychenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments,
postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis

e-mail: udovichenko.nikola@yahoo.com

ORCID iD: 0000-0002-6297-0104

Ways of shaping the concert repertoire for the viola in the 17th–19th centuries

Statement of the problem. *In the study, an attempt was made to highlight the process of the viola repertoire shaping, which occurred due to the improvement of the viola as a solo concert instrument. In view of the increasing popularity of the viola in the 20th century and the growth of scholars' attention to modern viola practice, the previous stages of the development of viola art need new evaluations. Such a review and reassessment turned out to be especially relevant for the national musicology, which has been in informational isolation for a long time; therefore, the involvement of little-known sources determined the expediency and certain scientific novelty of this attempt. The purpose of this work was to analyze the*

process of shaping the concert repertoire for the viola during the 17th–19th centuries in the context of the viola performance development. As a result, the factors that contributed to a radical change in attitude towards this instrument on the part of composers, performers and listeners during the selected historical period were identified.

The main sources for making conclusions were the catalogues by V. Borissovsky, and V. Altmann “Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d’amore” (Altmann, Borissovsky, 1937), the researches by D. Havrylets (2012) where for the first time in Ukrainian musicology the evolution the viola concerto as a genre is covered from the origins to the present; and M. Kugel (2009), where his rich performance experience is summarized.

Results and conclusion. *Based on the analysis of the sources, systematization and generalization of its results, the path of the viola performance development is traced up to the beginning of the 20th century, from the work of G. Telemann, brothers Antonin and Carel Stamitz, I. Holzbauer, L. Lebrun, E. Eichner, through the creative work of F. A. Hoffmeister (the 18th century), A. Rolla, H. Sitt (the 19th century). It is emphasized that the leading viola players, most of whom were composers, made a decisive contribution to the transformation of the viola from an accompanying instrument into a full-fledged solo instrument.*

The circumstances of the cultural life of the society, which influenced the change of attitude to the viola, and the following factors of the development of the concert viola repertoire in the 19th century have been marked: the emergence of virtuosos, intensification of touring, music business, development of pedagogy, formation of sustainable performing trends, schools, the tradition of viola playing in the composers environment, etc., which led to the rapid development of the viola repertoire in the 20th century.

Key words: *viola; violist; viola repertoire; instrumental; concert; viola performance; virtuoso; viola d’amour; viola art.*

REFERENCES

- Altmann, W. (1929). Zur Geneschichte der Bratsche und der Bratschisten [On Genetics of the Viola and the Violists]. *Allgemeine Musik-zeitung*, 56, 971–972 [in German].

- Altmann, W., Borissovsky, V. (1937). *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore [Bibliography for Viola and Viola d'amore]*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft [in German].
- Glyde, R. (1986). The J. C. Bach-Casadesus Concerto in C Minor: A Second-Handed Gem. *The Journal of the American Viola Society*, 2 (2), 10–16 [in English].
- Havrylets, D. H. (2012). *European viola concerto: genesis, evolution, genre models*. (Candidate's diss.). Lviv 'M. V. Lysenko' National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Horodetskyi, A. V. (2019). *European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers' creativity*. (Candidate's diss.). 'P. I. Tchaikovsky' National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Karapinka, M. Z. (2011). *Genre paradigm of the European sonata for viola and piano of the 18–20 centuries*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Lviv 'M. V. Lysenko' National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Kugel, M. B. (2009). *Masterpieces of instrumental music*. (Books 1–2). Kyiv: Mezhdunarodnyy blagotvoritelnyy fond V. Gorovitsa [V. Horovits's International Charitable Fund] [in Russian].
- Nelson, S. M. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Mineola, New York: Dover Publication [in English].
- Reittererová, V. (2005). Sitt Hans (Hanus). In Peter Csendes; Helmuth Grössing; Elisabeth Lebensaft (Eds.). *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815–1950*. Vol. 12, pp. 308–309. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [in German].
- Riley, M. W. (1991). *The history of the viola*, vol. 2. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield [in English].
- Sciannameo, F. (2000). Paganini's Controviola. A Professional Secret? *American String Teacher*, 50(1), 68–72, <https://doi.org/10.1177/000313130005000112> [in English].
- Zeyringer, F. (1963). *Literatur für Viola [Literature for Viola]*. Hartberg, Österreich: Verlag Julius Schönwetter [in German].
- Zeyringer, F. (1988). *Die Viola da Braccio [The Viola da Braccio]*. Munich: Helter Druck & Verlag [in German].

УДК 78.071.1(460)(092):780.614.331

DOI 10.34064/khnum1-6202

Онищенко Александра Юрійвна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри теорії музики

e-mail: sashader2018@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

«Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало

Арсенал технічних виконавських прийомів та засобів може виступати індикатором новизни твору на певному історичному етапі, відкриваючи шлях до розуміння як еволюційних процесів у сфері виконавства, зокрема скрипкового, так і закономірностей розвитку окремих жанрів. Метою статті є висвітлення проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» на прикладі «Іспанської симфонії» Е. Лало, яка належить до низки скрипкових концертів останньої третини XIX століття, що відзначені впливом нової хвилі віртуозності. Водночас цей період характеризується виникненням творів, що виходять за рамки усталених традицій виконавської техніки внаслідок ускладнення музичної драматургії, паритетності соліста та оркестру, підкорення віртуозності складним художнім завданням, започаткування нових моделей звучання інструмента. Концертні твори Е. Лало, незважаючи на представленість його імені у наукових дослідженнях, залишаються не вивченими до кінця. Зокрема, підхід до аналізу «Іспанської симфонії» у площині реалізації проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» раніше не використовувався. Аналіз твору за кількома запропонованими параметрами (баланс сольної та оркестрової партій; реалізація теситурних та динамічних завдань; вибір штрихів; технічні прийоми гри – пасажна, акордова техніка; аплікатура) для виявлення ознак «скрипкового» в музичному тексті дозволив дійти висновку, що розповсюдження новітніх тенденцій не завадило Е. Лало використовувати суто скрипкові прийоми та художньо-виразні засоби, які максимально сприяли виконавському комфорту.

Ключові слова: скрипкове виконавство; концертний жанр; французький романтичний скрипковий концерт; Е. Лало; «Іспанська симфонія»; «скрипкове» та «нескрипкове».

Постановка проблеми. Методична література про скрипкову гру є досить різноманітною і багатую. Хрестоматійними визнано праці Л. Моцарта (1756), Ш. Беріо (1858), К. Флеша (1920), Л. Ауера (1929), К. Мостраса (1962), М. Берлянчика (1984), В. Григор'єва (1990), Ю. Янкелевича (1993), у яких розглядаються питання інтонування, звуковидобування, штрихової техніки. Очевидно, що формування будь-якої методичної бази неможливе без опори на спадкоємність, діалектичної взаємодії усталених нормативів та новацій, що, за думкою С. Кучеренка, є важливою ознакою «школи» як явища (Кучеренко, 2018: 3). Остання виступає інструментом для створення традиційного підходу, закріплюючи його в певному інформаційному полі для досягнення нової якості (там само). Внаслідок цього, «школа» як платформа для реалізації умінь, навичок, виконавських догм безпосередньо пов'язана з формуванням виконавського ідеалу. Зауважимо, побічним ефектом будь-якої системи регулювання питань технічної оснащеності виконавця (інтонаційної, штрихової, звуко-творчої) стає поширення в композиторській практиці нових звуко-технічних моделей, використання яких ускладнює вирішення задачі освоєння музикантом звукового простору. Іншими словами, технічний арсенал скрипкових засобів, виступаючи однією з форм реалізації композиторського задуму, стає індикатором новизни твору, в якому композитор заради власних музичних ідей поступається звуковими шаблонами, що працюють як лекала розвитку музичної думки. Останнє може викликати певні складнощі у музикантів-виконавців, чії звукотехнічні настанови обмежені традиціями «школ гри», й ставати приводом для міркувань про «нескрипковість» того чи іншого твору, його невідповідність існуючим звуковим та технічно-виконавським уявленням.

Мета статті – висвітлення проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» у творах останньої третини ХІХ століття, відзначених впливом нової хвилі віртуозності. Актуальним бачиться звернення до прикладу «Іспанської симфонії» (Скрипкового концерту № 2, ор. 21) Е. Лало,

аналіз якої в цьому аспекті дає ключ до розуміння як еволюційних процесів у виконавській сфері, так і закономірностей розвитку жанру концерту для скрипки в зазначений період. Доцільність такого вибору обумовлює й знання композитором специфіки інструмента.

Аналіз досліджень та публікацій за обраною темою. Матеріал дослідження закономірно обумовлює звернення до цілого спектру питань, пов'язаних із французьким скрипковим мистецтвом та концертним жанром у французькій музиці. Серед об'ємного наукового масиву виділимо низку ґрунтовних праць, у яких розгорнуто панорамний погляд на французький виконавський стиль, та низку інших, що стосуються генези романтичного виконавства, представленого особами *скрипалів-віртуозів* – А. В'єтана, Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Сарасате, Г. Ернста (Woolley, 1955; Campbell, 2011; Schueneman, 2014). Низка публікацій (Boyce, 1973; Sohn, 2003; Robinson, 2014; McMichael, 2021) висвітлює роль видатних виконавців (А. В'єтана, П. Роде, Р. Крейцера, П. Байо) як *скрипалів-методистів*, авторів фундаментальних праць, присвячених скрипковій грі, у становленні французької скрипкової традиції. В роботі С. Кучеренка (2018) питання формування поняття «школа» досліджуються у тому числі й на прикладі французької виконавської традиції.

Концертному жанру у творчості французьких композиторів останньої третини ХІХ століття присвячена стаття О. Буреля (2017), який, зокрема, характеризує скрипкові концерти Е. Лало (Концерт *F-dur*, оп. 20 та «Concerto russe» *g-moll*, оп. 29) як одні з «найбільш яскравих серед створеного в даному жанрі у Франції в цей період» (Бурель, 2017: 387). Дослідник підкреслює реалізоване в концертах тонке почуття оркестрового колориту, блиск інструментовки (легкої та прозорої в акомпануючих епізодах, достатньо насиченої у самостійних висловлюваннях оркестру), пружність ритміки як продовження берліозівської лінії, яскравий мелодико-гармонічний тематизм цих творів (там само).

Низку виконавських властивостей «Іспанської симфонії» охарактеризував у своїй праці Л. Ауер (Auer, 2013). Проте, незважаючи на достатню представленість імені Е. Лало у наукових дослідженнях, концертні твори композитора залишаються не вивченими до кінця.

Зокрема, *запропонований нами підхід* до аналізу «Іспанської симфонії» у площині реалізації проблеми «скрипкового» та «нескрипкового» *раніше не використовувався.*

Виклад основного матеріалу. Перша половина XIX століття ознаменувалася створенням великої кількості скрипкових концертів, що започаткували новий рівень віртуозності¹. Ускладнення репертуару, збільшення кількості методичних напрацювань з питань скрипкової техніки позначило новий виток історії скрипкового виконавства. Проте питання про «нескрипковість» цих творів як суперечливих з точки зору виконавських прийомів і природності звучання самого інструмента не виникало, оскільки авторами концертних скрипкових творів здебільшого були саме виконавці-віртуози і подолання складнощів технічного характеру лежало виключно у площині майстерності скрипаля, не підпорядковуючись вирішенню концептуальних художніх завдань. Питання про «нескрипковість» набуло актуальності наприкінці 70 років XIX століття, коли концертний репертуар поповнився творами, що виходили за рамки виконавського ідеалу внаслідок переосмислення композиторами музичної драматургії творів та, відповідно, авторського переосмислення функцій соліста та оркестру. Саме підпорядкування технічних завдань драматургії твору, а не показ віртуозних можливостей інструмента і соліста порушує низку питань, пов'язаних з об'єктивним сприйняттям нової звуко-художньої моделі. Нове звучання інструмента відрізнялось від існуючих традицій та породжувало критичні відгуки як музикантів-виконавців, так і слухачів.

Таким чином, у концертних творах для скрипки останньої третини XIX століття очевидні два підходи – *традиційний та новаторський*. Перший демонструють композиції, які не дисонують із загальноприйнятими поняттями про скрипкову техніку, що спираються на арсенал виразно-технічних засобів, які були пріоритетними у музикантів того

¹ Н. Паганіні: Концерти № 1–6 (1817–1830); Ф. Мендельсон: Концерти для скрипки з оркестром *d-moll* (1822), *e-moll*, ор. 64 (1838). Цей список доповнюють твори, що не набули великого поширення в концертній практиці скрипалів-виконавців, однак стали основою педагогічного репертуару в навчальному процесі – П. Роде: Концерти № 1–12 (1790–1829); Л. Шпор: Концерти № 1–15 (1802–1844); Р. Крейцер: Концерти № 1–19 (1801–1811); П. Байо: Концерти № 1–9 (1810-ті).

часу, і тому відповідають визначенню «скрипкового». Другий – новаторський – характеризується переглядом виконавських уявлень, новим відчуттям насиченості звучання інструмента, трактуванням його граничної звучності на користь композиторській волі, оригінальності ідеї, драматургії, композиції та, відповідно, потребує нових технічних прийомів. З огляду на переосмислення функціональних можливостей виконавця, це явище стало тотожним поняттю «нескрипкового».

Наскільки ж «Іспанська симфонія» Е. Лало, написана 1874 року, майже перед самою появою видатних скрипкових концертів Й. Брамса (1878), П. Чайковського (1878), А. Дворжака (1879–80), К. Сен-Санса (№ 3, 1880), була новаторським твором, чи стала вона новою віхою в розвитку жанру та скрипкового репертуару? Незважаючи на усталений в науковій літературі погляд на ці твори як на рівні за художньою значущістю, новизною музично-драматургічних прийомів, має сенс диференціювати їх з позиції традиційності або новаторства технічних засобів, що обираються композитором для реалізації музичної ідеї. Іншими словами, оцінити ступінь «скрипкового» та «нескрипкового» в умовах оновленого музичного змісту. З цього погляду «Іспанська симфонія» Е. Лало є прикладом традиційного підходу, оскільки демонструє переважне слідування автора виконавським догмам свого часу. Для підтвердження цієї тези розглянемо детальніше ознаки «скрипкового» у творі Е. Лало.

Попри професійну скрипкову освіту (Е. Лало вчився в консерваторіях Ліля та Парижа у знаменитого П'єра Байо) та концертну діяльність (він був учасником відомого квартету Жюля Арменго), французький музикант більш відомий як талановитий композитор, автор численних камерних творів, трьох скрипкових концертів, балету, опер. У той же час, Е. Лало, як майстер французького інструменталізму, вивів концертний жанр на якісно новий рівень, використовуючи симфонічні принципи в драматургії своїх творів (про що свідчить навіть назва, яку він надав чи не найвідомішому зі своїх *концертних* опусів). Як і Концерт для скрипки з оркестром *F-dur* (1873), «Іспанська симфонія» Е. Лало була присвячена П. Сарасате, у співпраці з яким вона була створена, і якому композитор делегував право редакційних змін. Виникає питання, чому, маючи власний виконавський досвід та на-

вички, автор звернувся до відомого скрипаля? Ймовірно, тут зіграли роль масштабність особистості П. Сарасате-музиканта на тлі бажання Е. Лало вийти за рамки власного виконавського досвіду та певної усталеності технічних прийомів, що мали місце в його музиці. Також очевидно є й надія на майбутній успіх твору в разі виконання його маститим маестро – представником нового покоління скрипалів-віртуозів, для яких свобода та легкість володіння інструментом, його ідеальне звучання були пріоритетним художнім завданням. П. Сарасате прагнув показати не тільки всі технічні можливості віртуозного володіння скрипкою, а й продемонструвати у повному обсязі красу «голосу» інструмента, його природне звучання, яке викристалізувалося століттями. На той момент, коли створювалась «Іспанська симфонія» Е. Лало, майстерність скрипалів-виконавців зроста настільки, що віртуозність посіла чільні позиції у скрипковій музиці. На противагу, існували й прибічники більш академічного напрямку, які заперечували надмірне захоплення технічною стороною виконання, наприклад Л. Шпор, Л. Ауер, Й. Йоахім. Що ж до П. Сарасате, то артист прагнув поєднати найвищу виконавську майстерність з показом особливостей внутрішньої драматургії творів, приділяючи значну увагу тембровій складовій, ідеальному звуковидобуванню, легкості й невловимості у подоланні технічних складностей, без грубості у поводженні з інструментом та в питаннях звукового стандарту. Першорядність звукового ідеалу дозволила Е. Лало (як автору) та П. Сарасате (як редактору) реалізувати в «Іспанській симфонії» весь спектр скрипкових можливостей, вдало поєднавши композиторські настанови з виконавськими уподобаннями.

Спробуємо оцінити ступінь традиційності чи новаторства твору з позиції переважання в ньому «скрипкового» / «нескрипкового», розглянувши такі параметри, як 1) баланс сольної та оркестрової партій; 2) реалізація теситурних та динамічних завдань; 3) вибір штрихів; 4) технічні прийоми гри (пасажна, акордова техніка); 5) аплікатура. Зазначимо, що кожен зі згаданих параметрів невід'ємно пов'язаний з іншими. Так, теситурне розташування музичного матеріалу корелює з динамічними властивостями нотного тексту, баланс соліста та оркестру є синтезом динамічних і теситурних властивостей, які відігра-

ють головну роль у процесі розподілу оркестрової та сольної партій у звуковому просторі.

Насамперед, відзначимо **збалансованість скрипкової та оркестрової партій** в «Іспанській симфонії», що безпосередньо пов'язана з уявленнями композитора щодо ролі виконавця в музичній драматургії Концерту. Про це свідчать: *розмежування функцій соліста* (як провідного учасника) та *оркестру* (як підлеглого, що акомпанує); *почергове проведення музичних тем то у скрипковій, то в оркестровій партії*; це дозволяє скрипалеві максимально повно продемонструвати виразні можливості свого інструмента, залишаючись в рамках зручної динаміки і теситури. Прикладами першого є: теми Г. П. (42–82 тт.), П. П. (100–121 тт.) I частини; тема крайніх розділів II частини (21–61, 195–242 тт.); обидві теми крайніх розділів *Intermezzo* (58–90, 112–131 тт.); другий ліричний епізод (*poco più lento*), кода Фіналу. Поділ учасників на «провідного» та «допоміжного» простежується і в тих епізодах, де партія оркестру насичена тематично виразним матеріалом і створює свого роду контрапункт до партії соліста, наприклад, в основній темі IV частини, у темі-рефрені Фіналу «Симфонії». Принцип почергового проведення тем реалізовано у вступі до I частини, проведеннях рефрену в *Rondo* (букви *F* і *L* партитури).

Функціональний розподіл партій соліста і оркестру доволі ясно простежується на рівні **теситурних рішень**, які виявляються різними. Наприклад, у П. П. I частини проблема гучності солюючого інструмента (гра на струні «*a*», пов'язані з нею обмежені динамічні можливості скрипки) вирішується за рахунок прозорості оркестрової фактури та інструментування (ланцюг витриманих акордів, що виконують функцію педалі на *pp*, створюючи ефект м'якого гармонічного фону для проведення теми у соліста). Очевидним є прагнення автора не заглушати соліста оркестровим акомпанементом, зосередивши увагу на тембровій складовій звучання теми в середньому регістрі.

Інший підхід представлений у розробці I частини. Композитор, по суті, вдається тут до *комбінаторного прийому*, вибудовуючи ієрархію оркестрової та сольної партій через зіставлення різних параметрів: фактурних, теситурних, динамічних, тематичних. Так, унісони та акордовий тип фактури в оркестровій партії поєднуються з пасажами

та мелодичними фігураціями імпровізаційного характеру у скрипки. З точки зору теситури, композитор навмисно «розводить» соліста та акомпанемент, тримаючи скрипкову партію переважно у середньовисокому регістрі, а оркестрову – теситурно нижче. Динамічне рішення фрагмента будується на контрасті нюансів: переважання *pp-mf* в оркестрі, *f* та *ff* (*crescendo*) (особливо у висхідних пасажах) у скрипки, що створює максимально комфортні умови для звучання партії соліста. Показовим є кульмінаційний розділ розробки (*F*, 122–167 тт.), де скрипка на найвищих позиціях (авторська вказівка *con fuoco*) звучить «безперешкодно», без надриву, оскільки оркестрова звучність зведена до мінімуму (ефект *piano* створюється за рахунок *pizzicato*, а будь-які оркестрові динамічні «сплески»-акорди (144–145 тт.) припадають на паузи в партії соліста). Тематичне наповнення епізоду являє собою контрапункт оркестрового та сольного пластів, в першому з яких проводяться елементи Г. П., а другий заснований на пасажах та фігураційних формах руху. Аналогічне рішення можна побачити в середньому розділі *Intermezzo* (132–158 тт.).

Теситура грає важливу роль і у створенні конкретного музичного образу. В *Intermezzo* III частини вибір нижнього регістру в партії скрипки драматургічно пов'язує цю частину з першою, позиціонуючи *Intermezzo* як осередок драматизму, що ще більш затемнює настрій початку «Симфонії». Іспанську природу музичного матеріалу підкреслюють ритмічні малюнки тріолей та пунктиру, характерного для хабанери, а використання солістом струни «g» з її особливим бархатистим тембром, віолончельним по суті, поряд з наступним повторенням мотиву октавою вище, розкриває внутрішню діалогічність монологічного фрагменту. Контрастом до драматичної теми крайніх розділів *Intermezzo* звучить ніжна, з елементами танцювальності, мелодія середнього розділу, яку теситурно композитор вирішує досить традиційно, розміщуючи її в середньому регістрі, що сприяє максимальному виявленню властивої їй ліричності.

Andante (IV ч.) привносить трагічність у концепцію циклу. У музиці крайніх розділів це виражено хоральним типом викладу (оркестрова партія), на фоні якого розгортається кантилена, з елементами декламаційності, тема соліста; провідною роллю мідних духових;

утриманням трагічної ритмоформули у поєднанні з остинатністю та органічним пунктом (починаючи з репризи); оспівуванням, явною перевагою секундових інтонацій, затриманнями на слабкій долі. Ноти, що повторюються, в експонуванні теми в партії скрипки звучать як прохання; при другому проведенні октавою нижче, схвильовано і з надривом, набувають «фатальної» семантики (18–34; 78–84 тт.). Звучання теми в нижньому регістрі затверджує напруженість настрою *Andante*. Навпаки, тема середнього розділу звучить оповідально, повертаючи характер перших трьох частин (64–78 тт.): висока теситура оголює лірико-драматичну основу музики. Відповідно, зміна теситури пов'язана з характером тем, спонукаючи виконавця дотримуватися авторського задуму.

Динамічна палітра «Іспанської симфонії» багатогранна. Однак у кожній із частин композитор чітко регламентує співвідношення солюючої скрипки та оркестру, виявляючи той баланс, який дозволив би солісту залишитися в рамках допустимої скрипкової звучності (*f–ff*). У таких епізодах ефект граничної гучності на межі можливого досягається за рахунок вивіреного інструментування (перевага оркестрового *piano*, дерев'яної та струнної груп), тоді як партія соліста зосереджена у верхньому регістрі, насичена *висхідними* пасажами (приклад: у I частині – з 2-ї теми Г.П. (80–82 тт.), розробка (122–125 тт.), у II частині – основний розділ (50–58; 82–84 тт.), середній розділ (102–106 тт.)). Навпаки, при динамічній градації *piano* і *pianissimo* в партії соліста оркестр не тільки створює м'який акомпануючий фон, а й висувається на перший план, отримуючи право сольного висловлювання: П.П. (99–112 тт.), розробка (154; 158 тт.) в I частині; середній розділ (154–174 тт.) *Scherzando*; експонування теми-рефрену (111–117 тт.) у Фіналі.

Якщо виникає необхідність створення динамічної хвилі, то скрипка або перебуває на тій звуковисотній планці, яка дозволяє утримати драматургічний розпал (вступ, З. П. (73–80 тт.) I частини; середній розділ *Scherzando*; друга тема основного розділу IV частини), або разом з оркестром доводить звучання до **прийняттого** *forte* (З. П., кода I частини; середні розділи в *Scherzando*, *Intermezzo*, *Andante*). У цьому випадку поняття «прийнятний» вказує на дбайливе ставлення Е. Лало

до природних характеристик інструмента, стандарту його звучання, що дозволяє йому максимально повно розкрити темброво-динамічний потенціал скрипки. Доповнимо, що нюансування у скрипкових творах повною мірою регулюється правою рукою, а точніше, натиском пальців правої руки на смичок, пропорційністю тиску на струни, а також ступенем сили захоплення пальцями смичка. Як пише Л. Ауер, вирішення проблеми звуковидобування – самодисципліна і самоконтроль, а ідеал гарного тону – суто суб'єктивне поняття з точки зору виконавця і цілком об'єктивне з боку слухача (Ауер, 2014: 262). Тільки сам скрипаль визначає і контролює звук, відповідно, нюансування і ретельно продумана динаміка перебувають у площині основних характеристик «скрипкового».

Зазначимо, що регулювання сили гучності солюючого інструмента також стає можливим завдяки **штриховій техніці**. Для досягнення граничної гучності скрипки необхідно розподілити смичок так, щоб мінімальна кількість нот, що граються, і максимальна швидкість його ведення давали можливість досягти необхідного за гучністю нюансу (повільний рух тростини перешкоджає звучанню в нюансі *forte*; велика кількість залігованих нот змушує до розподілу швидкості). Отже, у ряді епізодів (*Scherzando*; *Intermezzo*), зберігаючи ритмічний малюнок, композитор відмовляється від штриха *legato*, вимагаючи гри кожної ноти у тріолях окремим рухом смичка. У середньому розділі *Andante* (70–78 тт.) подрібнення амплітуди руху смичка у великих лігах дозволило композитору досягти вершин гучності. Уважний Е. Лало і до вибору необхідної частини смичка, оскільки специфіка гри у колодки та у верхній його частині безпосередньо залежить не тільки від зазначеного штриха, а й від динамічних розпоряджень у тексті. У ряді епізодів на *ff* Е. Лало переносить смичок вниз, використовуючи прийом гри біля колодки. У I частині це: вступ (5–7 тт.), перша тема Г. П. (42–46 тт.), розробка (135; 145; 149 тт.). Аналогічно вирішено основний розділ *Intermezzo* (55–73 тт.) і тему-рефрен *Rondo* (30–38; 47–52; 63–64; 91–103 тт.). Таким чином, Е. Лало враховував технологічні аспекти – будову смичка, специфіку звуковидобування, – що відповідало критеріям «скрипкового» на його час. Також звернемо увагу на взаємозв'язок штрихової техніки та обраних характеру й теситури.

Гнучкість штриха *spiccato* в основному розділі *Intermezzo*, в рефрені та епізодах *Rondo* дозволяє передати танцювальний характер тематизму. Короткі динамічні наростання від ноти до ноти в *Intermezzo* (59–60; 62–63 тт.), що припускають посилення звуку на лізі і протягом звучання однієї ноти, підтверджують скрипкову природу матеріалу, його кантиленність, змушуючи згадати про спорідненість голосу і скрипки. Важливу роль грає штрих у відображенні іспанського колориту. Вкажемо на стрибаючий штрих (*spiccato*), маркування тривалостей (*marcato, martele*), короткий пружний штрих у колодки (вниз смичком), комбінування штрихів *legato* і *spiccato, detache* і *spiccato*, зіставлення штрихів *legato* і *spiccato*. Увесь штриховий арсенал дозволяє говорити про професійне розуміння французьким композитором виконавчої специфіки і володіння ним скрипковою штриховою технікою. Жоден виписаний штрих не викликає подвійної думки щодо способу його відтворення. Знання автором усіх штрихових прийомів, що дозволяють досягти того чи іншого ефекту, створення за їх допомогою певного настрою та образу вкотре підтверджує переважання «скрипкового» в аналізованому творі.

Щодо **пасажної техніки**, зазначимо, що в «Іспанській симфонії» всі пасажі соліста, незважаючи на їхню технічність, звучать природно, не спотворюючи тембру інструмента й не виходячи за межі його динамічних можливостей у нюансах *forte* і *fortissimo*. Гранічна гучність досягається використанням середнього регістру скрипки, а також штриха *legato*, який виконується не тільки пересуванням лівої руки по грифу, але і залежить від розподілу смичка. З огляду на ці акустичні та виконавські особливості, Е. Лало вибирає найбільш виграшну теситуру для пасажів, проведення основних тем. Для їх оптимальної звукової подачі скрипалем композитор використовує прийом гармонічної підтримки соліста в партіях дерев'яних духових та струнних (розробка I частини, 122–134 тт.) або проводить сольні пасажі на тлі пауз в оркестрі: вступ, розробка I частини (127, 131, 134, 136 тт.); середній розділ *Intermezzo* (140–154 тт.); теми епізодів *Rondo*. Зазначимо існування у композиторській практиці певних правил використання пасажної техніки як виразного компонента партії соліста. Її різновиди складають висхідні та низхідні гамоподібні

ходи, розгорнуті арпеджовані обороти за звуками мажорного та мінорного тризвуків, малого та великого септакордів, хроматичні послідовності. Усі вони представлені й у «Іспанській симфонії» Е. Лало. Вкажемо на Г. П. (37; 39 тт.), З.П. (66; 69; 72–73; 80; 82 тт.), розробку (131, 134, 135–140, 145–166 тт.) І частини; середній розділ *Intermezzo* (112–125 тт.), де варіанти традиційних арпеджіо доповнені допоміжними звуками. Традиційні для скриpkової техніки пасажі композитор ускладнює завдяки випадковим хроматизмам, що виникають внаслідок обспівування тонів. Однак Е. Лало не переступає певну межу, на відміну від П. Чайковського, який у своєму Скриpkовому концерті широко використовує пасажі, побудовані на збільшених та зменшених інтервалах, із специфічними теситурним розташуванням та ритмічною організацією.

Акорди як важливий фактурний прийом скриpkової техніки в сольній партії «Іспанської симфонії» зведено до мінімуму. Композитор використовує їх в епізодах, що підготовлюють кульмінацію (З. П. І частини) або інших, що є суттєвими у драматургії твору (кода *Rondo*). Відсутність подвійних нот, що також входять у категорію акордової техніки, підтверджує прагнення композитора до ліричної спрямованості висловлювання, драматургії контрастів, що знаходить вираження в особливостях тематичного розгортання – перевазі оповідальності над конфліктом, підкресленні іспанського колориту, а саме, національної природи ритміки протягом усіх п'яти частин.

Підтвердженням переважання «скриpkового» в «Іспанській симфонії» Е. Лало може слугувати і **аплікатура** сольної партії, що пов'язана з тембром звучання, зміною позицій, струн та смичка, і тому завжди відіграє важливу роль у виконавському процесі. Правильно обрана аплікатура стає запорукою чистоти інтонації, точності штриха, вивіреності динаміки, передачі характеру. Очевидно, що композитор ретельно підійшов до її вибору. Хоча певні інтонаційні труднощі виникають, наприклад, у середньому розділі *Scherzando*, у хроматичних ходах, ускладнених штрихом *legato*, проте розташування останніх на струнах та угруповання допомагають вчасно змінити положення обох рук і зробити ці зміни непомітними для слуху.

Висновки. Еволюція концертного жанру в останній третині XIX століття сприяла виникненню нового формату взаємин соліста та автора. Драматургічний задум, художнє наповнення твору стали пріоритетними у композиторському процесі, а трансформація виконавського підходу у бік підрядності соліста певним смисловим домінантам розширила межі виконавських можливостей. Проте й традиційний підхід не був відкинтий музикантами, що доводить творчість Е. Лало, А. Дворжака, К. Сен-Санса. Незважаючи на розмежування функцій виконавця і композитора, співпраця авторів музики з професійними скрипалями дала можливість не відступати від усталених у виконавській практиці уявлень, зберігаючи таким чином спадкоємність традицій.

Е. Лало – яскравий представник французької композиторської школи – є продовжувачем традиційного розуміння виконавської функції скрипаля як головної в композиційній драматургії. Власний досвід Е. Лало як концертного виконавця-скрипаля, його творча співпраця з блискучим скрипалем-віртуозом П. Сарасате при створенні «Іспанської симфонії» дозволяють говорити про пильну увагу її автора до виконавських можливостей соліста, впровадження ним суто скрипкових прийомів і художньо-виразних засобів: штрихів, аплікатури, теситурного розташування матеріалу. Все це підтверджує судження про переважання «скрипкового» в концертному творі Е. Лало.

Перспективно наших подальших досліджень може бути розгляд концертів XVIII–XXI століть з точки зору «скрипкового» / «нескрипкового» в контексті поступового зростання тенденцій до нівелювання виконавських звичок і традицій, підпорядкування їх композиторському задуму, появи нових звукообразів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурель, А. (2017). О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия. *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 378–398.
- Кучеренко, С. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Auer, L. (2014). *Violin Playing as I Teach it*. Mineola, NY: Dover Publications.

- Auer, L. (2013). *Violin Master Works and Their Interpretation*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). The University of North Carolina. Chapel Hill.
- Campbell, M. (2011). *The great violinists*. London: Faber and Faber.
- McMichael, A. (2021). Violin Effects from the Early Nineteenth Century: The Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 18 (3), 565–586, doi:10.1017/S147940982000049X
- Robinson, A. K. (2014). *Plein de feu, plein d'audace, plein de change: Examining the role of the Méthode de Violon in the establishment of the French violin school*. (PhD Diss.). University of Lethbridge. Alberta, Canada.
- Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes*, 60 (3), 757–770. <http://www.jstor.org/stable/4487227>
- Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode*. (PhD Diss.). University of Miami. Coral Gables, Florida.
- Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*, 36 (3), 237–252, <http://www.jstor.org/stable/730971>

Oleksandra Onishchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student at the Music Theory Department
e-mail: sashader2018@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

«Violin» characteristics of Édouard Lalo's «Symphonie Espagnole»

Statement of the problem. *An arsenal of technical performance means can act as an indicator of the novelty of a work at a certain historical stage, opening the way to understanding both evolutionary processes in the field of performance, in particular violin, and the patterns of development of certain genres. The purpose of the article is to highlight the issue of “violin” and “non-violin” specifics on the example of É. Lalo's «Symphonie Espagnole» (Violin Concerto No. 2, op. 21), which belongs to a number of violin concertos of the last third of the 19th century marked by the influence of a new wave of virtuosity. The question of “non-*

violinism” became relevant in the late 70s of the 19th century, when the concert repertoire was replenished with works that went beyond the performance ideal as a result of the composers’ rethinking of the principles of musical dramaturgy and, accordingly, the functions of the soloist and the orchestra. Subordinating technical tasks to the dramaturgy of the work, rather than showing the virtuoso capabilities of the instrument and the soloist, raises a number of issues related to the objective perception of the new sound artistic model. Thus, in the concert works for the violin of the last third of the 19th century, two approaches are evident – traditional and innovative.

É. Lalo’s concert works, despite the presence of his name in scientific research, remain understudied. In particular, the approach to the analysis of the «*Symphonie Espagnole*» from the viewpoint of “violin” and “non-violin” characteristics **has not been used before**.

Results and conclusions. The analysis of É. Lalo’s work according to several parameters proposed by us (the balance of solo and orchestral parts; the implementation of tessitura and dynamic tasks; the choice of strokes; techniques of playing – passage, chordal technique; fingering) with the purpose of identifying the specific “violin” nature in the musical text allowed us to come to the conclusion that the spread of the latest trends did not turn É. Lalo away from using purely violin techniques and artistically expressive means that maximized performance comfort.

The evolution of the concert genre in the last third of the 19th century contributed to the emergence of a new format of the relationship between the soloist and the author, when the dramatic idea, the artistic content of the work became a priority in the composing process, and the transformation of the performance approach towards the subordination of the soloist to certain semantic dominants expanded the limits of performance possibilities. However, musicians did not reject the traditional approach; they preserved the continuity of performance traditions, which is proved by the works of É. Lalo, A. Dvořak, C. Saint-Saëns.

Key words: E. Lalo, “violin” and “non-violin”, concert genre, violin school, violin performers, French violin concerto.

REFERENCES

- Auer, L. (2014). *Violin Playing as I Teach it*. Mineola, NY: Dover Publications [in English].

- Auer, L. (2013). *Violin Master Works and Their Interpretation*. Mineola, NY: Dover Publications [in English].
- Boyce, M. (1973). *The French school of violin playing in the sphere of Viotti: technique and style*. (PhD Diss.). The University of North Carolina. Chapel Hill [in English].
- Burel, A. (2017). About French Violin Concertos of the last third of the 19th century. *Aspects of Historical Musicology*, 9, 378–398 [in Russian].
- Campbell, M. (2011). *The great violinists*. London: Faber and Faber [in English].
- Kucherenko, S. (2018). *Ways of the formation and development of the Ukrainian violin school*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McMichael, A. (2021). Violin Effects from the Early Nineteenth Century: The Extended Techniques of Pierre Baillot. *Nineteenth-Century Music Review*, 18(3), 565–586, doi:10.1017/S147940982000049X [in English].
- Robinson, A. K. (2014). *Plein de feu, plein d'audace, plein de change: Examining the role of the Méthode de Violon in the establishment of the French violin school*. (PhD Diss.). University of Lethbridge. Alberta, Canada [in English].
- Schueneman, B. R. (2004). The French Violin School: From Viotti to Bériot. *Notes*, 60 (3), 757–770. <http://www.jstor.org/stable/4487227> [in English].
- Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode*. (PhD Diss.). University of Miami. Coral Gables, Florida [in English].
- Woolley, G. (1955). Pablo de Sarasate: His Historical Significance. *Music & Letters*, 36 (3), 237–252, <http://www.jstor.org/stable/730971> [in English].

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2022 р.

УДК 78.071.1(430)(092):780.614.335

DOI 10.34064/khnum1-6203

Дікарєв Сергій Григорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7400-6099

**«Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта:
композиційно-драматургічна специфіка**

*У творчості Пауля Гіндеміта твори для контрабаса посідають більш значне місце, ніж зазвичай прийнято вважати. Добре відома його Соната для контрабаса та фортепіано, що стала взірцем камерної творчості композитора та кульмінаційним втіленням звукового образу контрабаса у його доробку. Проте П. Гіндеміт часто звертався до контрабаса не лише у камерних, але і у сольних творах. «Вісім п'єс для контрабаса соло» довгий час залишалися невідомими як науковцям-музикознавцям, так і виконавцям-контрабасистам. **Актуальність** цього дослідження обумовлена необхідністю аналітичного осмислення згаданого циклу у вітчизняному науковому дискурсі та введення його до виконавського обігу; **новизна** – недостатньою вивченістю контрабасової творчості П. Гіндеміта в контексті вітчизняної виконавської школи. **Мета статті** – виявити композиційно-драматургічну специфіку «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта і визначити роль циклу у розвитку цієї сфери камерної творчості композитора, що пов'язана саме з контрабасом, для чого були застосовані **методи** структурно-композиційного та текстологічного аналізу. Зроблені **висновки** підтверджують, що «Вісім п'єс для контрабаса соло» стали важливим кроком на шляху формування образу цього інструмента у творчості П. Гіндеміта, яке відбувалося поступово від 1920 років. Попри призначення циклу для домашнього музичування, в ньому були закладені не лише основи звукового образу контрабаса, але і естетичні засади інструментального театру. Твір, драматургія якого підпорядкована численним позамузичним чинникам, які визначають його театральну природу, побудований за принципом «циклу у циклі».*

Ключові слова: *творчість П. Гіндеміта; твори для контрабаса соло; «Вісім п'єс для контрабаса соло»; музика ХХ століття; інструментальний театр.*

Постановка проблеми. Творчість німецького композитора Пауля Гіндеміта помітно вплинула на розвиток контрабасового мистецтва ХХ століття. Автор одного із значних камерних творів за участю контрабаса, що виникли в першій половині століття, Сонати для контрабасу та фортепіано (1949), композитор-мультиінструменталіст ще у 1920 роки активно задіяв контрабас у ряді інших своїх творів – як камерно-інструментальних, так і сольних, зокрема, «Восьми п'єсах для контрабасу соло» (1927). Щоправда, останні протягом досить довгого часу не потрапляли у фокус уваги ані дослідників, ані виконавців-контрабасистів. Втім, не можна недооцінювати факт звернення П. Гіндеміта до контрабаса як інструмента, що здатний виконувати сольний твір без супроводу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Контрабасова музика П. Гіндеміта досі не привертає достатньої уваги як зарубіжних, так і вітчизняних музикознавців, хоча різноманітним аспектам його творчості й присвячено чимало досліджень. Так, композиторські принципи П. Гіндеміта висвітлюються у роботі Е. Гартмана, сконцентрованої на проблемах мелосу та акустичної гармонії (Hartmann, 2013). Дж. Хейні (Haney, 2008) будує своє дослідження навколо стильових аспектів творчості композитора, тоді як Д. Тріппетт (Trippett, 2007) розглядає специфіку різних уявлень про категорію часу на прикладі оперного етюду П. Гіндеміта «Hin und Zurück». Камерну музику композитора досліджує К. Мейсон (Mason, 1960), хоча і у цій праці саме контрабасова творчість П. Гіндеміта представлена лише побіжно. Отже, стилістичні та композиційно-драматургічні особливості циклу «Вісім п'єс для контрабаса соло» досі не ставали предметом спеціальних досліджень. Найбільш повна інформація щодо цього циклу, яку вдалося знайти, викладена у вступній статті Г. Шуберта (Schubert, 1997) до нотного видання «Восьми п'єс». Втім, і вона потребує як доповнення, так і уточнення.

Мета статті – виявити композиційно-драматургічну специфіку «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта та визначити роль циклу у розвитку цієї сфери камерної творчості композитора, що була пов'язана саме з контрабасом. На досягнення зазначеної мети спрямовані **методи дослідження**, а саме:

- *історіографічний метод*, який використано для опрацювання наукових джерел, присвячених творчості П. Гіндеміта;
- *текстологічний метод*, застосований при дослідженні факсиміле рукопису «Восьми п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта;
- *метод структурно-функціонального аналізу* при розгляді нотного тексту п'єс композитора.

Виклад основного матеріалу. У 1920 роки в інструментальній творчості П. Гіндеміта складається звуковий образ солюючого контрабаса, тембр якого у більшості випадків корелює зі смисловими сферами жарту, пародії, сарказму або гротеску. Наприклад, 1925 року були написані «Анекдоти для радіо» («Anekdoten für Radio») – три п'єси для кларнета, труби, скрипки, контрабаса та фортепіано. П. Гіндеміта надихнула ідея демократизації інструментальної академічної музики, яка, завдяки сучасним технічним засобам, могла б вийти за межі концертного залу до самих широких мас потенційних слухачів. П'єси створювалися на замовлення Франкфуртського радіо, вибір інструментарію був обумовлений суто технічними вимогами: в умовах трансляції через гучномовець все тембри мали чітко розрізнятися слухачами. Жартівливий характер музики, задекларований в назві, засвідчують, перш за все, темпові позначення частин і авторські ремарки (зокрема, численні *scherzando*). Відповідає «анекдотичній» тематиці і власне музична стилістика партії контрабаса: широко використовується штрих *pizzicato*, форшлаги, що асоціюються з комічними «підстрибуваннями», ніби «ламана» мелодична лінія, синкопована ритміка. Всі ці засоби виразності дозволяють композитору досягти комічного ефекту в партії басового інструмента.

Як бачимо, гра тембрами і регістрами різних музичних інструментів – характерна риса творчого методу П. Гіндеміта. Підтвердженням цього можуть слугувати два «Маленьких тріо» («Kleine Trios»)

для кларнета, флейти і контрабаса, написані 1927 року. На жаль, нотний текст п'єс не зберігся, що не дозволяє проаналізувати засоби музичної виразності, застосовані П. Гіндемітом в цих ансамблях. Ми маємо можливість оцінити лише інструментальний склад, особливістю якого є зіставлення найнижчого і найвищого інструментів симфонічного оркестру, що традиційно застосовується композиторами для створення комічного чи гротескового ефекту.

У цьому ж 1927 році П. Гіндемітом було створено «Два дуети для фагота і контрабаса» («Zwei Duette für Fagott und Kontrabass»), опубліковані лише через 70 років (1997). П. Гіндеміт прагнув протидіяти рутині та звичці, що часто чатує на професійних музикантів на їх творчому шляху. Багато інструментальних мініатюр були створені композитором як експеримент з поєднання різних тембрових барв і з метою виконання в колі друзів-музикантів. Можна сміливо припустити, що дуети для фагота і контрабаса були створені П. Гіндемітом для домашнього виконання ним самим і його дружиною Гертрудою. Гертруда Гіндеміт (Gertrud Hindemith, 1900–1967), що стала дружиною композитора в 1924 році, була тісно пов'язана з музичним світом. Її батьком був Людвіг Роттенберг (Ludwig Rottenberg, 1865–1932), диригент Франкфуртської опери. Сама Гертруда була актрисою і камерної співачкою, а також навчалася гри на віолончелі та контрабасі. Цілком логічно, що П. Гіндеміт складав невеликі інструментальні п'єси для своєї молодої дружини. Поєднання контрабаса і фагота, різко протиставлене поєднанню контрабаса і флейти в написаних того ж року Тріо, свідчить про безперервні композиторські пошуки нових оригінальних тембрових сполучень.

Лінію дотепних інструментальних дуетів 1927 року за участю контрабаса продовжує пародія для кларнета in B і контрабаса «Музичний квітковий сад і всяка всячина в Лейпцигу» («Musikalisches Blumengärtlein und Leipziger Allerley»). Це цикл, що складається з дев'яти частин, здебільшого програмних.

Серед творів П. Гіндеміта багато таких, які не призначалися ним самим для концертного виконання і були видані лише посмертно. Він є одним з небагатьох видатних композиторів ХХ століття, які регулярно створювали п'єси для домашнього музикування – форми

побутування твору, характерної для музичної практики радше XVIII та XIX століть, ніж XX-го. Однак у 1920 роки в Німеччині виникла і побутувала так звана *Gebrauchsmusik* – «функціональна» або «корисна» музика. Її яскравими представниками були К. Вайль (Kurt Weill, 1900–1950) та власне П. Гіндеміт. Сам композитор декларував: «Завжди розрізнятимуть два протилежні типи музикування: виконання та гру для себе. Виконавство – професія музиканта, гра для себе – заняття для любителів» (Hindemith, 1959: 131). Гіндемітівська *Gebrauchsmusik* (до неї можна віднести збірку *Spielmusik* для струнного оркестру, флейт та гобоїв оп. 43/1, *Lieder für Singkreise* оп. 43/2, *Schulwerk* для інструментального ансамблю оп. 44 та *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* для аматорів та друзів музики) мала подвійну мету: дати змогу поціновувачам музики брати участь у її виконанні та одночасно з цим поступово знайомити їх з естетичними засадами нової музики.

У передмові до кантати «Frau Musica» оп. 45/1 П. Гіндеміт писав: «Ця музика не створена ані для концертної зали, ані для артиста. Її мета – надати цікавий та новий практичний матеріал для людей, які хочуть співати та грати для власного задоволення чи виступати для невеликого кола однодумців» (Hindemith, 1959: 156). У зв'язку з цим П. Гіндеміт цілком природно обмежив ступінь технічної складності подібних творів, подекуди навіть залишаючи вибір інструмента на розсуд виконавця. Втім, концепція композитора з часом зазнала змін: у більш пізній період своєї творчості він відмовився від терміну *Gebrauchsmusik*, вважаючи, що здатність бути «корисним» закладена у будь-якому музичному творі.

Багато з творів П. Гіндеміта, призначених для домашнього музикування, довгий час перебували в архівах, залишаючись поза увагою музичної громадськості. Так, до 1995 року світ (за винятком, мабуть, декількох дослідників творчості композитора) і не підозрював про існування «Восьми п'єс для контрабаса соло», написаних П. Гіндемітом імовірно у 1927 році для своєї дружини Гертруди. Нотний матеріал для нашого дослідження (факсиміле рукопису і частина першого видання) був наданий автору статті університетом Мічигану (США).

Як зазначає Г. Шуберт¹ (Schubert, 1997: 1), дослідник творчості П. Гіндеміта та упорядник десяти томного повного зібрання творів композитора (1975–2019), у своїй передмові до видання «Восьми п'єс для контрабаса соло», П. Гіндеміт, як ніхто інший із композиторів свого покоління, розумівся на «біговій доріжці музикантського життя». «Рутина замінює колишній ентузіазм, почуття втрачають свою справжність, безперервне повторення обмеженої кількості фактів створює атмосферу штучної реальності», – писав П. Гіндеміт у своїй книзі «Світ композитора» (1959: 46). Аби запобігти творчому «вигоранню», композитор усіма силами намагався боротися із задушливою рутинною у середовищі музикантів, з якими він працював у Франкфуртському оперному оркестрі (1915–1923), *Amar Quartet* (1921–1929) та *Goldberg-Hindemith-Feuermann-Trio* (1929–1934) тощо. З цією метою П. Гіндеміт впроваджував репертуарну політику, за якої твори майже не повторювалися, розширював чи скорочував склад ансамблю та часто культивував майже авантюрний стиль гри, який завжди вимагав від виконавців високої концентрації. Так, разом із друзями він заснував так званий «Оркестр розбійників» (*Robber's Orchestra*), у якому кожен музикант мав грати на інструменті, яким він не володів. З цією ж метою П. Гіндеміт написав чимало творів (часто пародійних) для «освіжаючого, розслаблюючого та відновлюючого виконання» (Schubert, 1997: 96), яке мало відбуватися у колі друзів. Саме до таких творів можна віднести «Вісім п'єс для контрабаса соло».

Призначені для домашнього виконання, «Вісім п'єс для контрабаса соло» є прикладом пародійного напрямку творчості композитора. На композицію циклу, без сумніву, вплинули вокальні уподобання Гертруди Гіндеміт і її акторський талант. Обдарована не лише як співачка, віолончелістка та контрабасистка, але й як акторка, вона, як зазначає Г. Шуберт (1997: 1), на приватних вечірках для друзів не лише

¹ Гізельгер Шуберт (1944) – німецький музикознавець, соціолог та філософ. З 1973 року він працював редактором, а з 2005 року видавцем *Hindemith Complete Edition* в Інституті Гіндеміта у Франкфурті-на-Майні, який він очолює з 1991 року. З 1986 по 1996 рік Г. Шуберт був співредактором журналу «Musiktheorie», є редактором повного видання творів Курта Вайля. Він опублікував численні праці з історії та теорії музики, а також музичної естетики, переважно XIX і XX століть.

грала ці п'єси на інструменті, але й виконувала всі «акторські» ремарки, внесені у рукопис П. Гіндемітом. Г. Шуберт (там само) припускає, що й сам композитор, палкий поціновувач різноманітних ігор та маскарадів, можливо, теж брав участь у виконанні «Восьми п'єс для контрабаса соло» як актор.

Розглянемо кожну із «Восьми п'єс для контрабаса соло» з метою виявлення композиційно-драматургічної специфіки циклу П. Гіндеміта.

Перша п'єса циклу – «**O Iso ed Osiro**» – являє собою перекладення для контрабаса знаменитої арії Зорастро «О, Ви, Ізіда і Осіріс» («**O Isis und Osiris**») з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Вокальна музика звучить в інструментальному перекладенні дуже органічно, оскільки контрабас і за діапазоном, і за тембровими характеристиками корелює з басом-профундо, що виконує цю арію в оригінальному варіанті. Ремарка *con calore* («з теплом») належить П. Гіндеміту, в той час як темпове позначення *Adagio*, наведене у В. А. Моцарта, в цьому випадку відсутнє.

Друга п'єса циклу – «**Il basso è mobile**» – являє собою перекладення арії Герцога «*La donna è mobile*» з опери «Ріголетто» Дж. Верді. Назву п'єси можна трактувати й як жартівливе припущення про легкодумство контрабасистів, і як визнання технічної рухливості контрабаса як віртуозного інструмента. Жодних змін до вердієвського тексту П. Гіндеміт не вносить; елемент пародії полягає, перш за все, у назві п'єси та у грі тембрами (перекладення тенорової арії для басового інструмента). Ремарка «*nicht an die Rampe gehen!*» («не обертатися!») над ферматою свідчить про призначення циклу для конкретного виконавця і певних умов виконання. Елемент вільного трактування форми вносить вказівка, наведена наприкінці п'єси: «*Bei Erfolg da capo*» («В разі успіху повторити з початку»).

В основу третьої п'єси – «**In diesen heiligen Hallen. Bahnsteig V, Abfahrt 1213**» – було покладено другу арію Зорастро «*In diesen heiligen Hallen*» з опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Ремарка *Direttissimo*, що належить П. Гіндеміту, у «Словнику іноземних музичних термінів» відсутня, проте у перекладі з італійської означає «прямий потяг» або «експрес». Припущення, що п'єса зображує рух потяга, швидко

підтверджується. Після першого речення (8 тактів) слідує ремарка «3 Minuten Aufenthalt», тобто «трихвилинна зупинка». Швидше за все, це алюзія на розклад руху поїзда, яка присутня і в другій частині назви («Платформа V, вихід 1213»). Можна припустити, що ця частина була доповнена певною театралізованою імпровізацією у виконанні Гертруди Гіндеміт. Наступні ремарки – «Wird nur nach Einfuhrung der Sommerzeit in Belgein gespielt» («Грати лише після введення літнього часу в Бельгії»), «Anschluss nicht gewährleistet» («Подальше транспортне сполучення не гарантується»), «Stuttgart an 7:05» («Штуттгарт о 7:05»), «Links aussteigen Fahrkarten bereithalten» («Вихід ліворуч. Приготуйте білети»), «Sondereinlage, vom 5.11–13.2. nur Wund Samstags vor Sonn- und Feiertagen. Fallt am 25.12 und 29.02 aus» («Спеціальний внесок, з 5.11–13.2 лише у вівторок та суботу перед неділями та святковими днями. Відмінено 25.12 та 29.02»), «MITROPA» (абревіатура, яку можна розшифрувати як «Середньоевропейське акціонерне товариство спальних вагонів та вагонів-ресторанів», тобто засноване 1916 року підприємство, що в 1920-ті обслуговувало спальні вагони та вагони-ресторани) – та графічне зображення деяких нот продовжують обігрувати тематику залізничної подорожі.

П'ять наступних п'єс об'єднані у мікроцикл під назвою «**Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne**»², назву якого можна перекласти як «Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева». Ця назва має досить символічне значення і перегукується з численними малюнками П. Гіндеміта, які дослідники виявляють в його рукописах, записниках, листах, різдвяних листівках (див. іл. 2). Серед образів, що привертають увагу композитора, найчастіше зустрічаються різні зображення левів, які символізують Гертруду Гіндеміт, яка народилася під знаком Лева (див. іл. 1).

«Бас на шостому поверсі, або Блаженство Лева» являє собою приклад «циклу в циклі», побудованого за принципом оперного акту

² Г. Шуберт у виданні цих п'єс не виділяє названий нами мікроцикл, приписуючи назву «Bass im sechsten Stock, oder: Des Löwen Wonne» лише четвертій п'єсі. У даній статті ми пропонуємо наш погляд на композицію циклу, сформований у результаті аналізу факсиміле рукопису «Восьми п'єс для контрабаса та оркестру».

(умовна увертюра і кілька сцен). Четверта п'єса, що відкриває внутрішній цикл, має назву «**Feierliche Prælüdiüm**» («Урочиста прелюдія») і виконує роль вступу. Про це свідчать як ремарка *solenne maestoso* («урочисто та велично»), так і позначення «*Vorhang auf*» («Завіса підіймається»), наведене під останньою нотою.

Ілюстрація 1.



Ілюстрація 2.



Далі слідують три «сцени», за своєю природою, вірогідно, оперного походження. Тут композитор використовує різні прийоми музичної виразності, що створюють просторовий ефект і підкреслюють зв'язок тематизму з музичним театром. Так, п'ята частина циклу – **«Szene I. Die Wüste. Morgenrot. Entfernte Trompetensignale»** («Сцена I. Пустеля. Світанок. Далекі сигнали труби») – відкривається призивним двотактовим мотивом, що імітує звучання труб, потім слідує його повторення з ремаркою *«echo»* («віддлуння»). Шоста частина циклу – **«Szene II. Scena e Duetto»** («Сцена II. Сцена та Дует») – має декілька сценічних ремарок: *«Irrwische flattern auf, Nachteulen phosphorezieren. Transparent erscheint Sepp Gschwandner, der Nebengebuhltle»* («Загораються вогні, нічні сови фосфорують. Зепп Гшwandнер, другорядний персонаж, з'являється непомітно») та *«final apparition du Sepp. Ebenzer tritt ab»* («остання поява Зеппа. Ебензер подає у відставку»).

У назві сьомої частини циклу – **«Szene III. Retitativo e Aria Alcantara»** («Сцена III. Речитатив та Арія Альканти») – можна вбачати алюзію на двоактну комічну оперу Юліуса Айхберга (Julius Eichberg, 1824–1893) *«The Doctor of Alcantara»* (1862), написану у співавторстві зі скрипалем і композитором Бенджаміном Вульфом (Benjamin E. Woolf, 1836–1901). На сьогоднішній день ця опера має вагу скоріше історичну, ніж музичну, проте свого часу вона стала одним з витоків «американської опери» як культурного феномену. Народжений в Німеччині, Юліус Айхберг більшу частину своєї творчої кар'єри зробив у США, де написані ним оперети користувалися достатнім успіхом та звучать на музичних сценах і досі.

Завершує цикл останній номер – **«Danza. Coda»** («Танок. Кода»), що пов'язаний з образом Альканти із попереднього номеру. У заключній п'єсі П. Гіндеміт супроводжує музичний матеріал більш ніж докладними ремарками, які передбачають застосування акторської гри і певних рухів музиканта під час її виконання, а також розкривають емоційну складову, яку виконавець може втілювати за допомогою міміки. Таке ретельне вибудовування драматургії твору дозволяє говорити про театралізацію виконавського процесу, яка стає передумовою формування принципів інструментального

театру, що на них творчість П. Гіндеміта починає спиратися вже наприкінці 1920 років.

З точки зору виконавської техніки всі вісім п'єс циклу П. Гіндеміта є досить нескладними. Кожна з них передбачає гру не вище першої позиції (за виключенням декількох нот у кульмінаційних моментах), що підвладна навіть контрабасистам-аматорам (можна припустити, що саме з метою збереження єдності першої позиції протягом всього циклу П. Гіндеміт у третій п'єсі змінює оригінальну тональність другої арії Зорастро «In diesen heiligen Hallen»).

Висновки. 1920 роки стали справжнім розквітом камерно-інструментальної творчості П. Гіндеміта. У наступних же десятиліттях творча енергія композитора зосередиться в основному навколо симфонічних жанрів. Однак не варто думати, що інтерес композитора до контрабасової музики вичерпав себе. Після багатьох років активної роботи в жанрі симфонії П. Гіндеміт знову звернувся до контрабаса як сольного інструмента в Сонаті для контрабаса і фортепіано, якій судилося стати вершиною еволюції цього жанрового відгалуження у творчості композитора. Втім, формування образу солуючого контрабаса відбувалося у творчості П. Гіндеміта поступово, починаючи ще з 1920 років. Важливим кроком на цьому шляху стали «Вісім п'єс для контрабаса соло», в яких, попри їх призначення для домашнього музикування, були закладені не лише основи звукового образу контрабаса, але і естетичні засади інструментального театру. «Вісім п'єс для контрабаса соло» є прикладом використання прийому «циклу у циклі», де драматургія підпорядкована не лише музичній логіці, але і численним позамузичним чинникам (що втілено через сценічні ремарки й навіть графічні зображення), які визначають його театральну природу.

Перспективи дослідження. Контрабасова творчість П. Гіндеміта надає широкі перспективи для подальших наукових розвідок. Продовженням цього дослідження можуть виступати праці, присвячені як специфіці трактування тембру контрабаса у творах П. Гіндеміта, так і принципам *Gebrauchsmusik*, що знайшли прояв у естетичних засадах творчості композитора.

ЛІТЕРАТУРА

- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi, Belo Horizonte*, 27, 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006
- Hindemith, P. (1959). *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*. Mainz: Schott's Söhne.
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155.
- Schubert, G. (1997). Preface. In *Paul Hindemith. Stücke (1927) for Double bass* [score], p. 1. Mainz: Schott Music.
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *The Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.522>

Serhii Dikarev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7400-6099

P. Hindemith's Eight Pieces For Double Bass Solo: compositional and dramaturgical peculiarities

Statement of the problem. *The heritage of German composer Paul Hindemith significantly influenced the development of double bass art of the XX century. Yet, from the 1920s, the author of one of the most renowned chamber works with double bass of his time, the Sonata for Double Bass and Piano (1949), a composer, multi-instrumentalist, P. Hindemith actively involved the double bass in other works, both chamber and solo ones. The Eight Pieces for Double Bass Solo (1927) for a long time have not been the focus of attention of contemporary researchers or double bass players. However, one should not underestimate the fact that P. Hindemith turned to the double bass as an instrument capable of performing a solo work.*

*P. Hindemith's double bass works still receive insufficient attention from both foreign and domestic musicologists, although many aspects of the composer's work are highlighted in the studies of E. Hartmann (2013), J. Haney (2008), D. Trippett (2007) and others. The most complete information about the Eight Pieces for Solo Double Bass is given in the Introduction by G. Schubert (1997) before the publication of these pieces, however, their analytical interpretation **has not yet been the subject of special research. The purpose of our study** is to identify the compositional and dramaturgical peculiarities of Hindemith's Eight Pieces for Double Bass Solo and to determine their role in the development of the double bass "branch" in the composer's work. The following **scientific methods** were used: historiographic approach to study the scientific sources devoted to P. Hindemith; structural-functional and textological approaches in analytical descriptions.*

***As a result of the analysis it was concluded** that the Eight Pieces for Double Bass Solo by P. Hindemith are unique as they are a vivid example of the composer's search for non-standard solutions connected with choosing the solo instrument timbre and the cycle-making factors. From the 1920s, the timbre of the double bass solo in Hindemith's works in most cases correlates with the semantic spheres of joke, parody, sarcasm or grotesque. Created for home performance with friends, Eight Pieces for Double Bass Solo present the parody direction in the composer's work. The cycle was undoubtedly influenced by Gertrude Hindemith's preferences and talents. Gifted not only as a singer, cellist and double bassist, but also as an actress, she played these pieces not only at private parties for friends, but also performed them on stage following all the "acting" remarks written in Hindemith's manuscript. The Eight Pieces built by the principle of "the cycle in cycle", and their dramaturgy is subjected not only to musical logic, but also to numerous non-musical factors (reflected in the remarks, graphics, etc.), which determined the theatrical nature of the work.*

After a real flourish of Hindemith's chamber and instrumental work in the 1920s, the composer focused mainly on symphonic genres. However, his interest in double bass didn't exhaust itself. After many years of active work in the symphony genre, P. Hindemith again turned to it as a solo instrument in the Sonata for Double Bass and Piano – the peak of the evolution of this instrument in his music. However, the formation of the sound image of the solo double bass in the composer's was gradual since the 1920s. The Eight Pieces for Double Bass Solo, which were an important step on this path, despite being intended for home music, laid not only

the foundations of a sound image of the double bass, but also the aesthetic basis of the instrumental theater.

Key words: *Paul Hindemith's works; double bass solo; Eight Pieces for Double Bass Solo; 20th century music; instrumental theater.*

REFERENCES

- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339 [in English].
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) by César Guerra-Peixe, Koellreutter and Hindemith: similarities and basic principles. *Per Musi, Belo Horizonte*, 27, 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006 [in Portuguese].
- Hindemith, P. (1959). *A composer's world: horizons and limitations [Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen]*. Mainz: Schott's Söhne [in German].
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155 [in English].
- Schubert, G. (1997). Preface. In *Paul Hindemith. Stücke (1927) for Double bass* [score], p. 1. Mainz: Schott Music [in English].
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *The Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580. <https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.522> [in English].

Стаття надійшла до редакції 31 січня 2022 р.

УДК 786.2:78.082.2:78.05

DOI 10.34064/khnum1-6204

Тарабанов Анатолій Петрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності

e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

**Виконавський часопростір фортепіанних Сонат
ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта**

В статті розглянуто специфіку виконавського часопростору двох шедеврів видатних композиторів-сучасників, за життя яких відбувався поступовий перехід від класичного до романтичного стилю, виявлені його сутнісні характеристики та розкриті значення їх усвідомлення піаністом-виконавцем в практиці роботи над музичним твором. Вже визначені автором на матеріалі барокової та ранньокласичної сонати параметри виконавського хронотопу, а саме: взаємодія та взаєморівноваження статичної і динамічної, організуюча функція виконавського часу у формотворенні, метроритмічна виконавська інерція, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація), – доповнені іншими, такими як виконавське формоосягнення через опрацювання деталей, психологічний часопростір виконавця (як одна із складових виконавського хронотопу твору), що було викликане новими інтерпретаційними задачами піаніста в сонатах Бетховена та Шуберта. Ці твори досі не були предметом аналізу з позицій характеристики виконавського хронотопу, що, поруч із застосуванням експериментального методу дослідження (із залученням авторського досвіду концертного виконання творів, що розглядаються), визначило наукову новизну представлені розвідки.

Ключові слова: фортепіанні сонати; класицизм, романтизм; музичний хронотоп; виконавський часопростір; метроритмічна інерція; континуальність; формотворення; антиципація; психологічний часопростір.

Постановка проблеми. Жанр фортепіанної сонати завжди залишається популярною темою музикознавчих досліджень. Чи не найпомітніше місце серед них посідають праці, присвячені фортепіанним сонатам Людвіга ван Бетховена (Nagel, 1903; Tovey, 1931; Jones, 1999; Rosen, 2002, 1998; Waltz, 2007; Gordon, 2017; Guez, 2018; Marston, 2018; Miucci, 2019 та багато інших). Адже творчість Бетховена, зокрема його фортепіанні сонати, є однією з вершин західноєвропейської музики епохи Класицизму. Безпосереднім спадкоємцем традицій Бетховена став Франц Петер Шуберт, який з благоговінням ставився до великого майстра. У свою чергу, Бетховен був знайомий з деякими творами Шуберта та, за свідченнями сучасників, дуже прихильно відгукувався про обдарованість молодого композитора: «...в цьому Шуберті є божественна іскра!» (Nohl, & Martens, 1928: 560–561). Шуберт продовжив справу свого віденського попередника, сповідуючи у своїй творчості здебільшого вже естетику романтизму. На думку Роузена, «за винятком невеликої кількості творів останніх років, коли він несподівано повертається до більш поглиблено-класичного образу мислення, Шуберт є почасти найважливішим засновником нового романтичного стилю та почасти найвеличнішим прикладом посткласичного композитора» (Rosen, 1998: 519). Хоча щодо належності Шуберта саме до романтиків єдиної думки серед музикознавців немає. Наприклад, за Брауном, «місце Шуберта в історії музики неоднозначне, оскільки він стоїть між світами класичної та романтичної музики. Однак його можна вважати останнім із великих класичних композиторів. Його музика, суб'єктивно емоційна в романтичній манері, поетично осмислена та революційна за мовою, все ж відлита у формальних трафаретах класичної школи – в результаті чого стає дедалі очевиднішим, що Шуберта правильніше віднести до епохи Гайдна, Бетховена та Моцарта, ніж Шумана, Шопена та Вагнера» (Brown, 2022).

Найбільш помітно класичні риси та подекуди вплив творчості Бетховена простежуються у фортепіанних сонатах Шуберта. Але, на відміну від характерного бетховенського драматизму, образній сфері фортепіанних сонат Шуберта здебільшого притаманний епічний ліризм, а в структурному плані – багатство і «марнотратність» тематичних ідей та певна «розтягнутість» форми (Чернявська, 2002: 7).

За своє недовге життя Шуберт створив 21 фортепіанну сонату – твори, які заслужено зайняли своє почесне місце у світовій музичній спадщині.

Об'єктом нашого розгляду є два фортепіанні твори: Соната Бетховена оп. 27 № 2 (відома як «Місячна») та Соната Шуберта D. 958 *c-moll*. Композиція Шуберта належить до останньої тріади його фортепіанних сонат; про неї небезпідставно закріпилося уявлення як про «найбетховенську» з усіх його фортепіанних сонат; однак при цьому вона залишається самотнім за стилем шубертівським твором (Fisk, 2000). Мегапопулярна¹ «Місячна» Соната, окрім розгляду з різним ступенем деталізації у вищезгаданих працях з творчості Бетховена, досить ретельно проаналізована в аспекті музичної інтерпретації відомим українським дослідником В. Москаленком (2013). Аналіз обох сонат з точки зору *характеристик виконавського часопростору* до цього часу **не здійснювався**.

Поняття часопростору, або хронотопу (від грецьких слів *χρόνος* – «час» і *τόπος* – «місце») щодо музики трактується сучасними дослідниками як «взаємодія темпорального і спатіального чинників в процесі створення та обробки музично-естетичної інформації» (Гоменюк, 2006: 6). В проєкції на виконавську практику в подібній взаємодії набувають актуальності поняття про агогічність, часову варіантність, артикуляційні процеси, які є невід'ємними складовими *виконавського хронотопу*. У монографії Ю. Ніколаєвської (2020: 240) явищу «виконавського хронотопу» дається така дефініція: «усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями *Homo Interpretatus*». З позицій виконавської інтерпретології хронотоп (поряд з артикуляцією, тембровим слухом, фактурним слухом, темпоритмом та агогікою, структурним мисленням або формотворчим слухом) дослідниця відносить до одного з аспектів виконавського стилю, а саме виконавської

¹ «Усі завжди говорять про сонату до-дієз мінор! Звичайно, я писав кращі речі. Є соната Фа-дієз мажор – це щось зовсім інше», – сказав він [Бетховен – А. Т.] одного разу Черні» (Thayer, 2013: 323).

поетики (Ніколаєвська, 2020: 229). За Ю. Ніколаєвською, хронотоп інтерпретатора має такі параметри: метроритм (часова організація), фактура (що, «з притаманними їй тембровими, реєстровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату»), форма-композиція, яка відповідає за цілісність твору, що звучить (там само: 240).

З огляду на запропоновані Ю. Ніколаєвською параметри виконавського хронотопу, нами буде розглянуто його характеристики на прикладі двох фортепіанних сонат – ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. Такий розгляд продовжує попередню роботу автора, де характеристики виконавського часопростору висвітлювались на прикладі клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму (Тарабанов, 2021). Серед них – *взаємодія та взаєморівноваження статичної і динаміки, організуюча функція виконавського часу у формотворенні, метроритмічна виконавська інерція, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація)*.

Завданням цієї статті є аналіз та порівняння двох видатних сонат Бетховена та Шуберта з огляду на вищезгадані характеристики виконавського часопростору та виявлення інших, притаманних хронотопу саме цих творів, що, **як результат**, має розширити комплексний підхід до цих та подібних композицій з точки зору виконавських засобів втілення авторського задуму.

Методологія дослідження. Як основний, зазначимо експериментальний дослідницький підхід, який можна віднести до галузі виконавської інтерпретології (Ніколаєвська, 2020: 143–144), вирізнивши при цьому використання власного досвіду дослідника на всіх етапах опанування музичних творів та їх концертного озвучення (тобто автор статті виступає і як виконавець вищезгаданих сонат²). Також застосовані аналітичний, компаративний, джерелознавчий методи дослідження.

Мета статті – розглянути специфіку виконавського часопростору Сонати Бетховена ор. 27 № 2 та Сонати Шуберта D. 958, виявити його

² Сонати були виконані мною в онлайн-концерті від 22.10.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=JpCMj0qYjJ8&t=144s>

характеристики та розкрити значення їх усвідомлення піаністом-виконавцем в практиці роботи над музичним твором.

Виклад основного матеріалу. Розгляд виконавського часопростору фортепіанних сонат Бетховена та Шуберта видається нам необхідним, оскільки свого апогею в плані довершеності форми та її змістовного наповнення сонатне *allegro* та сонатний цикл досягли саме в добу віденського класицизму, за пізніх часів якої жили й творили обидва композитори. Здавалося б, що, подібно до іншого продукту музичного генія – фуги, сонаті залишалося «почивати на лаврах» та слугувати майже непорушним шаблоном для композиторських інтерпретацій у наступні епохи, однак сталося інакше – 32 фортепіанні сонати Бетховена продемонстрували масштабну стильову еволюцію, яка дала поштовх розвитку романтизму в музиці.

Як і у випадку з іншими епохами, перехід від Класицизму до Романтизму в музиці не можна позначити початком творчості конкретного композитора чи композиторів (Чернявська, 2002). Новий художній напрям поступово проростає з попереднього тим інтенсивніше, чим ближче був до апогею та вичерпання самого себе останній. Отже, окремі засоби виразності, притаманні музичним творам епохи Романтизму, почали формуватися вже у творчості наймолодшого з віденських класиків, Бетховена, який, за визначенням авторів *Encyclopedia Britannica*, є «домінуючою музичною фігурою в перехідний період між класичною та романтичною епохами» (Budden & Knapp, 2022). «Не бувши сам романтиком, він став джерелом багато чого, що характеризувало творчість романтиків, які наслідували його, особливо в його зразках програмної чи ілюстративної музики, яку він визначив у зв'язку зі своєю Шостою (Пасторальною) симфонією як більшою мірою вираження емоцій, ніж зображення»³ (там само).

Деяким творам Бетховена більшою мірою властиве передбачення романтичного стилю в музиці. «В мініатюрах, зокрема бетховенських

³ “Though not himself a Romantic, he became the fountainhead of much that characterized the work of the Romantics who followed him, especially in his ideal of program or illustrative music, which he defined in connection with his Sixth (Pastoral) Symphony as more an expression of emotion than painting”.

багателях, виявляється жанрово-лірична образна сфера: тенденція розвитку романтичного стилю, що потребувала відповідних форм втілення та фактури» (Чернявська, 2015: 133). «У Багателях Л. Бетховена ор. 33 виявляються особливості суто фортепіанної гри, відмінної від клавесинової. Композитор розробляє колористичні можливості нового інструмента – цей напрям буде розвиватися в творчості композиторів-романтиків». «У Багателі № 6 <...> композитор визначає темп, який виявляє емоційно-образну атмосферу твору. Такий підхід буде властивий композиторам-романтикам, зокрема Ф. Шуберту» (там само: 133–134). «Якщо цикл ор. 33 має всі особливості прояву романтичного стилю – “стрибок у майбутнє”, то ор. 119 – поєднує звернення до стилістики минулих епох та нових романтичних настроїв» (там само: 141).

Американський піаніст і музикознавець Роузен стверджує: «Ми думаємо про Бетховена, особливо про Бетховена останніх років, як про вкрай нетрадиційного композитора, і ми взагалі припускаємо, що це було його навмисне зневажання сучасної музичної мови та стилю, що часто робило його творчість настільки важкою для розуміння та сприйняття його сучасниками...», але «тлумачення Бетховеном умовностей класичної музичної мови ніколи не було просто спробою обійти їх, ніби вони вже не дійсні. До кінця життя він продовжував використовувати і навіть відроджувати багато музичних методів, які знав ще дитиною у 1770 роках, і від яких молодші сучасники, такі як Вебер, Шуберт і Мендельсон, відмовилися, як від банальних і старомодних»⁴ (Rosen, 1997: 460).

У сучасному західноєвропейському музикознавстві триває обговорення ролі та місця спадщини Бетховена і Шуберта у перехід-

⁴ “We think of Beethoven, particularly the Beethoven of the final years, as a deeply unconventional composer, and we generally assume that it was his deliberate flouting of the contemporary musical language and style that often made his work so difficult to understand and accept by his contemporaries.” “Nevertheless, Beethoven’s treatment of the conventions of the classical musical language was never simply an attempt to bypass them, to pretend that they were no longer valid. To the end of his life he continued to employ and even revive many musical procedures that he had known as a child in the 1770s and that younger contemporaries, like Weber, Schubert, and Mendelssohn, had abandoned as banal and old-fashioned”.

ний період між епохами Класицизму та Романтизму. «Музичний Романтизм був відзначений акцентом на оригінальності та індивідуальності, особистому емоційному вираженні, свободі та експериментуванні у формі. Людвіг ван Бетховен і Франц Шуберт поєднали класичний і романтичний періоди, оскільки, хоча їхні формальні музичні техніки були в основному класичними, їхнє глибоке особистісне відчуття музики та використання програмних елементів стали важливою моделлю для композиторів-романтиків XIX століття»⁵ (Romanticism, 2021). При цьому бетховенський стиль помітно вплинув на творчість Шуберта, що найбільше відчувається у фортепіанних сонатах останнього.

Особливо відчутний вплив Бетховена у Сонаті до-мінор D. 958. Перші її такти буквально змушують відчути бетховенську рішучість та звитязність, демонструючи схожість з темою «Тридцяти двох варіацій» Бетховена, також нагадуючи «Патетичну», «Апасіонату» і навіть увертюру «Егмонт». Самобутній стиль пізнього Шуберта тут немовби вступає в «діалог» із бетховенським, не залишаючи сумнівів щодо своєї нетотожності, як у принципах розвитку музичного матеріалу, так і у побудові форми з типовими для композитора «himmlische Längen»⁶. У «Місячній»⁷ Сонаті Бетховена (як і попередня соната

⁵ “Musical Romanticism was marked by emphasis on originality and individuality, personal emotional expression, and freedom and experimentation of form. Ludwig van Beethoven and Franz Schubert bridged the Classical and Romantic periods, for while their formal musical techniques were basically Classical, their music’s intensely personal feeling and their use of programmatic elements provided an important model for 19th-century Romantic composers.”

⁶ «Божественні довго́ти» – вираз, що став «крилатим» після відгуку Р. Шумана на симфонію До мажор Ф. Шуберта: «Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen». – «І ця божественна довжина симфонії, як, наприклад, товстий чотиритомний роман Жана Поля, який теж ніколи не закінчується, і з найкращих причин, щоб читач також міг слідкувати далі». (Schumann, 1854: 201).

⁷ Ця назва вкоренилася «з легкої руки» поета Л. Рельштаба. Не дивлячись на практично одностайну на початку XXI ст. думку серед музикознавців та виконавців про недоречність цієї назви, існують досить цікаві спроби реабілітації такого напрочуд звичасного релештабівського «sobriquet» (Waltz, 2007). В. Москаленко ж (2013: 11)

27-го опусу, вона має даний композитором підзаголовок «Sonata quasi una fantasia») навпаки, можна відчутти те «позачасове», що дозволяє вважати бетховенську Сонату передвісницею Романтизму.

Отже, при зіставленні сонат Бетховена і Шуберта бачимо своєрідний стилістичний «взаємообмін»: Шуберт у своїй *c-moll*'ній Сонаті, більше ніж будь-де, близький до стилю Бетховена, в той час як Бетховен у «Місячній» почасти виступає як предтеча романтизму, насамперед, завдяки образній сфері першої частини⁸, що потребувала колористичного застосування педалі *senza sordini* (що за часів Бетховена означало використання саме правої педалі), та іншим новаціям – зрушенню в бік третьої частини як драматичного центру циклу (яка, замість першої частини, являє собою сонатне алегро), виконання частин циклу *attacca* тощо.

Перейдемо до розгляду особливостей виконавського часопростору обох сонат на конкретних прикладах. Його характеристики, раніше виявлені нами на матеріалі сонат Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі (Тарабанов, 2021) не є специфічними саме для цих клавірних творів, а є досить універсальними, тому застосовані й до сонат, що є предметом розгляду в цій статті.

Аналіз метричних, темпових, ритмічних, фактурних, динамічних особливостей початку I частини (*cis-moll*) Сонати Бетховена оп. 27 № 2 (приклад 1) дозволяє здійснити такі спостереження.

Враховуючи відносну повільність темпу (*Adagio sostenuto* в розмірі *alla breve*), зазначимо, що основна увага виконавця має бути зосереджена на підтриманні динаміки руху, при цьому не провокуючи поквалпівість. При одноманітності ритму фігур розкладених арпеджіо в партії правої руки не можна не відчутти певну складність їх виконання разом з цілими та половинними басів, тенденцію «за-

пропонує вважати образ човна, що пливе озером у місячному сяйві, як і саму назву «Місячна соната», «художньою інтерпретацією».

⁸ «Знаменита перша частина є пророкою у тому, що вона підтримує єдиний настрій у всьому [твори – А. Т.], надаючи емоційний ефект, важливіший за структурну ясність, – естетика, пов'язана з романтизмом XIX століття» (Gordon, 2017: 159). «“Місячна” постає як влучний символ романтичної тенденції з метою пробудити “найпіднесеніше” щодо інструментальної музики Бетховена» (Jones, 1999: 44).

кругляти» кожен такт, готуючись належним чином до взяття наступного басу (достатньо глибокого та «проспіваного», задля забезпечення довжини басової лінії, що ускладнюється вказівками *pp* та *delicatissimamente*), тобто грати потактово. Щоби цього не сталося, необхідно пам'ятати про *взаєморівноваження статики і динаміки, їх взаємодію*, які дозволять відтворити довжину музичної думки (горизонталь) при «проспіваності» фортепіанного звучання у кожному конкретному мить (вертикаль).

Приклад 1. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, I ч.

14.

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino. (a)

Adagio sostenuto $\text{♩} : 60$

sempre pp e senza sordino (a)
N.B. una corda sino alla fine del pezzo

pp ma espr.

На практиці це втілюється через внутрішнє відчуття безперервності метричного пульсу при приготуванні до кожного наступного басу «заздалегідь» (в лапках, тому що насправді у часопросторі, де зміни відбуваються з періодичністю у цілу тривалість, це буде саме вчасно), що має сполучатися з достатньою виконавською свободою, яка забезпечить незалежність різних шарів фактури.

Така незалежність стане ще більш актуальною з моменту вступу у 5 такті мелодії верхнього голосу, адже малоімовірно, що фігура тріолі восьмими та пунктир восьмої з точкою і шістнадцятої на практиці можуть бути суміщені раціональним шляхом (якщо «3» на «2» можна зіставити разом, точно прорахувавши, то у випадку із «3» на «4» це навряд чи можливо).

Отже, правильне співвідношення трьох різних «сюжетних ліній», яке має досягатися на одному інструменті одним виконавцем, можливо тільки за умови достатньої їх незалежності, тобто спроможності виконавця здійснити таку незалежність.

Додамо, що згадане перманентне відчуття метричного пульсу є не чим іншим, як одним з проявів *організуючої функції виконавського часопростору у формотворенні*. Збагнення її важливості, як і розуміння інших характеристик виконавського часопростору, теж може стати у пригоді при виконанні цього музичного фрагменту. Усвідомлення *континуальності часопростору та необхідності виконавської антиципації* взагалі мають бути повсякчасно «stand by» («у режимі готовності»), аби прийти будь-якої миті на допомогу виконавцеві.

Крім сказаного, хотілося би зупинити увагу на одному з надважливих моментів виконання саме цієї славнозвісної музики. Цілком точно (повірене математично) виконання пунктиру основної теми одночасно з тріолями, на наш погляд, не тільки не виявляється можливим, але й не є необхідним. Виконавська інтуїція, досвід вивчення різних інтерпретацій та усвідомлення, що будь-який нотний запис великою мірою є умовністю, дозволяють це стверджувати. Благородні вигуки цього пунктиру немов витають у власному часопросторі, подібно до того, як і сама «Місячна» Соната Бетховена, ймовірно, «перебуває у паралельному вимірі», не втрачаючи своєї популярності протягом століть.

Фрагмент Тріо з II частини Сонати Бетховена (приклад 2) наочно демонструє величезне значення *організуючої функції часопростору у формотворенні*. Тут відчуття сильних долей при постійному синкопуванні неможливе без свідомого перебування виконавця у реальній метричній пульсації, оскільки його психологічний час може відрізнятися від реального та навіювати виконавцеві варіанти, далекі від потрібного. Окремим випадком прояву *взаєморівноваження статики і динаміки* є закінчення фраз, які мають бути «дослуханими» при безперервності течії музики (Тарабанов, 2021: 64).

Приклад 2. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, II ч., тріо



Те ж саме з точки зору *взаєморівноваження статики і динаміки* можна сказати про експонування головної партії III частини Сонати Бетховена (приклад 3), а також про виконання заключної партії (приклад 4). У швидкому русі актуальність дослуханості закінчень фраз тільки зростає. Але зазначимо, що на практиці є один важливий нюанс. При початковому опануванні музичного матеріалу існує нагальна необхідність прорахувати все, як воно є, не затримуючись занадто при дослухованні фраз, інакше, при певних особливостях виконавської психіки, можуть виникати надмірні призупинення та навіть сповільнення, що зовсім не бажано та, за фактом, не є рівноваженням.

Не варто недооцінювати й *метроритмічну інерцію*, яка особливо актуальна у швидких темпах, але знов підкреслимо: не слід упереджати цю природну тенденцію. Все описане достеменно пізнається лише у виконавській практиці, тобто *експериментальним* шляхом, і в кожного виконавця цей шлях матиме свої унікальні особливості. Отже,

пропонується тільки генеральний алгоритм, за яким можна будувати індивідуальну стратегію.

Приклад 3. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, III ч.

На цьому експериментальному етапі спостерігається також феномен *виконавського формоосягнення через опрацювання деталей* або невеличких епізодів (що є складовою художньо-спрямованої активності виконавця-інтерпретатора у пошуках власного звучання композиторського твору). У такий спосіб підвищується рівень усвідомленості виконавцем при будіванні власної інтерпретаційної концепції внутрішніх зв'язків твору та розвитку його драматургії, що має позитивний вплив на художню якість виконання і, до речі, сприяє кращому засвоєнню-запам'ятовуванню твору в цілому.

Отже, на нашу думку, існує певний парадокс: чим більше уваги до деталей, тим більше виграє від цього ціле. Тобто, перебуваючи під час опрацювання твору у мікрорівневому часопросторі, викона-

вещь тим самим поліпшує макрорівневий часопростір при об'єднанні твору в цілому, результатом чого є органічне виконавське відчуття спливання часу у творі, а також осягнення його в цілісному та деталь-ному виглядах.

Приклад 4. Л. ван Бетховен. Соната сіс-молл, оп.27, №2, III ч.

Розглянемо характеристики виконавського часопростору на кількох прикладах з Сонати Шуберта. Але до того хотілося б наголосити на думці одного з авторів «*Encyclopedia Britannica*» з приводу того,

що «сонатна форма, яку вперше розглядали як підручник після смерті Шуберта, не була набором правил, кодифікованих теоретиками і наслідуваних композиторами. Скоріше, це був принцип композиції, який виріс із попередніх форм і який можна узагальнити з аналізу справжньої творчості Гайдна, Моцарта, Бетховена та їхніх сучасників» (Jacobson, 2017). При цьому шубертівські «більш пізні композиції у сонатній формі в усіх інструментальних жанрах, дотримуючись грубої традиційної схеми *експозиція–розробка–реприза*, суттєво модифікують її» (там само)⁹.

При виконанні головної партії I частини (приклад 5) фортепіанної Сонати Шуберта D. 958, до-мінор (саме ця тема, перш за все, навіює конкретні спогади про музику Бетховена), найактуальнішим нам здається відчуття *континуальності часопростору* та пов'язана з ним *виконавська антиципація*. Адже побудова самої теми така, що потребує неабияких виконавських зусиль для цілісного її об'єднання, як через постійні «завершення» імперативних інтонаційних зворотів, що супроводжуються паузами, так і через неквадратність музичних побудов, що формуються шляхом постійних доповнень, не руйнуючи при цьому подовженості та цілісності композиторського висловлювання протягом 20 тактів (див. також Martinkus, 2021).

У II частині тієї ж Сонати (приклади 6–7) Шуберт, вже не вперше у своїй творчості, наслідує бетховенську зосереджену патетику, у той же час наділяючи цей спадок неповторними рисами власної композиторської мови. У цій музиці також на першому місці мають стояти відчуття *континуальності часопростору та виконавське передбачення*, адже об'єднання великої трьох-п'ятичастинної форми з шубертівськими «*himmlische Längen*» потребує неабиякої концентрації виконавської енергетики.

Організуюча функція часопросторових параметрів у формотворенні саме в подібних, повільних, темпах також є дуже важливою,

⁹ «Він часто розширював число тональних центрів (центральної тональності) в експозиції, а іноді і число основних тем, від двох до трьох. Ця тенденція до розширення впливає на весь подальший хід австро-німецької симфонічної традиції. Це прямий предок експозицій Антона Брукнера з їхніми трьома різними тематичними групами та значно розширених сонатних структур Густава Малера» (Jacobson, 2017).

не менш значною, аніж у швидких, а під певним кутом зору, можна сказати, що й навіть більшою.

Приклад 5. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, I ч.



Особливо відмітимо в обраному фрагменті Сонати (приклад 7) перехід з дуольності на тріольність. Втратити реальність спливання часу тут доволі легко, результатом чого буде зайва затягнутість, а то й зовсім «розвал» загальної форми.

Уважного врахування останніх названих характеристик часопростору вимагає й виконання іншого фрагменту II частини Сонати Шуберта (приклад 8), що містить «зупинки» на ферматах та велику паузу. При певній умовності довжини фермат не варто нехтувати чисто теоретичним поняттям щодо цього, тобто в середньому тривалість має бути подовженою у 1,5–2 рази порівняно з написаним. Отже, не-

зважаючи на первинне значення слова «fermata» (з італійської – «зупинка»), виконавське мислення у часопросторі все одно мусить бути зосереджене на безперервній течії музичної думки.

Приклад 6. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, II ч.



Приклад 7. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, II ч.



У прикладі 9 наведено фрагмент з IV частини сонати D. 958, виконання якого, у зв'язку із швидкими стрибками, часто обома руками в протилежному напрямку (в темпі *allegro* з позначкою *alla tarantella*) потребує чималої спритності, так само як і точності. Усвідомлення дії *метроритмічної інерції*, та більше – опрацювання у підготовчій роботі складних відрізків із застосуванням інтонаційно-часового підходу нададуть бажані спритність і точність. Таке розширення виконавського часопростору у практичному вимірі являє собою метод опрацювання деталей із застосуванням внутрішнього відчуття значного «часостримання». На відміну від простого врахування *метроритмічної інерції*, цей метод є радикальнішим.

Його доцільно використовувати в особливо складних місцях, подібних до наведеного прикладу.

Приклад 8. Ф. Шуберт. Соната с-moll, D. 958, II ч.

The image displays a musical score for the second movement of Franz Schubert's Sonata in C minor, Op. 958. The score is presented in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and dense chordal accompaniment in the left hand. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'pp' (pianissimo) again. The score is written in C minor and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

У цьому зв'язку виділимо і *психологічний часопростір виконавця як складову виконавського часопростору твору*. Незважаючи на суб'єктивність цієї характеристики, має сенс її враховувати, адже

часопросторове сприйняття твору виконавцем, особливо під час концерту, має безпосередній вплив на успішність виконання, тому воно має бути відповідним чином скоректовано задля найбільш повного розкриття композиторського задуму.

Висновки. Творчість двох видатних композиторів, Бетховена та Шуберта, за життя яких відбувся поступовий перехід від стильової епохи Класицизму до Романтизму, не отримала й однозначної оцінки музикознавців щодо міри присутності в ній класичних або романтичних рис. В музиці Бетховена, яка в цілому відповідає естетичній парадигмі Класицизму, частково вже простежуються ознаки романтичної естетики, зокрема, через індивідуалізоване емоційне вираження та експериментування щодо музичної форми. Такою, на наш погляд, є бетховенська Соната ор. 27 № 2.

Музиці Шуберта, як молодшого сучасника Бетховена, дуже значною мірою притаманна романтична спрямованість. Однак у своїх фортепіанних сонатах він проявляє себе і як композитор посткласичної доби: його Соната D. 958 позначена помітним впливом творчості Бетховена, хоча за емоційним наповненням, принципами обробки музичного матеріалу, побудови форми все ж залишається суто шубертівською.

Характеристики виконавського часопростору (взаємодія та взаєморівноваження статичності та динаміки; організуюча функція виконавського часу у формотворенні; метроритмічна виконавська інерція; континуальність часопростору та виконавська антиципація) виявилися актуальними і щодо цих двох сонат. Відмінності в їх реалізації у розглянутих творах Бетховена і Шуберта пов'язані з більшою виконавською свободою порівняно з попередніми етапами розвитку фортепіанного мистецтва, яка, окрім іншого, зростала разом із появою нових типів фактурного викладення, що, у свою чергу, були маркерами стрімкого розвитку фортепіано – нового інструмента епохи.

Наведені для виявлення характеристик музичні приклади мають допомогти піаністам-практикам, за аналогією, самостійно здійснювати подібний пошук, що має збільшити ступінь усвідомленості виконання та полегшити інтерпретаційні пошуки.

Нові характеристики, що додані у цій статті, а саме: *виконавське формоосягнення через опрацювання деталей, психологічний часопростір виконавця (як одна із складових виконавського часопростору твору)* покликані збільшити діапазон позитивного впливу на підготовчу роботу піаніста-виконавця, як і рекомендований практичний метод *розширення виконавського часопростору*, що має істотно полегшити опанування складних технічних епізодів.

Перспективи дослідження. На наш погляд, існує необхідність розширення поля досліджень у сфері фортепіанного виконавства із застосуванням, поряд з іншими, *експериментального* методу задля більш ефективної допомоги в опануванні та професійному виконанні музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гоменюк, С. Г. (2006). *Музичний хронотон: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації.* Київ: НМАУ.
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* (Монографія). Харків: Факт.
- Тарабанов, А. П. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103
- Чернявська, М. С. (2002). Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 20, 186–191. Київ: НМАУ.
- Чернявська, М. С. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури.* (Навчальний посібник). Харків: [б. в.]
- Brown, M. J. E. (2022). Franz Schubert. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert>
- Budden, J. M., & Knapp, R. L. (2022, March 22). Ludwig van Beethoven. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven>

- Fisk, Ch. (2000) Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, 84 (4), 635–654, DOI:10.1093/mq/84.4.635
- Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers*. Oxford: Oxford University Press.
- Guez, J. (2018). The “Mono-Operational” Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum*, 40 (2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018
- Jacobson, B. (2017). Sonata. In *Encyclopedia Britannica*, [online], <https://www.britannica.com/art/sonata>
- Jones, T. (1999). *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99 (4), 678–681, <https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/ml/gcy109>
- Martinkus, C. (2021, Sep. 29). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music Theory Online*, 27 (3), <https://www.mtosmt.org/ojs/index.php/mto/article/view/686>
- Miucci, L. (2019). Beethoven's pianoforte damper pedalling: a case of double notational style. *Early Music*, 47 (3), 371–392, <https://doi.org/10.1093/em/caz045>
- Nagel, W. (1903). *Beethoven und seine Klaviersonaten*. (Bände 1–2). Bd. 1. Langensalza: H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann).
- Nohl, W., & Martens, F. H. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly*, 14 (4), 553–562. <http://www.jstor.org/stable/738519>
- Romanticism (2021). (Revised and updated by Adam Augustyn). In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/Romanticism>
- Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. London: Yale University Press.
- Schumann, R. (1854). Die C-dur-Symphonie von Franz Schubert. In *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Band 1–4. Band III. S. 195–203. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_über_Musik_und_Musiker/Die_C_Dur-Symphonie_von_Franz_Schubert

- Thayer, A. Wh. (2013). *The Life of Ludwig van Beethoven*. (Vols. I–III). Vol. 1. H. E. Krehbiel (Translator). [The Project Gutenberg eBook]. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, <https://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm>
- Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses*. London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. <https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove>
- Waltz, S. C. (2007). In Defense of Moonlight. *Beethoven Forum*, 14(1), 1–43.

Anatolii Tarabanov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer at the Piano Accompaniment Department,
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

**Performance Chronotope in the Piano Sonatas
by Beethoven (op. 27 No. 2) and Schubert (D. 958)**

The article examines the specifics of the performance chronotope (time-space) of two masterpieces written by outstanding composers-contemporaries, whose lifetime is characterized by a gradual transition from the classical to the romantic style. Its essential characteristics and the significance of their awareness by the pianist-performer in the practice of working at a musical piece are highlighted. The “performance chronotope” is one of the parameters involved in the field of contemporary music-performance interpretation (Nikolaievska, 2020: 144). This publication is related to our previous work, where space-time characteristics of claviersonatas by D. Scarlatti, C. Ph. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, and M. Clementi were revealed from the viewpoint of a piano performer (Tarabanov, 2021).

Some parameters of the performance chronotope that have been outlined before – interaction and mutual balance of statics and dynamics, organizing function of performance time in sound musical form, metrorhythmic performance inertia, continuity of space-time and performance prediction (anticipation) – are supplemented by others, such as performance understanding of the form through working at details, and psychological space-time of the performer (as one of the

components of the performance chronotope of the work). This is attributable to new interpretative tasks of the pianist in Beethoven's and Schubert's Sonatas under consideration. These works have not yet been the subject of analysis from the standpoint of performance chronotope characteristics, which, along with the use of an experimental research method (with the involvement of the author's experience in concert performance of the considered works¹⁰), determined **the scientific novelty** of the presented study.

The results of the study are supposed to be helpful for piano performers in their learning of these works and similar ones. It is especially relevant, because the greatest composer of piano sonatas, Ludwig van Beethoven, is in the spotlight all the time. His so-named "Moonlight" Sonata (op. 27 No. 2) continues to attract new generations of listeners, performers, and researchers (Rosen, 2002; Waltz, 2007; Gordon, 2017, and others). Beethoven's direct successor, Franz P. Schubert created no less fascinating works in the genre of piano sonata. Among them is the Sonata D. 958 in C minor, where Beethoven's influence is observed to a great extent. As in the case with concrete musical examples analyzed in the article, the piano performer can realize on practice their own interpretative searches connected with the use of time-space characteristics. In particular, a method of "expanding the performance chronotope" is recommended, which should significantly facilitate the mastering of complicated technical episodes.

Key words: piano sonata; Beethoven; Schubert; Classicism; Romanticism; musical chronotope; space-time; performance chronotope; metrorhythmic inertia; continuity; music form making, anticipation; performer's psychological space-time.

REFERENCES

- Brown, M. J. E. (2022). Franz Schubert. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert> [in English].
- Budden, J. M., & Knapp, R. L. (2022, March 22). Ludwig van Beethoven. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> [in English].

¹⁰ The examined sonatas are rendered by the author in the online concert (<https://www.youtube.com/watch?v=JpCMj0qYjJ8&t=176s>)

- Chernyavska, M. S. (2002). The era of Romanticism in piano music (to the problem of the diversity of piano styles of the 19th century). *Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 20, 186–191 [in Ukrainian]
- Chernyavska, M. S. (2015). *Pianism of the Beethoven era. Formation of a piano texture*. (Study guide). Kharkiv [in Ukrainian]
- Fisk, Ch. (2000). Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, 84 (4), 635–654, DOI:10.1093/mq/84.4.635 [in English].
- Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Guez, J. (2018). The “Mono-Operational” Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum*, 40 (2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018 [in English].
- Homenuik, S. H. (2006). *Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avantgarde music*. (Extended abstract of PhD thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Jacobson, B. (2017). Sonata. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/sonata> [in English].
- Jones, T. (1999). *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99 (4), 678–681, <https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/ml/gcy109> [in English].
- Martinkus, C. (2021, Sep. 29). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music Theory Online*, 27 (3), <https://www.mtosmt.org/ojs/index.php/mto/article/view/686> [in English].
- Miucci, L. (2019). Beethoven's pianoforte damper pedalling: a case of double notational style. *Early Music*, 47 (3), 371–392, <https://doi.org/10.1093/em/caz045> [in English].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nagel, W. (1903). *Beethoven and his Piano Sonatas*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Langensalza: H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann) [in German].

- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. (Monograph). Kharkiv: Fact [in Ukrainian]
- Nohl, W., & Martens, F. H. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly*, 14 (4), 553–562, <http://www.jstor.org/stable/738519> [in English].
- Romanticism (2021). (Revised and updated by Adam Augustyn). In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/Romanticism> [in English].
- Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. London: Yale University Press [in English].
- Schumann, R. (1854). Franz Schubert's C Major Symphony. In *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker [Collected Writings on Music and Musicians]*. (Vols. 1–4). Vol. III, pp. 195–203. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_über_Musik_und_Musiker/Die_C_Dur-Symphonie_von_Franz_Schubert [in German].
- Tarabanov, A. (2021). Performance and existential chronotope of clavier sonatas of the late Baroque and Classicism. *Problems of interaction of Arts, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 61, 50–75. DOI: 10.34064/khnum1-6103 [In Ukrainian]
- Thayer, A. Wh. (2013). *The Life of Ludwig van Beethoven*. (Vols. I–III). Vol. 1. H. E. Krehbiel (Translator). [The Project Gutenberg EBook]. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, <https://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm> [in English].
- Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses*. London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. <https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove> [in English].
- Waltz, S. C. (2007). In Defense of Moonlight. *Beethoven Forum*, 14 (1), 1–43 [in English].

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2022 р.

УДК 792.8:784]:781.6

DOI 10.34064/khnum1-6205

Лю Тін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 849780753@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

Інтерпретативна функція співу в «партитурі» сучасної балетної вистави

*У статті розглядається специфічна форма творчого синтезу, якою є поєднання співу й танцю в балетах у сучасному музичному театрі. Синтез мистецтв є атрибутивним для поетики європейської опери (від доби Бароко), однак спів у балеті – досить рідкісне явище порівняно з іншими формами синтезу мистецтв, такими як, наприклад, оперна вистава, де застосовується хореографічний план. **Актуальність** теми зумовлена відсутністю музикознавчих досліджень, присвячених вивченню функцій співу як складової балетної вистави. З цих позицій проаналізовано досвід роботи сучасного французького хореографа Йохана Нуса в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка (Україна). Його *modern-балет* «Маленький принц» (2016) за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері є прикладом інтертекстуальності як ознаки сучасної балетної режисури. **Підсумовано**, що мистецтво співу в партитурі балетного спектаклю має, перш за все, підсилювати катарсичну дію усіх складових художнього цілого вистави. Енергетика вокалу, помножена на традиційні засоби класичної хореографії та *modern-балету*, є складовою «мультимедійної модальності» (термін М. Петрович) як ознаки інтерпретаційного мислення постановників. Визнання з боку фахівців та публіки свідчить про вдалу концепцію балетної постановки за повістю А. Сент-Екзюпері та довершену виконавську майстерність артистів балетної трупи ХНАТОБу імені М. Лисенка.*

Ключові слова: балетна вистава; спів у балеті; синтез мистецтв; інтерпретаційна функція; катарсис; Йохан Нус; ХНАТОБ імені М. Лисенка; *modern-балет* «Маленький принц».

Постановка проблеми. Синтез мистецтв є усталеним атрибутом поезики європейської опери, від самого моменту виникнення цього жанру до періоду формування національних оперних шкіл у провідних музичних центрах різних країн у XIX столітті. Успіх комунікації між творцями оперної вистави та публікою забезпечує триєдність таких складових: 1) вокальне мистецтво; 2) інструментальний супровід – оркестр, що допомагає у розкритті вокально-сценічного образу, драматичної ситуації; 3) декорації та сценографія, що формують часопростір, в якому відбувається дія.

У сучасному музичному театрі, що є репрезентативною часткою культури глобалізованого світу, режисери-постановники шукають оновлення засобів мистецької комунікації. І тут стають у пригоді форми творчого синтезу як новітніх видів мистецтва (кіно, цирк, мультимедіа-технології), так і традиційних – співу та хореографії.

Танець у Новий час не був обов'язковою складовою оперної драматургії. Хоча є й виняток – *французька* театральна традиція XVII – початку XVIII століть. Починаючи від творчості Жана-Батиста Люлли – фундатора нового музично-театрального мистецтва, в оперну структуру на паритетних правах входить балет (хореографічна вистава «всередині» оперної дії), що постає атрибутом галантного стилю культури королівської Франції (Dartois-Lapeyre, 1985). Також у творчій практиці XX століття є кілька яскравих прикладів повернення синтезу співу та балету як стильової ознаки новітнього хореографічного театру («Пульчинела» І. Стравінського). При цьому маємо вказати на відсутність спеціальних музикознавчих досліджень, присвячених явищу синтезу балету та співу в художньому просторі саме балетного спектаклю, зокрема, взаємодії *modern-балету* та академічного співу в часопросторі культури XXI століття.

Мета статті – дослідити взаємодію вокального та балетного мистецтв у сучасній практиці балетних постановок Харківського театру опери та балету (Україна) у ретроспективному контексті традицій європейського музичного театру.

Матеріалом для розробки заявленої проблеми обрано балетну виставу «Маленький принц» за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері, прем'єра якої відбулась восени 2016 року на сцені Харківського на-

ціонального академічного театру опери та балету (ХНАТОБ) імені М. Лисенка.

Об'єктом дослідження є феномен творчого синтезу в музично-му театрі; **предметом** – інтерпретативна функція співу як складової «партитури» балетного спектаклю.

Аналіз останніх публікацій за темою. Численні джерела вказують на явище синтезу мистецтв в європейському музичному театрі, прикладом якого є, зокрема, опера-балет (в контексті французької культури доби Бароко). Концепція статті спирається на досвід фахівців, які вивчали проблеми західноєвропейського музичного театру та балету як його органічної складової. Так, В. Даньшина зосередилась на *історичних* реаліях балету Франції, соціокультурних функціях його буття (Даньшина, 2010). У дисертації С. Анфілової (2005) специфіку іманентних властивостей музики в балетному мистецтві розкрито через опозицію «пластичне–музичне», однак «музичне» мислиться дослідницею більш узагальнено, як звукообразне мислення, поза вокальною складовою, співом як таким. Театрознавець О. Чепалов у докторській дисертації (2008) запропонував концепцію *хорології як науки про танець* на матеріалі вистав хореографічного театру Західної Європи ХХ століття; при цьому вокальну складову дослідник не виокремлював як спеціальну проблему. Отже, вокальний компонент балетного спектаклю потребує певної уваги науковців та власне вокалістів як носіїв співацької традиції, до яких належить і авторка статті.

Методи дослідження обумовлені комплексним характером явища «спів у балеті», яке розглянуто за допомогою *історико-типологічного* підходу в контексті стильових процесів європейської музично-театральної культури з урахуванням художньо-естетичних універсалій від Бароко до постмодерну; *семантично-драматургічного аналізу* балетної вистави як художнього тексту, одиницями якого є знаки різних мистецько-мовних систем; *інтерпретаційно-когнітивного* методу – задля осмислення проблеми творчого синтезу та різних модусів сприйняття музично-театральної вистави як мистецтвознавцями, так і публікою.

Виклад основного матеріалу. Витоки синтезу танцю та співу в балетній виставі пов'язані з генезою європейської оперної культури

ри, яка сформувалася завдяки прагненню тогочасних поетів і композиторів відродити триєдність давньогрецької *мусікії* («поезія – спів – танець»).

Франкомовні джерела (Dartois-Lapeyre, 1985), як і праці сучасних українських вчених (Даньшина, 2010 та ін) акцентують велику роль у створенні синтетичних жанрів музичного театру Жана-Батиста Люллі (1632–1687), який був родом з Італії. Приїхавши у Францію, він працював у Королівському театрі Людовика XIV як музикант, танцюрист і постановник, створивши «оперний балет по-французьки», що й досі асоціюється з класикою мистецтва «Belle Danse» («прекрасного танцю»). Це мистецтво за часів правління Людовика XIV мало соціально-політичний статус і за своїм змістом виходило за межі просто благородної розваги. Танець був частиною аристократичного виховання, необхідного «добродесній людині»: «хто керує своїм тілом – той керує своїм розумом, і тому має керувати своїми підданими» – красномовне гасло короля. Отже, для французької національної культури балет – культове мистецтво, в тому числі на новітньому етапі буття музичного театру.

Щодо інших європейських оперних шкіл (Італії, Англії), то не можна сказати, що танці не входили у склад опери, але вони були пов'язані з народною культурою і відбивали національний колорит певних сцен (як правило, побутової тематики). Так, сициліана і тарантела – символи італійського характеру; чардаш – угорського; полька – чеського; мазурка – польського.

Відповідно до традиції, придворний спектакль французького Королівського балету складався з чотирьох частин, представлених співом однієї чи більше «божественних осіб» або алегоричних персонажів, які по черзі виступають в амплу «благородних героїв» або химерних персонажів, створюючи приємну для глядача «суміш» серйозного і гротеску, похвали і сатири, міфології та сучасної політики, сцени, наповнені реальними та фантастичними істотами, а також посиланнями на повсякденне життя. Обов'язковим був Пролог – самостійна складова, в якій містились похвала королю та «мораліте» з приводу того, що буде представленим у виставі. Композиція придворного балету зазвичай мала в основі ланцюг свят, як, наприклад, ба-

лет Анрі Демаре «Галантні свята» (лібретист Ж.-Б. Дюше де Вансі), в якому «стрижнем» композиції вистави є танцювальна сюїта (щодо особливостей французької музично-театральної та танцювальної традиції барокової доби див.: Dartois-Lapeyre, 1985; «La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750)», n.d.; «La musique baroque», n.d.).

Органічний зв'язок балету з бароковою оперою, зокрема, вплив балету на її структуру, призвів до формування синтетичного жанру «опери-балету», популярний приклад якого знаходимо у творчості Ж.-Ф. Рамо. Одна з сучасних сценічних версій його твору «Галантна Індія» може слугувати зразком реінтерпретації (нового трактування) жанру «балету зі співом». Зокрема, другий акт твору, дія якого відбувається в Перу, вражає навіть сучасного глядача екзотикою уявлень про умовний Схід. Цей акт має структуру старовинного французького куплетного рондо (А А₁ А₂ А₃...), що будується на варіюванні однієї теми, з невеличким контрастом у першому епізоді (за схемою «а а + в а₁»). Магічний гіпнотичний ефект створює остинатне звучання тамбурина, з якого починається другий акт балетної дії. Його чотирьохдольний метр організує поліфонію хореографічних ліній, які поступово «накладаються» одна на одну, втілюючи певну символіку. Першими виходять символічні звірі (буйволи), чії тілесні рухи уособлюють еротичний «низ» («лібідо», за З. Фрейдом). Згодом додаються більш «теплі», душевні істоти – тамбурин тут зникає, м'яко й ніжно співають скрипки. Останніми з'являються два солісти (баритон і сопрано) у супроводі хору. В результаті утворюється символічна партитура балету, в концепції якого чітко простежується певна ідея – вертикалі живого світу, втілена через ієрархію мистецтв: сходження від звірячої пластики руху до співу, який уособлює божественну сутність людини. Можливо, це ідея Порядку, що долає фізичні зв'язки Землі та Еросу, який загрожує людині падінням до стану звіра через її приналежність до Природи.

Вочевидь, поява співу (партій сопрано і баритону, організованих за принципами імітаційної поліфонії) увінчує «картину світу», зводячи нанівець магію примітивної цивілізації та стверджуючи ідею еволюції людини від тілесного, через душевне й духовне, через на-

лежність людини до образу та Подоби Божої. Звісно, інтерпретаційна версія, яку ми проаналізували, належить сучасним французьким постановникам і є вільним художнім перекладом змісту твору Ж.-Ф. Рамо.

Отже, спів у балеті постає як важлива складова процесу формування ідейного змісту спектаклю. На підтвердження цієї думки перейдемо до інтерпретологічного аналізу новітньої харківської вистави «Маленького принцу», автором концепції якою є балетмейстер з Франції Йохан Нус. Слід вказати, що ідея та вибір музичного матеріалу для оригінального хореографічного втілення повністю належали саме йому як хореографу-постановнику, якого спеціально запросила до Харкова дирекція театру. І особисто він бачив образ Рози, в яку закохується маленький Принц, *двоїтим*: пластичним й водночас співочим. Відповідно, партію Рози виконують балерина (заслужена артистка України Ірина Хандажевська) та співачка – заслужена артистка України Олена Старикова (колоратурне сопрано). Вдягнена в костюм квітки, вона перебуває на постаменті, який символічно зображує планету, де Принц знайшов свою Розу, і, за задумом режисера, втілює істоту, що належить до *іншого світу*, ніж усі навколо. Можливо, статуарність цього персонажу мала й функціонально-прагматичний сенс: вирізнити образ Рози на тлі постійних рухів балерин, які приваблюють око різними пластичними перевтіленнями. Так чи інакше, введення колоратурного співу в партитуру балетного дійства надає найвищий – *духовний* – вимір сприйняттю ієрархії мистецьких образів-символів. У символічному плані людський голос може мислитись як ідеальний інструмент, найбільш наближений до неба завдяки природності дихання (невидимого символу духовної реальності), в той час, як, наприклад, струнні, духові чи інші інструменти більше пов'язані з матеріальним світом, оскільки гра на них потребує більшої кількості саме тілесних дій.

Важливим чинником драматургії балетної вистави слугують традиційні плани художнього цілого. *Перший* – суто хореографічний, де превалує віртуозна майстерність мистецтва класичного танцю; *другий* – пластичний, в якому відбувається певна дія, виражена через послідовність пластичних рухів (його роль аналогічна функції речитати-

ву в опері, що є менш привабливим з точки зору краси звучання людського голосу, але в якому міститься «нерв» дії, розвивається сюжет).

Спів, голос (антипод інструментальної виразності) складає *третій* (не обов'язковий для класичного балету) план, тим самим відроджуючи французьку барокову традицію (опера-балет). Образ Рози, яка співає, пов'язаний з образом її планети (як і у А. Сент-Екзюпері). Ця героїня, зведена на п'єдестал наче королева, оспівує Любов (використано фрагмент «Концерту для голосу та оркестру» Р. Глієра). Белькантові колоратурні рулади супроводжують показ гармонійного стану безтурботного Принца, який ще не познав Добра та Зла. В заключній картині образ Рози «озвучено» геніальною ностальгічною темою романсу «Вокаліз» С. Рахманінова.

Яскраво характерними персонажами хореографічної партитури є також Король (його супроводжують фрагменти музики з Другої оркестрової сюїти *h-moll* Й. С. Баха), Честолюбець (якого характеризує фрагмент з балету «Копелія» Л. Деліба), П'яничка (звучать «Пори року» А. Вівальді, III частина, «Зима»), Банкір (характеризований музикою з Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха), Фонарщик (його вихід відбувається під музику «Акваріуму» К. Сен-Санса з його «Карнавалу тварин» у оркестровій версії).

За кожним з героїв дії закріплена власна оригінальна, точно вивірена музично-хореографічна стилістика, хоча виокремлені епізоди-соло вплетені в єдиний драматургічний розвиток. Відмитимо й композиційну завершеність партій цих персонажів у загальному часопросторі балетної дії. Більшість музичних тем обрано хореографом з нетанцювальних, а інструментальних жанрів так званої «чистої» музики, переважно – епохи Бароко, а також – з творів композиторів-романтиків, менше – з творів композиторів ХХ століття. Наприклад, для втілення образу Птахів, що переносять головного героя з однієї планети на іншу, а також для «Танцю квітів» обрано фрагменти з балету А. Хачатуряна «Спартак».

Таким чином, ознакою музичної мови балету є типова для доби Постмодерну полістилістика, завдяки чому розкривається багатоголоса поліфонія смислів літературного першоджерела. З цього приводу вкажемо на дотичну до нашої проблеми концепцію полі-/мульти-

модальних чинників, зокрема, сприйняття мелодичного контуру як емоційної граматики музики та мовлення (Petrović, 2017). Авторка трактує мультимодальність як прояв кількох модусів – ресурсів, сформованих соціально та культурно, у процесі творення художньо-образних смислів мови та музики.

Розуміння дії мультимодальності у мистецькому часопросторі є складовою *когнітивно-інтерпретативного виміру* духовної реальності музичного спектаклю, який поєднує в собі два чи більше модусів. В нашому випадку це – спів (вокал) та балет (хореографія). Запропонована М. Петрович термінологія, хоча й розроблена в іншому науковому контексті, допомагає вербально «ухопити сенс» *поліжанрової та полісемантичної природи співу в балеті* та досягнути структуру його *специфічного хронотопу*, де об'єднуються кінетичний, зоровий і вокальний чинники. Авторка вказує, що «мелодичні контури являють собою увиразнені схеми, котрі забезпечують співвідношення між фізичною і образною сферами. Мелодичний контур є найважливішим чинником емоційного вираження музики, оскільки має формальну спорідненість з виразовою структурою емоцій, які переживає людина» (Petrović, 2017).

Слід окремо вказати на роль *пластичного виміру* хореографічної вистави, до якого належать партія Пілота (із функцією оповідача), а також Читця, чий коментарі роз'яснюють глядачам, що відбувається на сцені. Авторами вистави задіяні мультимедійні засоби: на початку вистави на екранному панно демонструються оригінальні малюнки письменника та інших художників за мотивами сюжету А. Сент-Екзюпері, створені спеціально на замовлення Й. Нуса. І це теж є одним із шляхів мультимодального синтезу мистецтв, на рівні комунікативних можливостей технологій XXI століття (коли вони спрацьовують як додатковий контрапункт до декорацій, сценографії, музично-хореографічної виразності).

Кульмінація сюжету – загибель маленького героя – вирішена за допомогою співу. В цій сцені звучить «Вокаліз» С. Рахманінова; тембр колоратурного сопрано посилює емоційний ефект настільки, що глядач відчуває *катарсис*. У такий спосіб французький постановник-балетмейстер Й. Нус виражає ідею Любові до свого Маленького

принца, який не мав загинути. Саме *вокал* як увиразнення *духовного виміру* спектаклю підносить естетичне сприйняття на той рівень, що може бути пов'язаний з філософським поняттям «ентелехії» – здійсненності, завершеності, мети й результату одночасно. Партія Рози в заключній картині є геніальним перекладом твору С. Рахманінова на мову сценічно-пластичного мистецтва балету. Тембр голосу співачки асоціюється з небесною чистотою. Ностальгія, закладена в музиці «Вокалізу», посилює катарсичні відчуття завдяки молитовному генетичному підтексту мелодії, що сходить до церковних розспівів. В цьому випадку спрацьовує функція мультимодальності, завдяки «метафоричній коннотації мелодичного контуру» (за М. Петрович). Зауважимо, що використовується саме *вокаліз* – спів без слів, оскільки слова безсилі передати всю красу й духовну силу почуття. Отже, спів надає слухачам-глядачам досвід переживання синтетичних емоцій, які пов'язані не лише з особистісним світовідчуттям, а й апелюють до більш узагальненого духовного плану, пов'язаного з історико-культурним тезаурусом людства в цілому.

Висновки. Отже, спів в балеті є специфічною складовою творчого синтезу в системі музично-хореографічного театру, яка достатньою мірою не вивчена музикознавцями. Наразі це явище є досить рідкісним порівняно з іншими формами синтезу мистецтв, такими як, наприклад, оперна вистава, де застосовується хореографічний план.

Поява голосу в партитурі *modern-балету* «Маленький принц» й *вибір амплу співацького голосу* солістки О. Старикової (*колоратурне сопрано*) обумовлені концепцією вистави, згідно з якою, Любов – символ Божественної сили – допомагає глядачу пережити загибель героя. З таких позицій вибір твору С. Рахманінова видається виключно органічним, оскільки він містить певний «семантичний код» – молитовну інтонацію, яка підсилює *катарсичну функцію співацького голосу в балетній дії*.

Якщо пригадати визначення балетного мистецтва як «безмовної риторики», то в музично-хореографічну риторіку *modern-балету* Й. Нуса органічно вписано християнську ідею безмежної любові, яка долає смерть.

Досвід аналізу балетної вистави сучасного французького хореографа Й. Нуса, поставленої на сцені ХНАТОБ імені М. Лисенка, підводить нас до такої проблеми *сучасної балетології*, як питання співвідношення образу людини співаючої (*homo cantus*) і людини танцюючої (*homo choris*).

Інтерпретаційна функція співу в концепції вистави є очевидною: спів є символом (увиразненням) божественної сутності людини. Духовний рівень вокального плану вищий за рівні пластичного і танцювального. Класичний вокал, помножений на традиційні засоби балету (видовищність костюмів, багату сценографію, технічну віртуозність солістів, музичну експресію інструментального супроводу, оркестрового звучання як контрапункту до танцювально-пластичної семантики) створює мульти-медійну модальність (термін М. Петрович) спектаклю «Маленький принц», яка є ознакою *інтерпретаційного мислення його постановників* і, ширше, сучасної режисури загалом.

Визнання публіки вказує на вдалий концепційний задум режисера-постановника Й. Нуса та довершеність виконання музично-сценічного твору артистами харківської балетної трупи. Приклад прем'єри «Маленького принца» у виконанні артистів ХНАТОБу імені М. Лисенка наочно ілюструє певні особливості сучасної інтерпретації відомих сюжетів та закономірності розвитку хореографічного мистецтва в сучасних умовах мультимедійного спілкування.

Перспектива подальшої розробки теми. Історіографія *явища* «спів у балеті» та вивчення сучасних форм його сценічного буття в музичному театрі створюють підґрунтя для аналізу проблеми в теоретико-методологічному ключі. Наразі плідною видається розробка *концепту* «спів у балеті» в межах сучасної *теорії інтерпретації* на матеріалі інших вистав ХНАТОБу імені М. Лисенка (наприклад, «Тисяча та одна ніч» Ф. Амірова, «Спартак» А. Хачатуряна та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

Анфілова, С. (2005). *Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Даньшина, В. Б. (2010). *Французький музичний театр від Бароко до Класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чепалов, О. І. (2008). *Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ століття*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Dartois-Lapeyre, F. (1985). L'opéra-ballet et la Cour de France. *Dix-Huitième Siècle*, 17, 209–219, https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1985_num_17_1_1546
- La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750). *Autres Temps – Autres Danses*. Retrieved from <https://www.atad.asso.fr/les-danses/la-danse-a-la-periode-baroque>
- La musique baroque en France. *La musique baroque*. Retrieved from <https://classic-intro.net/introductionalamusique/baroque3-2.html>
- Petrovic, M. (2017). Multimodal perspectives of music education – melodic contour as the emotional grammar in music and language. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000489008000020?SID=C2wfPGTlyNIu8Exze7A>

Liu Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 849780753@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

The interpretative function of singing in the “score” of a modern ballet performance

Statement of the problem. *Under consideration is a specific form of art synthesis – singing in modern ballet. The synthesis of arts is attributive to the poetics of European opera, where a choreographic plan is used, however, singing in ballet is a rather rare phenomenon against the background of the dominance of singing in the operas of the 18th and 19th centuries. Nonetheless, there are eloquent examples of the return of singing in a ballet as*

a characteristic feature of the innovative choreographic theatre (“Pulcinella” by I. Stravinsky).

The relevance of the topic is explained by the lack of musicological research devoted to the functions of singing as a component of ballet, while in modern practice there are clear precedents for the revival of this phenomenon. Some **topical sources** indicate the synthetic type of theatrical spectacle in the context of French Baroque culture (Danshina, 2010; Anfilova, 2004; Chepalov, 2008 and others), but the vocal component is not considered as a special problem. **The purpose of the article** is to investigate the interaction of vocal and ballet arts in the modern practice of ballet productions of the Kharkiv Opera and Ballet Theater (Ukraine) in the retrospective context of European musical-theatrical traditions.

Modern ballet “The Little Prince” based on A. Saint-Exupery’s novel of the same name (2016) staged by Kharkiv ‘M. Lysenko’ National Academic Theatre of Opera and Ballet (KhNATOB) was chosen to be **the material** of the article. The following **research methods** are used: historical and typological approach that distinguishes the styles of European opera culture; semantic analysis of ballet performance as an artistic text; interpretative-cognitive comprehension of singing and its functions in ballet dramaturgy.

Presentation of the research results. The creative experience of the French choreographer Johann Nuss on the stage of Kharkiv Opera Theatre – the premiere of the modern ballet “The Little Prince”, testified to the actualization of intertextuality in solving the problem of the relationship between singing and dancing.

Traditional artistic plans are an important factor in the dramaturgy of a ballet performance. Together with two purely choreographic levels where the virtuoso skill of dancers and plastique of “talking” movements prevails, the singing voice is the third plan, which indicates the continuity of the French tradition (one can remember the model of J. B. Rameau’s “Gallant India”). The choice of musical material for the performance belongs to J. Nuss. He “saw” the image of Rose, who the Prince is in love with, twofold: as a choreographic-plastic and a “singing” one. Respectively, the role of Rose is embodied by a ballerina (Honoured Artist of Ukraine Iryna Khandazhevska) and a singer (Honoured Artist of Ukraine Olena Starykova, soprano). Dressed in a costume of a flower, the singer represents an ideal creature: themes from R. Glier’s and S. Rachmaninoff’s vocal compositions sound. The appearance of other bright characters is accompanied by

instrumental music fragments, these are the King (J. S. Bach's Second Orchestral Suite), the Ambitious Man (L. Delibes "Coppélia"), the Drunkard ("Winter" from A. Vivaldi's "The Seasons"), and the Banker (J. S. Bach's Suite for Cello Solo). So, the introduction of coloratura singing into the spectator's plan of perception of the expressive-linguistic means of ballet opens a new symbolic world.

Conclusions. *Singing in a ballet is a specific manifestation of the art synthesis characteristic of modern choreographic performance. The vocal art emphasizes the highest, spiritual degree of communication, adding to the spectators' experience a cathartic component. The interpretative function of singing in the concept of the performance is obvious: singing is a symbol (expression) of the divine essence of a human.*

Energy of vocals, multiplied by the traditional means of classical choreography and modern ballet, is a component of "multimedia modality" (Petrovic, 2017) as a sign of the interpretive thinking of the directors. Understanding the action of multimodality in the space-time of ballet is an interpretative dimension of spiritual reality.

The prospect of researching. *The study of modern forms of stage life of "singing in a ballet" indicates the need to develop this concept in the theoretical and methodological key, as well as to consider other examples of ballet performances ("One Thousand and One Nights" by F. Amirov, "Spartacus" by A. Khachaturian in Kharkiv Opera and others).*

Key words: *ballet performance; singing in a ballet; interpretative function; catharsis; Kharkiv National Theatre of Opera and Ballet; "The Little Prince".*

REFERENCES

- Anfilova, S. (2005). *Correlation of dance and plastic in the genre of ballet.* (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Baroque music in France [La musique baroque en France]. *La musique baroque.* Retrieved from <https://classic-intro.net/introductionalamusique/baroque3-2.html> [in French].
- Chepalov, O. I. (2008). *Genre-stylistic modification of performances of Western European choreographic theater of the 20th century.* (Extended abstract of Doctor's diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

- Dance and Music in the Baroque Period (1600–1750) [La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750)]. *Autres Temps – Autres Danses*. Retrieved from <https://www.atad.asso.fr/les-danses/la-danse-a-la-periode-baroque> [in French].
- Danshina, V. B. (2010). *French musical theater from Baroque to Classicism (based on the works of Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Dartois-Lapeyre, F. (1985). The opera-ballet at the Court of France [L'opéra-ballet et la Cour de France]. *Dix-Huitième Siècle*, 17, 209–219 [in French].
- Petrovic, M. (2017). Multimodal perspectives of music education – melodic contour as the emotional grammar in music and language. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000489008000020?SID=C2wfPGTlyNlu8Exze7A> [in English].

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2022 р.

УДК 784.03(477):78.071.2
DOI 10.34064/khnum1-6206

Ван Сіге

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: gege9988@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6812-0557

Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції

Дослідження національної складової музичного мистецтва, зокрема, виконавства, є одним з актуальних напрямків музичної науки. Необхідність вивчення національної специфічності найбільш наочно демонструють приклади європейських країн, де шлях академічного музичного мистецтва має великі часові параметри. Такою є й українська національна традиція, зокрема, вокальна. Наукова новизна представлено дослідження пов'язана з її системною характеристикою в кількох проєкціях як певної цілісності: його мета – виявити жанровий, стильовий та виконавський аспекти української національної вокальної традиції. На основі комплексного поєднання кількох напрямів дослідження – вивчення наукових праць, присвячених національному в музиці взагалі, у композиторській творчості зокрема, розвідок з широкого кола музикознавчої проблематики, а також аналізу історичного шляху еволюції українського вокального мистецтва – з'ясовано, що українська музика демонструє відмінність понять національної вокальної традиції та національної вокальної школи – остання є складовою національної вокальної традиції, яка поєднує фольклорне та академічне музичне мистецтво, представлені як музичними творами, так і їх презентацією, тобто музичною практикою.

Ключові слова: вокальна музика; вокальне виконавство; вокальне мистецтво; національна вокальна традиція; національна «картина світу»; українська музика; романс; М. Лисенко; жанр; стиль.

Постановка проблеми. Дослідження втілення національного у музичному мистецтві є одним з актуальних напрямків музичної на-

уки сьогодення. Воно може бути реалізовано в різних аспектах – історичному, соціокультурному, стильовому, жанровому, композиторському, виконавському. Проте комплексного погляду на специфіку проявів національного в музичному мистецтві, що поєднував би усі ці дослідницькі ракурси, не вдалося знайти. Причин тому є кілька. По-перше, дослідження національного в музиці стосується як проявів його у професійному музичному мистецтві (з усіма новітніми стильовими напрямками та жанрово-стильовими явищами сьогодення), так і у традиційній музиці національної культури, тобто в музичному фольклорі. У зв'язку з цим, як правило, вчені обирають для дослідження одну з цих музичних сфер (професійне музичне мистецтво або фольклор), а потім використовують або максимально широкий підхід, заснований на одному-двох згаданих вище аспектах, або вузький підхід з концентрацією уваги на проявах національного в конкретних творах окремих композиторів. По-друге, культурна ситуація в сучасному світі, позначена процесами глобалізації як створення певного мультикультурного універсуму, з одного боку, та національної специфікації як самозбереження культури, з іншого, сприяє величезній різноманітності проявів національного в музиці та активізації уваги до них на всіх рівнях буття музичного твору як артефакту мистецтва та культури.

Вивчення національних музичних традицій, як можна вивести з наявних наукових джерел з цієї тематики, є найбільш наочним на прикладах європейських країн, де шлях академічного музичного мистецтва має великі часові параметри. Саме таким є шлях розвитку української музики, зокрема, вокальної. Вона користується незмінним успіхом у слухачів та має величезний виконавський та науковий потенціал, зокрема, в аспекті дослідження національної традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд публікацій з обраної теми, а саме, безпосередньо присвячених питанням національного у музичному мистецтві, свідчить про те, що, крім академічних музикознавчих праць (Драганчук, 2008; Коменда, 2014; Людкевич, 1999а; Ляшенко, 1991; Романюк, 2009), з'являються дослідження на межі різних наук – музикології, соціології, історії, психології, культурології (Ніколаєвська, 2020; Applegate, 1998; Gottlieb, 2019;

Kelly, Mantere, & Scott, 2018; Knox, 2019). Дослідження національних традицій у музичному мистецтві, як правило, стосуються загальних принципів їх прояву – назовемо, наприклад, одну з класичних наукових праць видатного українського композитора, класика української музики Станіслава Людкевича «Націоналізм у музиці» (Людкевич, 1999а), де окреслений перспективний план щодо розуміння та шляхів вивчення проявів національного в музиці; згадаємо статтю про національну ментальність та рівні її відображення в музиці (Драганчук, 2008); відзначимо дослідження про національні традиції в музиці в історичному аспекті (Ляшенко, 1973; Корній, 2002) та щодо співвідношення національного та інтернаціонального в музиці (Ляшенко, 1991). Серед досліджень, що належать авторам з інших країн, вирізнимо, наприклад, статтю, де розглядаються питання розуміння та втілення національної специфіки німецької культури на початку ХІХ століття (Applegate, 1998), наукову працю про особливості протистояння національного та інтернаціонального в музиці минулого та сьогодення (Kelly, Mantere, & Scott, 2018) та багатотомні розвідки з історії української музики (Корній, 2002), що представляють низку напрацювань, присвячених окремим національним музичним культурам та специфіці їхніх проявів у конкретних історичних умовах. Виокремимо ґрунтовне дисертаційне дослідження Ірини Романюк, де об’єктом наукової уваги стала «картина світу» в системі категорій аналізу музики, розглянута на прикладах з української музичної культури (Романюк, 2009). Також спеціальний інтерес представляють наукові розвідки в галузі вивчення національного у творчості окремих композиторів – наприклад, статті про солоспіву у творчості М. Лисенка (Людкевич, 1999b) або про особливості мовлення в концепції українського національного мово-стилю О. Козаренка (Коменда, 2014).

Як бачимо, аналіз національних традицій саме у виконавському аспекті (як щодо інструментальної, та і щодо вокальної музики) практично не представлений у сучасній музикології і потребує окремої уваги. Це особливо актуально у світлі того, що сучасна музикологія залучає виконавську складову до процесу дослідження цілісної системи музичного мистецтва і робить її невід’ємною частиною аналітичного інструментарію музикознавця.

Все вищесказане обумовлює **наукову новизну** представленого дослідження, яка пов'язана з системною характеристикою єдності жанрової, стильової та виконавської проєкції української національної вокальної традиції. **Мета** цієї наукової розвідки – виявити жанровий, стильовий та виконавський аспекти української національної вокальної традиції.

Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні кількох напрямів: вивченні наукових праць, присвячених національному в музиці взагалі (Драганчук, 2008; Людкевич, 1999а; Ляшенко, 1991; Gottlieb, 2019; Kelly, Mantere, & Scott, 2018), а також у творчості конкретних композиторів (Коменда, 2014; Людкевич, 1999b; Романюк, 2009; Applegate, 1998); розвідок з широкого кола музикознавчої проблематики, що поєднує музичну теорію та практику (Корній, 2002; Ніколаєвська, 2020; Романюк, 2009; Кнох, 2019).

Виклад основного матеріалу. Українська музика вирізняється серед інших європейських музичних світів особливою за силою та глибиною взаємодією традиційної музичної культури (музичного фольклору) та професійного музичного мистецтва. Як відомо, практично у всіх країнах професійна музика виникла на основі народної, вбираючи в себе образність, інтонаційність, акустичність, притаманну традиційній культурі. У багатьох європейських країнах базою для академічного музичного мистецтва послужила церковна музика, при цьому і народні музичні традиції також впливали на процеси її формування. Особливості історичного шляху української музики, пов'язані із загальною світовою історією, позначені певним часовим «запізненням» і, відповідно, «прискоренням» основних етапів розвитку музичного мистецтва України, що немовби «наздоганяло» європейські країни. Придушення української мови, культури та різних її гуманітарних проявів, пов'язане з перманентним перебуванням України у складі багатьох імперій, постійно викликало сильний рух ментально-культурного спротиву, одним із проявів якого було збереження фольклору. Музична його складова є надзвичайно потужною та масштабною. Провідним жанром традиційної української музики вважається народна пісня, і її історичний багаж є унікальним. Українські народні пісні – надбання всього світу; згідно даних ЮНЕСКО, саме

українці створили найбільшу кількість народних пісень у світі, близько 15 500. І саме українська пісенність стала основою вокальної професійної музики – інтонаційно, образно, стилістично. У жанровій системі академічного вокального мистецтва України народна пісня продовжує життя по більшості у жанрі романсу. Стиль українських романсів може бути зовсім різним відповідно до історичного і авторського чинників. Проте дуже важливою є його жанрова складова.

Жанр романсу в українській музичній культурі пройшов тривалий шлях еволюції, ознаменований образним та інтонаційним багатством створених музичних шедеврів. Формування жанру романсу, як і інших жанрів музичного мистецтва, пов'язане із загальним розквітом культури в Україні в епоху Бароко (XVII – перша половина XVIII століття). Жанр романсу ніколи не розвивався автономно. Для нього характерний органічний зв'язок з поезією, фольклором, а також внутрішньожанровий розвиток, який, у свою чергу, є наслідком міжжанрового взаємозбагачення.

Новаторські прагнення українських поетів того часу помітно впливали на формування жанрово-інтонаційних і структурних особливостей музичних творів. Серед них – автори текстів (а часто і музики) поширеного в епоху Бароко особливого жанру народної псалми (або канта), такі як Феофан Прокопович, святий Димитрій Ростовський (Туптало), Стефан Яворський, Григорій Сковорода та інші. Цей жанр як багатоголоса духовна пісня релігійного змісту з віршованими текстами перебуває на рубежі між церковною та народною співочою традицією.

Саме в сфері камерно-вокальної музики з'явилася можливість широкої інтерпретації різноманітних тем, починаючи від інтимної лірики (в жанрі міської побутової пісні-романсу) і закінчуючи глибокими філософськими роздумами (в жанрі канта).

Сольна форма сприяла емоційній щирості висловлювання і втілювалася в такому показовому жанрі, яким була поширена в той час міська побутова пісня. Як правило, це були сольні пісні з розвиненою ритмомелодичною стороною, і часто – широкого мелодичного діапазону, оскільки засновувались на традиціях музикування міської інтелігенції. Значна їх кількість відрізняється підкреслено індивідуалізованою образністю. Часто це пісні авторського походження (текстів і музики).

Особливу популярність у XVIII столітті завоювали пісні-канти Григорія Сковороди – знаменитого філософа, поета, музиканта. Його відомі канти «Всякому городу нрав і права», «Ой ти, птичко, жовтобоко», «Ах, пішли мої літа» відзначені широкою мелодійністю, переважанням мінорного ладу, ритмічною гнучкістю. В цілому пісні-романси Г. Сковороди, у творчості якого помітні зв'язки як з українським фольклором, так і з професійною музикою барокової епохи, відображали нові риси в музичній мові, які, у свою чергу, затверджувалися в українській вокальній музиці. Це, перш за все, емоційна виразність мелодики, в якій вже тоді досить яскраво проявлялися ліричні інтонації, що стануть характерними для української вокальної музики пізніших часів.

У XIX столітті романс набув характерних рис, властивих західноєвропейським аналогам. Значення камерно-вокальної творчості фундатора української музики Миколи Лисенка представляється винятковим у цьому процесі. Камерно-вокальна музика Миколи Лисенка є найціннішою складовою творчої спадщини композитора. Саме в ній найбільш яскраво розкрилися у своєрідному «сплаві» романтичні тенденції західноєвропейської музичної культури XIX століття та риси національної самобутності, привнесеної зі сфери української народнопісенної традиції.

Камерно-вокальна творчість М. Лисенка стала якісно новим етапом в українській вокальній музиці. Пісні та романси композитора відрізняються від музики його попередників і сучасників новими жанровими особливостями, широким діапазоном образності і тематики, новими засобами виразності, новою інтонаційністю. Вірші, що мають пісенну природу, композитор часто інтерпретує у формах, що наближаються до фольклорних. У творах оповідного характеру на перший план висувається філософська проблематика, вокально-інтонаційне розгортання підпорядковується декламаційному началу, відображаючи не тільки емоційні зміни тексту вірша, а й смисловий підтекст твору.

Романси М. Лисенка, які композитор почав писати наприкінці 1860 років після тривалої роботи над обробками народних пісень, стали новою сходинкою у подальшій еволюції української камерно-вокальної лірики. В цих творах кристалізуються художні тенденції, які обумовили визначне місце камерно-вокальної творчості М. Лисенка в розвитку

всієї української музичної культури. Перш за все, це зв'язок з пісненими жанрами романтичної доби, своєрідність ліричної мелодичної інтонації із сентиментально-романтичним відтінком і українським національним корінням, яскрава й витончена гармонічна мова. У вокальній творчості М. Лисенка знаходимо розмаїту образну палітру: від ніжної лірики до драматичного пориву та експресії. В цілому, композитор збагатив музичну образну сферу романсу лірико-психологічними, епічними, героїчними рисами, створюючи яскраві емоційно-психологічні портрети.

Композитор писав романси на вірші українських поетів-класиків і своїх сучасників: Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олесе та багатьох інших. Його приваблювали також поетичні образи поетів інших національностей: Г. Гейне, А. Міцкевича. Звідси широкий тематичний діапазон романсів: від філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

В першу чергу, відзначимо романси М. Лисенка, написані на вірші, які втілюють народні «жіночі» образи і в яких драматичні переживання героїнь розкриваються з психологічною глибиною («Ой, одна я, одна», «У тієї Катерини», «Плач Ярославни»). Інший пласт романсів М. Лисенка – ліричні пейзажні камерно-вокальні замальовки, які втілюють картини української природи («Садок вишневий коло хати», «По діброві вітер віє»). Починаючи з 1870 років, М. Лисенко звертається до втілення героїчної і епічної образної сфери (історична, козака тематика). До таких зразків можна віднести твори «Ще як були ми козаками», «Гомоніла Україна», «До Хортиці». Серед камерно-вокальних творів композитора слід відзначити романс філософського напрямку «Понад полем іде». Широко представлена і особистісна інтимна лірика – «Минають дні», «Порвав струни», «Ти не моя, дівчино любя» і багато інших.

У вокальних творах М. Лисенка на слова сучасників найчастіше проявляється «лірико-психологічна» стильова домінанта романтичного типу. Більше 60 романсів композитор написав на вірші Т. Шевченка. Творчість видатного українського поета значно вплинула на стильові особливості пісень і романсів М. Лисенка, їхню музичну образність, композицію. «Саме в піснях на тексти Т. Шевченка

яскраво представлена «народна» лінія стилю композитора» (Корній, 2002: 299). С. Людкевич, видатний український композитор і вчений ХХ століття, вирізняє три основні типи романсів в камерно-вокальній творчості М. Лисенка.

1) Перший тип – «пісні протонародного жанру», які за формою і змістом найбільш близькі до українських фольклорних зразків;

2) другий тип – це романси, в яких композитор також спирається на українську народну мелодику, однак майстерно обробляючи фольклорні інтонації у стилі, наближеному до західно-європейських зразків;

3) третій тип – це романси М. Лисенка на слова Лесі Українки, Г. Гейне і поетів інших національностей, в яких форма і фактура є «дуже далекою від українського народного жанру і проявляє в мелодиці, гармонії і манерах фортепіанного супроводу різні європейські зразки і впливи, які, однак, складаються у досить впізнаваний «лисєнківський» тип» (Людкевич, 1999b: 357).

Безсумнівно, мовна інтонація впливає на емоційний характер музичної образності. Саме завдяки тонкому втіленню поетичного тексту в музиці простежується нерозривна єдність кантילени і декламаційної мелодики. Композитор здебільше не повторює слів тексту, і членування в музичній формі збігається з поетичним членуванням. Закономірно, що при створенні романсу композитор враховує специфіку віршованій форми. Текстова сторона задає і обумовлює особливості музичного розвитку.

Отже, творчі досягнення М. Лисенка, з одного боку, підсумували попередній етап еволюції національної вокальної традиції у ХІХ столітті, а, з іншого, відкрили нову епоху в її розвитку у ХХ столітті. Тенденція до розкриття багатогранних явищ життя і характерів стала домінуючою в романсах українських композиторів. Творчість української професійної композиторської школи може служити прикладом того, як ті чи інші риси індивідуальності ставали рисами школи, а та чи інша тенденція набувала значення естетичного принципу.

Проте важливо відзначити, що поняття української вокальної школи та української вокальної традиції не є тотожними, перше є складовою другого як більш широкого поняття, що включає багато теоретичних та практичних питань, пов'язаних із вокальною практи-

кою (композиторською та виконавською) в історичному, жанровому, стильовому аспектах.

До таких слід віднести артикуляцію як засіб виразності. Ряд дослідників відзначають в українській та італійській мовах чіткість і визначеність голосних, які тягнуть за собою милозвучність і співучість, призводять до зближення орфографії і орфоєпії. В українській мові допускається наявність в одному слові другорядних наголосів, що також збільшує його повнозвучність.

Також тут слід говорити про особливу емоційну традицію української вокальної музики, що також генетично пов'язана з українською ментальністю, а саме з поєднанням ліричного та драматичного світосприйняття (Романюк, 2009). Передумовою задушевності і щирості висловлювання – необхідного психологічного моменту при виконанні – може служити зібраність виконавця і володіння власними співацькими можливостями. Спектр емоційних станів, поєднаних в рамках одного твору, зазначеного стислістю масштабів і лаконічністю викладу, при виконанні повинен проявлятися не в розосередженні почуттів на загальному емоційному пориві, а, навпаки, у внутрішній сконцентрованості (як втіленні насиченості емоцій) і природності самовираження. Виконання має бути безпосереднім, тоді воно прозвучить переконливо, а без простоти і природності висловлювання неможлива особлива поетичність у виконанні.

Посилення декламаційності, підвищення теситури в кульмінаційних моментах, контрастне протиставлення акордової вертикалі мелодизованої партії фортепіано – використання подібних засобів виразності є важливим прийомом драматизації музики при втіленні душевних почуттів ліричного героя. Таким чином, виконання українських романсів пов'язане з передачею гострого особистого переживання, яке виражається в граничному емоційному напруженні. Фортепіанна складова замикає музичну форму, будучи, на рівні музичної драматургії, свого роду виходом у світ внутрішніх переживань і роздумів, з яких і виникає музичний образ романсу.

Висновки. Прояви національного у професійній музиці, як у композиторському, так і у виконавському аспектах, можуть бути охарактеризовані як втілення національного колориту або певної стилісти-

ки, можуть сприйматися як окремий знак певної системи – а саме національної культури як «культури світу», але часто вони є самою системою та її мовою, детермінованою національними традиціями як акустично, так і образно, жанрово, семантично. Звісно, це не означає, що професійне музичне мистецтво «копіює» народне чи намагається посісти місце традиційної музичної культури (музичного фольклору), але воно поряд з нею стає репрезентантом національного, національної традиції у широкому сенсі. Це і обумовлює у сьогодишній полікультурній ситуації, в умовах глобалізації (як процесу універсалізації культури), підвищену цікавість з боку композиторів, виконавців, слухачів та науковців до національного у музиці (як складової протилежного процесу національної самоідентифікації).

Стан сучасного музикознавства свідчить про те, що питання прояву національного у музичному мистецтві залишається доволі гострим і потребує свого вивчення у різних ракурсах. Але вимальовується певна вісь дослідження, яка поєднує системний широкоформатний погляд на цю проблему, тобто універсальний рівень вивчення, та більш вузький, тобто рівень специфікації, який спрямовує увагу на конкретну національну музичну культуру, її особливості та її прояви у традиційній та професійній музиці, як інструментальній, так і вокальній. Все це стосується і української національної музичної культури, зокрема вокальної, яка має складні та глибинні зв'язки між музичним фольклором та професійним музичним мистецтвом.

У вокальній музиці національна специфіка діє на кількох рівнях – стильовому, жанровому, композиційному, образно-семантичному, виконавському. Українська національна вокальна традиція містить у собі усі ці рівні, що по-різному взаємодіють у конкретному музичному творі. Важливо відзначити відмінність понять національної вокальної традиції та національної вокальної школи – остання є складовою національної вокальної традиції, яка поєднує фольклорне та академічне музичне мистецтво, представлені як музичними творами, так і їх презентацією, тобто музичною практикою. В українській вокальній музиці це має особливе значення, бо її традиційна музична складова має у професійному музичному мистецтві кілька проєкцій – жанрову, стильову, інтонаційно-образну, виконавську.

Перспективність подальших досліджень з обраної теми визначається спрямуванням сучасного розвитку музичного мистецтва, зокрема музичного виконавства, як інструментального, так і вокального, у бік глобалізації та універсалізації. Цей процес, у свою чергу, позначений своєрідним «опором» національних культур задля збереження власної самобутності. Це пояснює підвищений інтерес до національного у багатьох культурно-мистецьких сферах, у тому числі музичній. Таким чином, сучасна музична наука має великі перспективи і широке дослідницьке поле для вивчення національної специфіки музичного мистецтва минулого та сучасності, її дії на всіх рівнях буття музичного твору – композиторському, виконавському, перцептивному.

ЛІТЕРАТУРА

- Драганчук, В. М. (2008). Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*, 18, 11–18.
- Коменда, О. (2014). Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*, 1/2, 133–139.
- Корній, Л. П. (2002). *Історія української музики*. Частина III. Київ; Харків; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Людкевич, С. (1999а). Націоналізм у музиці. У зб. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 35–52. Львів: Дивосвіт; Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Людкевич, С. (1999б). Форма солоспіву у Лисенка (спроба аналізу). У зб. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 354–364. Львів: Дивосвіт; Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Ляшенко, І. (1973). *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ: Музична Україна.
- Ляшенко, І. Ф. (1991). *Національне та інтернаціональне в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

- Applegate, C. (1998). How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, 21 (3), 274–296, <https://doi.org/10.2307/746825>
- Kelly, E., Mantere, M., & Scott, D. (Eds.). (2018). *Confronting the National in the Musical Past*. (1st ed.). London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315268279>
- Knox, D. (2019). Statistics show: Vocal music really is universal. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal>
- Gottlieb, J. (2019, November 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound ‘right’ in different social contexts, all over the world. *Music everywhere*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal>

Wang Sige

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: gege9988@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6812-0557

Ukrainian national vocal tradition: genre, style and performance projections

Statement of the problem. The research of a national component in music is one of the urgent areas of music science, which can be realized in various aspects – historical, socio-cultural, stylistic, genre, compositional, and performance. The need of studying national specifics is traced most clearly on the examples of European countries, where the path of academic musical art has large time parameters. The Ukrainian national tradition, the vocal in particular, belongs to such musical phenomena.

The analysis of publications on the chosen topic shows that, in addition to academic musicological works (Draganchuk, 2008; Komenda, 2014; Lyudkeyvych, 1999a, 1999b; Liashenko, 1973, 1991; Romaniuk, 2009), there are studies on the border of different sciences – musicology, sociology, history, psychology, cultural studies (Nikolaievskaya, 2020; Applegate, 1998; Gottlieb, 2019; Kelly,

Mantere, & Scott, 2018; Knox, 2019). The studies of national traditions in musical art, as a rule, concern the general principles of their manifestation (Draganchuk, Lyudkevych, Liashenko, Applegate, Kelly, Mantere, & Scott), as well as the creative work of individual composers (Komenda, Romaniuk). The study of national traditions in the performing aspect today requires special development. All this determines **the scientific novelty** of the presented research, which is related to the systematic characteristics of the whole phenomenon of the Ukrainian national vocal tradition. **Our purpose** is to identify the genre, style and performing aspects of it. **The complex of research methods** includes several directions: studying the researches devoted to the national in music in general, in the work of Ukrainian composers in particular; of the scientific works on a wide range of modern issues of musical theory and practice, as well as the analysis of historical evolution of Ukrainian vocal music.

Research results and conclusions. In vocal music, national specificity operates on several levels – stylistic, genre, compositional, figurative, semantic, and performing. The Ukrainian national vocal tradition combines all these levels, which interact in different ways in a specific piece of music. It is important to note the difference between the concepts of national vocal tradition and national vocal school – the latter is a component of the national vocal tradition, which combines traditional musical culture and academic musical art, represented by both musical compositions and their presentation, that is by musical practice.

Key words: vocal music; vocal performance; vocal art; national vocal tradition; national «picture of the world»; Ukrainian music; romance; M. Lysenko; genre; style.

REFERENCES

- Applegate, C. (1998). How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, 21 (3), 274–296, <https://doi.org/10.2307/746825> [in English].
- Draganchuk, V. M. (2008). National mentality and levels of its reflection in music. *Musicological studios*, 18, 11–18 [in Ukrainian].
- Gottlieb, J. (2019, November 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound ‘right’ in different social contexts, all over the world. *Music everywhere*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal> [in English].

- Kelly, E., Mantere, M., & Scott, D. (Eds.). (2018). *Confronting the National in the Musical Past*. (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315268279> [in English].
- Knox, D. (2019). Statistics show: Vocal music really is universal. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal> [in English].
- Komenda, O. (2014). The music of language and speech in the concept of the Ukrainian national language-style of Oleksandr Kozarenko. *Yarovitsa*, 1/2, 133–139 [in Ukrainian].
- Korniy, L. P. (2002). *History of Ukrainian music*. Part III. Kyiv; Kharkiv; New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Liashenko, I. (1973) *National traditions in music as a historical process*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Liashenko, I. F. (1991). *National and international in music*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (1999a). Nationalism in music. In S. Lyudkevych. *Research, articles, reviews, speeches*. (Vols. 1–2). Vol. 1, 35–52. Lviv: Dyvosvit; New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (1999b). The form of solo singing in M. Lysenko. In S. Lyudkevych. *Research, articles, reviews, speeches*. (Vols. 1–2). Vol. 1, 354–364. Lviv: Dyvosvit; New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2009). *“Picture of the World” in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Kharkiv University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27 січня 2022 р.

UDC 780.643.2.071.2(73):[78.036.9:781.65]

DOI 10.34064/khnum1-6207

Zhang Qi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music

e-mail: 925726588@qq.com

ORCID iD:0000-0003-3844-6043

Grover Washington Jr.'s style of improvisation on the saxophone

Statement of the problem. Creativity of Gr. Washington Jr. studied, although he was a very popular performer and improviser. The official site provides the most detailed material on the heritage of Gr. Washington Jr., a section is not well of A. West's dissertation (Aaron J. West) is devoted to the method of his improvisation, Gr. Washington Jr. is mentioned in studies on the theory and history of jazz (Aebersold, 1992; Ellenberger, 2005; Levine, 1995) as well as in a research essay on "smooth" jazz (Flynn, 2014; Mader, 2012). **The purpose of the article** is to outline the main features of Grover Washington Jr's improvisation on saxophone.

The research methodology combines several sources: works on the theory of improvisation (Ferand, 1957; Bailey, 1993; Stetsiuk, 2020; Zotov, 2018), works on performance style and interpretation as communication (Adorno, 2002, Nikolaevska, 2020). Based on a combination of methods, the article defines "style of improvisation" as a system of four dimensions: the phenomenological considers improvisation as a method of music-making based on the instantaneous transmission of what appears in empirical time; pragmatic – explores improvisation as a set of elements that are formed in the language of an individual musician and objectified "here and now" according to certain laws of form; personal – interprets improvisation from the standpoint of the psychological and spiritual qualities of a musician-improviser; communicative – studies improvisation from the point of communication between the musician(s) in the group and the musician(s) with the audience. The study uses this proposed definition to analyse Gr. Washington Jr's works. **Scientific novelty** is declared by the analysis of "style of improvisation" as a system of four dimensions (phenomenological, pragmatic, personal and communicative).

Conclusions and results of the study. *The article revealed the features of Gr. Washington's style of improvisation on the example of his albums "Inner City Blues" (1971), "Mister Magic" (1975) and "Winelight" (1980), which belonged to the crossover music of the 1970s and established musical and cultural paradigms of the smooth jazz in the 1980s. The pragmatic dimension of the style is evident in the saxophone timbre ("multi-timbre" instrument); modal harmony (an evolution from a "two-chord vamp" to richer harmonic thinking, from smooth jazz to fusion); predominantly "horizontal" melodic thinking; tendency to build short phrases. The communicative dimension is expressed in the predominance of the declamatory (recitative) style of jazz improvisation, which returned jazz to the traditions of the swing era, phenomenally manifesting itself in the work of Washington and influencing the further development of jazz.*

Key words: *smooth jazz; saxophone style of improvisation; Grover Washington Jr.; timbre; principle of "two-chord vamp"; declamatory (recitative) style of jazz improvisation.*

Statement of the problem. Grover Washington Jr. (1943–1999) is one of the most interesting figures in the history of jazz. Gr. Washington Jr. is a hereditary saxophonist and mastered the instrument at the age of 12. His own style was developed while working in groups of New York and Philadelphia, and from 1971 (when the album "Inner City Blues" was released) he established himself as a significant figure in jazz music. His next albums were nominated for and won a Grammy Award. The audience was especially fascinated by the rather unusual, original, as if lightened, elegant and unique sound of his saxophone. The multi-instrumentalist, who possessed all kinds of saxophones and brilliantly improvised on each of them, changed the view of jazz performance on the saxophone, the attitude to jazz idioms, and inspired future generations of musicians. Therefore, the study of his creative work is appropriate from several points of view: improvisation as a form of musical life, performing style (style of music making), and actually in terms of awareness of the phenomenon of "improvisation style", which is the basis of jazz science and jazz trend within performing interpretology.

Analysis of recent research and publications. Creativity of Gr. Washington Jr. is not well studied, although he was a very popular

performer and improviser. Currently, the most detailed material on his legacy is available on the official website, with small essays in other studies. A separate section of Aaron J. West's dissertation research is devoted to the method of improvisation of Gr. Washington Jr. Studies in the theory and history of jazz (Aebersold, 1992; Ellenberger, 2005; Levine, 1995) mention the name of Gr. Washington Jr., as well as relevant research essays on "smooth" jazz (Flynn, 2014; Mader, 2012).

Methods. The methodology of the proposed study combines several sources. First, we single out the study of improvisation itself. The main ones are: T. Adorno's message (Adorno, 2002) about improvisation as a kind of "speech"; E. Ferand (Ferand, 1957), who distinguishes among the criteria for classification of improvisation its means, performing content, texture coordinates of "horizontal" and "vertical", which, in turn, is related to the technique of the performance, scale and form of implementation; D. Bailey (Bailey, 1993), who studies the laws of idiomatic and non-idiomatic improvisation; B. Stetsiuk (Stetsiuk, 2020), whose study, while continuing the classification of E. Ferrand, systematizes the types of musical improvisation "taking into account different approaches to this phenomenon" (Stetsiuk, 2020: 178), supplementing the existing classification by stratum principle, and pointing to interaction in the contemporary jazz creativity of "such fundamental principles of musical thinking as improvisation and composition" (Stetsiuk, 2020: 178). The connection between improvisation and thought processes is also pointed out by other researchers (in particular, D. Zotov (2018: 113): "The phenomenon of improvisation is closely related to the characteristics of the musical thinking of an individual".

It is important for the research to develop interpretology in relation to the positions of "performing style". We shall focus on the work of Yu. Nikolaievska (2020), who proposes to study the performing style by a three-level system: the physical level which is associated in particular with the psychological characteristics of the performer; the artistic one presents manifestations of artistic energy and the formation of the performing thesaurus; the spiritual level reflects a certain life experience and communicative vector. The latter is important when calculating the situation of improvisation, because it (especially in the collective version) always reflects a certain communicative situation.

Thus, based on some experience of scientific research, we shall propose our own definition of “improvisation style” as a system of four dimensions:

– *phenomenological* – reflecting the essence of improvisation as a method of music making based on instantaneous transmission, as a way of expression that appears in empirical time;

– *pragmatic* – as a set of elements that are formed in the speech of an individual musician and objectified “here-and-now” by virtue of a specific law of form;

– *personal* – related to the psychological and spiritual qualities of the musician-improviser;

– *communicative* – reflecting the situation of communication between the musician(s) in the band and the musician with the audience.

The proposed definition will be used as a working one in the analysis of the creative work of Gr. Washington Jr.

The purpose of the article is to identify the main parameters of the style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr.

Presentation of basic research material. The analysis of the creative work of Gr. Washington Jr. is impossible without understanding the basics of smooth jazz. Its history spans a series of events that have taken place since the 1960s with the emergence of the genre called jazz fusion, through the 1970s, when numerous jazz performers performed pop melodies more frequently, until the 1980s when Kenny G and others were more successful than any jazz musician at any time before, and finally in the 1990s, when the format was firmly entrenched in FM radio positions.

W. Mader (2012) emphasizes that the incredible success of this trend indicates the conclusion that this music has found an audience that surpasses the audience for almost any other jazz trend. This success is often explained by the intense use of elements that are commonly associated with rock and R&B (rhythm and blues) music. This includes instruments (electric guitars/keys instruments/bass instead of acoustic), the inclusion of vocalists on tracks, the inclusion of simple melodies in simple metre of 2/4 or 4/4 and a limited amount of improvisation. Some listeners often describe smooth jazz music as an “easy listening” or a “relaxing” music. The presence of a vocal part with a text component has become

a characteristic feature of the smooth jazz trend, which is, in fact, between jazz and pop music. Its formation began decades before the “branding” of the music genre became widely known and sold as smooth jazz. W. Flynn (2014) connects the spread of smooth jazz with the uniqueness of urban cultures, in particular, finds in this music a demonstration of the greatest affinity with the image of New York, Manhattan, with many references to Midtown, Central Park, Harlem and Soho. Several compositions try to depict the images of the city late at night, when it is the calmest. “Washington Bridge” by Bonnie James, “Hudson River Nights” by Kim Waters and “Midnight in Manhattan” by Peter White are vivid examples of Grover Washington’s nightly melancholic lyrics of saxophone solos. Thus, all the three compositions contain casual saxophone melodies, combined with the programming of electronic drums, the beats of which are amplified on the background of the compositions, in order to create an additional urban groove. It was in this culture that Grover Washington Jr.’s performing style was being built.

A. West (2008) rightly points out that the style of Gr. Washington Jr. combines the subtle timbre of the instrument with the soulful repertoire, which is a mixture of covers and original compositions. This communicative orientation of the compositions is carried out by a wealth of interpretations of wonderful melodies, plus the typical timbre of the instrument and rhythmic ingenuity. The albums of Washington, “Inner City Blues” (1971), “Mister Magic” (1975) and “Winelight” (1980) are typical for the crossover music of the 1970s and set musical and cultural paradigms for the smooth jazz of the 1980s. They have unforgettable versions of popular and original melodies, exquisite arrangements of many compositions of legendary jazz performers. These three albums embody the diversity of Washington’s personal improvisational style.

Thus, in the musical accompaniment to the lyrics of “Inner City Blues” on the piano there is a calm, melodic and somewhat friendly musical background. This musical accompaniment contrasts directly with the tension expressed in the lyrics. In fact, the musical design of these intense texts is so consonant and melodic that the listener may not realize the true meaning of the text. In Washington’s version, the electric bass is highlighted at the beginning of the melody. The bass played by Ron Carter

provides an *ostinato* that not only outlines harmony but is a counterpoint to Washington's melody. In addition to Carter's melodic bass line, Eric Gale alternates guitar accompaniment with help of a pedal that transforms the sound into a "wow-wow" effect with timbre instability. Gale's composition is aggressive and impulsive, which adds a modern sound to the introduction. Even before Washington's entry, the bass counterpoint and guitar accompaniment created a compelling and energetic pattern.

Washington's timbre is reminiscent of Gale's voice. Like Gale's guitar sound, the timbre of Washington's alto saxophone is light and airy, and the soloist prefers to use the upper register of the instrument. Unlike Gale, Washington is aggressive about the melody. Gale may offer an understanding, but Washington uses this melody as a basis for large-scale improvisations.

According to A. West (2008), Washington's solo style can be described in two musical contexts. In the first context, the author believes, Washington improvises on a repetitive two-chord harmonic sequence that requires him to control the general musical direction with large improvisations. In the second context, Washington performs a long composition that leaves no room for solo, but requires a special sensitivity to melodic improvisation. The examples of these two musical contexts are "Mister Magic" and "In the Name of Love". These melodies show that Washington could use different types of improvisation according to the musical environment in which he played.

Let us note. When jazz musicians criticize smooth jazz (and crossover), it often happens through such a means of expression as two-chord vamp, that is, building the foundation of a composition with help of harmony of only two chords. In the mainstream of jazz, harmony is a vital element of improvisation, which facilitates the interaction between a soloist and a pianist, a guitarist or a bassist. The more refined the harmonious palette, the more options the soloist has. Harmonious complexity and sophistication are the hallmarks of jazz mainstream. The "two-chord vamp", although simplified according to the jazz standards, is an important element of another approach to jazz improvisation. Although having only two chords for improvisation may seem superfluous or boring, the lack of ever-changing harmonies gives the concert-master and soloist special freedom. Complex

harmonic progression can actually limit the soloist, perhaps by limiting him or her to a rigid set of patterns. A simpler harmonious foundation can provide more options for a soloist. Performers in the crossover genre have also shown the flexibility of harmonious simplicity.

In fact, really, one of Washington's most popular tunes, "Mister Magic", is mostly based on just two chords. The album "Mister Magic" was released in 1975 and was immediately successful in sales. This success can be largely explained by the success of the single "Mister Magic". There are only three other compositions on the album disc: the orchestrated version of "Passion Flower" and two originals, "Black Frost" and "Earth Tones". Although these other compositions are noteworthy, "Mister Magic" is the composition that has interested the public and still interests it today.

The composition "Mister Magic" demonstrates an example of Gr. Washington's improvisation on a two-chord melody. It starts with a rhythm section that alternates 12-stroke between C min7 and F7. "Mister Magic" is built as an 8-measure verse and a 6-measure chorus. The first section (A) is based on the alternation in C minor/F7, and the second section (B) is going to Eb major. A melody written by Gr. Washington's percussionist Ralph MacDonald, has all the features of text music, but does not contain text. A. West (2008) writes that this sense of "question and answer" largely explains why "Mister Magic" is so favourable to a wide audience, and also has the inherent potential to create a textual component in this composition.

The guitar and saxophone improvisations are based on harmony and rhythm of introduction. Gr. Washington decides not to aggressively concentrate the listener's attention with scalar passages or harmonic overlays; after all, there are only two chords of harmony in the expressive arsenal, and it would be tempting to add complexity. Instead, he imitates the conversational style of the composition, creating a convincing and unforgettable solo. The solo of Gr. Washington on "Mr. Magic" contains short musical utterances followed by longer answers. As with the melody, Washington's improvisations are like a conversation, but in this case he is talking to himself and not to other musicians. Most of his solos consist of short musical utterances, which usually contain an interval jump and the answers to this initial utterance, as a rule, of a scalar passage based on the blues.

After the specified motif there is a pause which emphasizes the influence of the initial motif and prepares the listener for the following phrase. In measure 2, Gr. Washington “responds” to the original motif with a descending scalar pattern. The melodic content of this pattern is not directly related to the harmony of F7, as it is kept from C min7. The highest note, C, is followed by a blues scale that ends in C. This blues scale is clearly based on C, not F. These two measures are the first challenge and answer. The second set of templates of call and response occurs in measure 3. Measure 3 repeats the general harmonic-rhythmic outline of the motif in the first measure. As in measure 2, Washington adheres to this short motif with a descending passage, but this time the content is based on the harmony of F7. In measure 5, again, Washington mostly repeats his original motif and follows it with a descending melodic movement. Instead of repeating the process again to complete eight measures, Washington is expanding his response to the next measure. This extension goes from high G to C with help of the blues scale. This is a highly effective style of improvisation. Gr. Washington accumulates the entire section of wind instruments in one person. First, the performer plays a short, rhythmic motif (with a specific timbre that resembles the timbre of brass instruments, in particular, a trumpet), and then he himself corresponds by longer passages. This style is similar to the tradition of call and response, which is an important component of the African-American musical tradition. The call is short and concise, as if it were a short question; the response is a more “extended” answer to the question. Surprisingly, as far as I know, no scientific work focuses on Gr. Washington’s call and response. “In the Name of Love” is part of the album “Winelight” (1980), Washington’s most popular and influential album. Washington won a Grammy Award for Best Rhythm and Blues Song for “Just the Two of Us” and another Grammy for Best Jazz Fusion, Vocal or Instrumental Performance for “Winelight”¹.

“In the Name of Love”, one of his most recognizable compositions, consists of a series of refined harmonic and rhythmic elements and a melody

¹ «Winelight» was also nominated for “Record of the Year” and “Just the Two of Us” as “Song of the Year”. By 1981, more than a million copies of “Winelight” had been sold. Although “Just the Two of Us» was a popular single that helped make “Winelight” a success, other melodies of the album point more to Washington’s improvisational style.

of medium tempo (80), which emphasizes the lyrical improvisations of Washington. The improvisations are based on more complex harmonic and melodic constructions. Unlike “Inner City Blues” or “Mister Magic”, “In the Name of Love” consists of complex harmonies, several sections and harmonic modulations. The first part is in F major, the second part goes into D minor, but ends in F major. There is an eight-measure intermediate that modulates from F major to G flat major and sets another modulation for solo, which is G major. After the solo there is a modulating section, which ends with a repetition of the first half of the interlude and returns to the beginning of the melody. The solo part consists of a 4-measure pattern that moves from G | B7 (# 5) | C maj7 | A min7 G/B C D sus|. Throughout his solo, Washington plays short phrases followed by long pauses, allowing the accompaniment and harmonious progression to carry the energy of the melody. Although his statements are brief, Washington links them to specific notes. These “notes of purpose” provide a comprehensive structure that helps to connect his short musical utterances. For example, Gr. Washington emphasizes the note *B*, approaching it with an ascending scale. Washington further emphasizes *B* by pausing between pattern statements. The performer makes *B* the fulcrum of his thematic statement. Note *B* returns as the focal point in 4 more measures. Sound *B* is a good choice for Washington; it is one of the few notes shared by all the chords of the progression chosen by the performer. This is the third *G*, tonic *C*, major seventh *C*, and works well in ascending progression: *A minor* – *G* – *C* – *D sus*.

At the beginning of the modulation section leading to the interlude, Washington is once again building a comprehensive structure of the goal. This time he focuses not only on one note, but on the descending scale. Washington’s model hangs behind the descending scale, starting with *B* and ending with *D sus*. This demonstrates that Washington’s solo has a basic structure. This structure contributes to the lyricism and logic of Washington’s improvisational style. This performance of the “note of purpose” is exactly the kind of improvisation for which popular jazz performers are credited. Unfortunately, Washington’s popularity and repertoire have prevented jazz historians from objectively evaluating his music. Such an analysis helps to identify the lyrical attributes of Washington’s improvisation.

He does not follow the typical parameters of a jazz soloist, but his improvisations are extremely tasty and enjoyable. These melodies always cause tapping of the toes. If one of the traditional axioms of a good jazz solo is “storytelling”, Washington should be highly respected. Washington’s improvisations, whether in a traditional two-chord vamp melody or a complex melodic melody, always convey a sense of conversation and lyrics. Washington’s solos may not have a high level of technical skill, but they have their own charm and logic.

Let us turn to the analysis of some compositions of the albums “**Mister Magic**” and “**Winelight**”.

The song “Earth Tones” (album “Mister Magic”) is performed in a funk style. This style is especially indicated by the part of drums and piano. The timbre of the instruments of the chamber string orchestra and brass ensemble is used as an accompaniment on the album. Washington uses several saxophones in one composition: soprano, alto, and tenor. Changing instruments (although they are from the same family) is not an easy task, because they have different tuning. After all, the soprano saxophone and tenor are in *B flat* style, and the alto saxophone is in *E flat* major. And although the soloist performs improvisation on these instruments, i.e. he does not need to transpose the musical text fixed in the notes, but with such changes in the instruments it is necessary to adapt the intonation and thinking in a different tonal plane. In addition, a certain skill when changing instruments is required in adapting the performer’s embouchure to the sound production. The sound of the saxophone (soprano) is specific, dense and compression. Its timbre is thin and sharp, it has no low-frequency overtones.

Gr. Washington’s solo is characterized by a special structure: there is a tendency to construct short phrases that are performed with intensity and consist of two or four sounds. Short phrases are separated from each other by pauses (also short) and alternate with longer passages. Long phrases usually begin and end with long sounds. This principle of music making gives grounds to draw a parallel between the performing style of Gr. Washington and the manner of guitarists’ playing – representatives of the fusion trend – John McLaughlin and Carlos Santana. The similarity between Gr. Washington’s play and J. McLaughlin’s play lies in the

variety and combination of rhythmic figures and patterns that always sound unpredictable, so it is difficult to identify stable patterns in rhythm. Gr. Washington is united with Santana's performing style by a special approach to melody, phrase construction, the use of consonant intervals, a tendency to natural and harmonic minor, while jazz and rock musicians usually rely on the blues basis. Gr. Washington also uses folk music harmony (modes), such as Phrygian, Lydian, Mixolidian and Dorian. At the same time, the performer does not strive for technical virtuosity, he does not use numerous passages that beat the harmony. Gr. Washington is not inherent in thinking "vertical", to a greater extent he focuses on the "horizontal" – the development of the melody. It is no coincidence that the performer added a soprano saxophone to his "instrumental arsenal", while jazz saxophonists usually used saxophone-alto and tenor. Looking ahead, we should note that when smooth jazz developed and culminated in the 1990s, the main representative of this trend saxophonist Kenny G (real name Kenneth Bruce Gorelick) made the soprano saxophone his main instrument for performing. The design and acoustic characteristics of the soprano saxophone are more similar to the symphony orchestra's academic instruments, such as the oboe and clarinet. Therefore, Gr. Washington intuitively reproduced the manner of playing these very instruments. That is, he interpreted the semantic role of the soprano-saxophone not only in the jazz context, as was the case with alto and tenor saxophones, but also outside the jazz sphere of music making. Gr. Washington expanded this role by adding lyrical, dramatic, and philosophical aspects to his solos.

The composition "Passion Flower" is performed in a lyrical mood, with the decoration with the timbres of string instruments. The sound and manner of playing the saxophone will later become the hallmark of smooth jazz trend.

The songs on the other side of the album – "Black Frost" and "Mister Magic" are presented in a funky style with elements of pop music. Let us recall that funk is a musical trend characterized by the presence of numerous rhythmic groups with short durations, between which there are many similarly short pauses, so the musical material becomes discrete and is perceived not as a continuous stream, but in separate "portions". The tempo of the composition is moderato, which is also an element of

funk, because the compositions of this trend are not performed at a fast or slow tempo.

Let us summarize that it was the album “Mister Magic” that opened the way for the performer to the most prestigious concert halls. During that time, Gr. Washington had a chance to play with jazz music legends Bob James, Randy Weston, Eric Gale, and many others.

“Winelight” album (1980). On the first track of the same name, the saxophone sounds soft, the track presents a developed melody, although the form of the composition is more inclined to the verse-chorus form of pop songs. Thus, the saxophone melody is played in 4 stanzas, then the material changes and the “chorus” of four stanzas sounds. There are also short solo improvisations with the saxophone, bass guitar.

“Just the Two of Us” composition features a vocal part performed by Bill Withers, and that is a rare phenomenon in jazz music. Female vocals are more common, and male is a rarity. As mentioned above, smooth jazz borrowed the male vocal parts from the music trend of “rhythm and blues”, which was popular in the 1940s and 1950s. The backing vocals in this composition consist of parts of female voices.

In the annotation to the “Winelight” album, S. Yanow commented that “a set of high-quality and dancing soul jazz is remembered”. Gr. Washington Jr. has long been one of the leaders in what could be called rhythm and jazz, essentially R&B-influenced jazz. “Winelight” is one of his best albums, and not primarily owing to Bill Withers’ hit “Just the Two of Us”. Five instrumental compositions are considered to be quite large-scale due to Gr. Washington’s long solos (the soloist performs the compositions of the album on various saxophone group instruments – soprano, alto and tenor). The duration of the songs does not fit into the radio format, so it is possible to assume that Gr. Washington did not focus on commercial potential during the recording of the album. Gr. Washington’s “horizontal” melodic thinking is more pronounced in this album, the melodies of the compositions are developed in detail and sometimes the soloist switches to a “vertical” approach –playing out the harmony.

The setting of the composition “Just the Two of Us” is approximately $A = 444.0$ Hz, as opposed to the standard setting of $A = 440$ Hz. It is possible that Gr. Washington tried to sharpen the sound of the instrument in this

way and add a high-frequency timbre. The song is performed in F minor. The main chord progression is D \flat major 7, C7, F minor, E \flat minor 7, A \flat 7. The song sounds at a tempo of about 96 beats per minute.

Conclusions. Unfortunately, Washington's popularity and repertoire have prevented jazz historians from objectively evaluating his music. The performed analysis helped to identify the following attributes of the musician's improvisation, which forms the style of his improvisation.

According to the methodology, we shall outline the following parameters.

The *pragmatics of the style* are primarily related to the timbre side of the saxophones. During his creative life he played soprano, alto, tenor and baritone saxophones, and in some compositions he used several varieties at once. Summarizing this position of style, we can say that he created a "multi-timbre" of the instrument.

The harmonious side of improvisations involves the principle of "two-chord vamp" and mostly "horizontal" melodic thinking. The features of evolution in the style of improvisation range from two-chord vamp to richer harmonious thinking, from smooth jazz to fusion.

The solos of Gr. Washington may not have a high level of technical skill, but they have their own charm and logic and are characterized by a special structure: the tendency to build short phrases that are performed with intensity and consist of two or four sounds. Short phrases are separated from each other by pauses (also short) and alternate with longer passages. Long phrases usually begin and end with long sounds.

Communicative side of the style. Gr. Washington has a more conversational (recitative) style of jazz improvisation. He does not seem to follow the typical parameters of a jazz soloist, but his improvisations are extremely pleasing to the ear and always provoke an emotional reaction from the listener. If one of the traditional axioms of jazz solo is "storytelling", then Washington is developing this idiom. Washington's improvisations, whether in a traditional two-chord vamp melody or a complex melodic melody, always convey a sense of conversation and lyrics.

Thus, in summary, we shall note that G. Washington continues the tradition of jazz music of the swing era. The imitation of his performing style has its origins in music making of such saxophonists as Lester Young and Cannonball Edderley. He does not have a tradition of bop and post-bop

with fast virtuoso passages and “vertical” thinking, as Charles Parker did, or J. Coltrane’s experimental research. The phenomenon of Gr. Washington’s *improvisational style* is characterized by the fact that he took jazz music to a new level, having created more favourable conditions for a wide range of listeners and again, just like it was happening in the swing era, jazz compositions began to resonate not only among professionals.

BIBLIOGRAPHY

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Зотов, Д. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Стецюк, Б. О. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 178–196, DOI: 10.34064/khnum1-57.11
- Aebersold, J. (1992). *How to Play Jazz and Improvise*. Revised 6th Edition. Vol. 1. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz.
- Bailey, D. (1993). *Improvisation, its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.
- Ellenberger, K. (2005). *Materials and Concepts in Jazz Improvisation: a Theory of Jazz Improvisation for Beginning and Advance Players*. 5th ed., Assayer Publishing.
- Ferand, E. (1957). Improvisation. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6, 1093–1135. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Flynn, W. R. (2014). *Geographic perspectives on contemporary / smooth jazz*. (PhD Diss.). Oklahoma State University. Stillwater, Oklahoma.
- Grover Washington, Jr. (2022). *All Music*. Available on <https://www.allmusic.com/artist/grover-washington-jr-mn0000944206?1651154795699>
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, California: Sher Music.
- Mader, W. A. (2012). *The Rise Of The Smooth Jazz Format: An Exploratory Study Of Kenny G And His Gang Of Smooth Operators*. (Master’s Thesis). University of Central Florida. Orlando, FL, <https://stars.library.ucf.edu/etd/2150>

West, A. J. (2008). *Caught between jazz and pop : the contested origins criticism performance practice and reception of smooth jazz*. (PhD diss.). University of North Texas. Denton, Texas, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9722/>

Yanow, S. (2022). Winelight Review. *All Music*. Available on <https://www.allmusic.com/album/winelight-mw0000192643>

Чжан Чі

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 925726588@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-3844-6043

Стиль імпровізації на саксофоні Гровера Вашингтона-молодшого

Творчість Гровера Вашингтона-молодшого (1943–1999) вивчена мало, хоча він був дуже популярним джазовим виконавцем. Найдокладніший матеріал про нього міститься на сайті, присвяченому музикантові; його метод імпровізації розглянуто в розділі дисертації А. Веста (West, 2008), він згадується в дослідженнях з теорії та історії джазу (Aebersold, 1992; Ellenberger, 2005; Levine, 1995), зокрема напрямку “м’якого джазу” (smooth-jazz) (Flynn, 2014; Mader, 2012). Для окреслення особливостей імпровізації артиста, що становить мету нашої роботи, були вивчені праці з теорії імпровізації (Феран, 1957; Бейлі, 1993; Стецюк, 2020; Зотов, 2018), стилю виконання та інтерпретації як комунікації (Адорно, 2002; Ніколаєвська, 2020). На цій основі поняття «стиль імпровізації» визначено як чотиривимірну систему: 1) феноменологічний вимір розглядає імпровізацію як спосіб музикування, заснований на миттєвій передачі того, що виникає в емпіричному часі; 2) прагматичний – досліджує імпровізацію як сукупність елементів, що формуються мовою окремого музиканта та об’єктивуються «тут і зараз» за певними законами форми; 3) особистісний – трактує імпровізацію з позицій психологічних і духовних якостей музиканта-імпровізатора; 4) комунікативний – вивчає імпровізацію з точки зору спілкування музиканта(ів) у групі та музиканта(ів)

з аудиторією. Запропоновані дефініції використані для аналізу творчості Г. Вашингтона-молодшого. Аналіз «стилю імпровізації» з системних позицій (як єдності феноменологічного, прагматичного, особистісного та комунікативного вимірів) складає елемент **наукової новизни** дослідження. Стель імпровізації Г. Вашингтона-молодшого розкрито на прикладі його альбомів «*Inner City Blues*» (1971), «*Mister Magic*» (1975) та «*Winelight*» (1980), які належали до кросоверної музики 1970-х і закріплювали музичні та культурні парадигми «smooth»-джазу у 1980-х роках.

Висновки. Згідно обраній методології, окреслено прагматичний та комунікативний параметри імпровізаційного стилю музиканта. Прагматичний вимір розкривається через такі характеристики, як тембр («багато-тембровість») саксофона; гармонія, що еволюціонує у творчості майстра від «двоакордового вампу» до багатшого гармонічного мислення, від «smooth»-джазу до «fusion»; спосіб композиції – переважно «горизонтальне» мелодичне мислення, схильність будувати короткі фрази. Комунікативний вимір виражається в переважанні декламаційного (речитативного) стилю джазової імпровізації, який повернув джаз до традицій епохи свінгу, яскраво проявившись у творчості Г. Вашингтона-молодшого і вплинувши на подальший розвиток джазу.

Ключові слова: м'який джаз (smooth-jazz); ф'юзн (fusion); стиль імпровізації на саксофоні; Гровер Вашингтон-молодший; тембр саксофона; принцип «двоакордового вампу»; розмовний (речитативний) стиль джазової імпровізації.

REFERENCES

- Adorno, T. (2002). *Theory of aesthetics*. Kyiv: Solomiia Pavlychko Publishing House «Osnovy» [in Ukrainian].
- Aebersold, J. (1992). *How to Play Jazz and Improvise*. Revised 6th Edition. Vol. 1. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz [in English].
- Bailey, D. (1993). *Improvisation, its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press [in English].
- Ellenberger, K. (2005). *Materials and Concepts in Jazz Improvisation: a Theory of Jazz Improvisation for Beginning and Advance Players*. 5th ed., Assayer Publishing [in English].

- Ferland, E. (1957). Improvisation. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6, 1093–1135. Kassel: Bärenreiter-Verlag [in German].
- Flynn, W. R. (2014). *Geographic perspectives on contemporary / smooth jazz*. (PhD Diss.). Oklahoma State University. Stillwater, Oklahoma [in English].
- Grover Washington, Jr. (2022). *All Music*. Available on <https://www.allmusic.com/artist/grover-washington-jr-mn0000944206?1651154795699> [in English].
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, California: Sher Music [in English].
- Mader, W. A. (2012). *The Rise Of The Smooth Jazz Format: An Exploratory Study Of Kenny G And His Gang Of Smooth Operators*. (Master's Thesis). University of Central Florida. Orlando, FL, <https://stars.library.ucf.edu/etd/2150> [in English].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Stetsiuk, B. O. (2020). Types of musical improvisation: classification discourse. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 57, 178–196, DOI: 10.34064/khnum1-57.11 [in Ukrainian].
- West, A. J. (2008). *Caught between jazz and pop : the contested origins criticism performance practice and reception of smooth jazz*. (PhD diss.). University of North Texas. Denton, Texas, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9722/> [in English].
- Yanow, S. (2022). Winelight Review. *All Music*. Available on <https://www.allmusic.com/album/winelight-mw0000192643> [in English].
- Zotov, D. (2018). *Performance on the saxophone in the system of musical art of the 20th century*. (PhD diss.). Sumy 'A. S. Makarenko' State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 січня 2022 р.

Розділ 2. □ Section 2.

Харківські контексти.
До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського
Kharkiv Contexts.
To the 105th Anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky
National University of Arts

УДК 780.616.432.071.2(477.54)

DOI 10.34064/khnum1-6208

Руденко Ніна Іванівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужена артистка України, доцент, кафедра спеціального фортепіано

e-mail: rudenkoninapiano@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7971-6575

Просвітництво у виконавській діяльності Н. О. Єщенко

*Статтю присвячено видатній особистості – заслуженому діячу мистецтв України, професору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наталія Олександрівна Єщенко (1926–2015) – піаністка, педагог, виконавиця, науковець – все своє життя присвятила музиці. Творчість відомої виконавиці привертала увагу рецензентів і дослідників, однак на такому її аспекті, як просвітництво, вона спеціально не заострювалась. **Мета** цієї статті – розглянути просвітницький напрям виконавської діяльності Н. О. Єщенко як важливий аспект творчості видатної піаністки ХХ століття. В ході дослідження виникла необхідність звернення до архівних матеріалів, зокрема особистих документів піаністки, відгуків на її концерти в періодичних виданнях, аудіозаписів її творів, її репертуарного списку. На основі аналізу джерельної бази **було виявлено** такі різновиди просвітницької діяльності виконавиці, як численні*

монографічні сольні концерти, присвячені творчості окремих композиторів або певним музичним жанрам, виступи у складі фортепіанного дуету, у супроводі симфонічного оркестру, лекції-концерти, виїзні шефські концерти у віддалених районах країни, виступи у програмах радіо і телебачення. Зокрема, концертне виконання всесвітньовідомих складних циклів фортепіанної літератури, у тому числі «12 етюдів вищої виконавської майстерності» Ф. Ліста, стало не тільки значним внеском у скарбницю українського виконавства, а й наймасштабнішим з просвітницьких проєктів артистки. Отже, **стверджується**, що просвітництво у виконавській сфері було головним напрямком діяльності Н. О. Єщенко.

Ключові слова: *Наталія Олександрівна Єщенко; українська піаністка; просвітництво; виконавська діяльність; монографічні концерти; «12 етюдів вищої виконавської майстерності» Ф. Ліста.*

Постановка проблеми та аналіз літератури. Все своє життя Наталія Олександрівна Єщенко (1926–2015), заслужений діяч мистецтв України, професорка кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, присвятила музиці. Значною та помітною була її виконавська діяльність, певне місце у якій посідало просвітництво. Піаністка зіграла на сцені більше 400 різноманітних концертних програм. Результатом її самовідданої педагогічної праці стало виховання близько 90 випускників, які успішно працюють в Україні та інших країнах світу. Свій багаторічний досвід виконавиці й педагога Наталія Олександрівна втілювала й у науково-методичних дослідженнях, присвячених питанням музичної педагогіки. Іноді такі статті ставали основою її методичних доповідей у різних музичних училищах, інші ж зберігаються в архіві¹.

Творчість відомої піаністки привертала увагу музикантів. Про її творчі досягнення писали О. Журавльова (1977: 4), Л. Радомська (1998: 61–67); її концертні виступи рецензували колеги-піаністи,

¹ Стилий текст однієї з її статей, «До питання про формування основних навичок самостійної роботи учнів» (1980), наведений у монографії про артистку та прокоментований нами (Руденко, 2021: 67–71).

композитори, музикознавці: М. Вервільський (1969: 4), В. Галкін (1996: 4), П. Калашник (1980: 14), М. Тиц (1967: 4), Н. Шумакова (1981: 4) та інші. Рецензії на численні концертні виступи Н. О. Єщенко друкувались у тодішніх періодичних виданнях – газетах «Вечірній Харків», «Культура і життя», «Слобідський край», «Соціалістична Харківщина», журналі «Музика» тощо. І це був своєрідний широкий «діалог» між виконавицею та слухачем. В цих публікаціях приділялась увага виконавському стилю піаністки, інтерпретації нею творів того чи іншого композитора, особливостям її бездоганного піанізму, її високо-професійній майстерності, яскравому артистизму. Однак просвітницька спрямованість її творчості лишалась майже в тіні.

Про Н. О. Єщенко є відомості в енциклопедіях та довідниках, автори яких – Г. Ганзбург (2008: 63), О. Кононова (2009: 48), І. Лисенко (2005: 118), Н. Руденко (2017: 235), О. Снегірьов (2001: 65) та інші. Завдяки своїм творчим досягненням піаністка посідала значне місце серед мистецької еліти Харківщини, про що йдеться в таких презентаційних виданнях, як «500 впливових особистостей» (2001: 390), «Харкову 350. Лідери ХХІ століття» (2004: 458), «Харків Ювілейний – 350 років» (2004: 63), та України взагалі (Митці України, 1992: 837; Лисенко, 2005: 118). Образ цієї талановитої і дуже скромної людини доповнює радіопередача Харківського радіо, що лунала в ефірі на початку 1980-х, яку підготувала музикознавиця І. Коломойцева.

Творчий шлях видатної піаністки простежено нами у монографії «Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість» (Руденко, 2021). Різноманітні концертні виступи піаністки, які розглядаються, свідчать про широке коло її творчої діяльності: виконання сольних програм та гра з оркестром, численні монографічні концерти, присвячені творчості певного композитора чи якомусь жанру, підготовка та виконання найскладніших циклів світової фортепіанної літератури в концертній залі, ансамблеве музикування з вокалістами, інструменталістами та гра у фортепіанному дуеті, записи з концертної зали, виступи на радіо і телебаченні, участь у лекціях-концертах. В цьому детальному дослідженні зачіпаються важливі напрями творчості Н. О. Єщенко, але і в ньому спеціально не загострюється увага на такому аспекті, як просвітництво.

Отже, **мета цієї статті** – розглянути просвітницький напрям виконавської діяльності Н. О. Єщенко як важливий аспект творчості видатної піаністки ХХ століття. **Об'єктом** дослідження в цьому контексті виступає виконавська діяльність Н. О. Єщенко, **предметом** – властива виконавській діяльності піаністки просвітницька складова.

Аналіз матеріалів щодо виконавської творчості харківської піаністки засвідчує, що саме її просвітницький напрямок ще не висвітлений достатньою мірою. Необхідність його подальшого дослідження визначає **актуальність** нашої розвідки. Ще існують питання, які зачіпаються вперше та потребують розв'язання, а саме – щодо умов початку просвітницької діяльності піаністки, її форм та еволюції, її значення для слухачів тощо – що обумовлює певну **новизну** тематики статті.

У процесі дослідження просвітницької гілки виконавства Н. О. Єщенко було вирішено **низку завдань**: проаналізовано архівні матеріали з колекції особистих документів піаністки; відгуки на її концерти в періодичних виданнях та інші джерела, що висвітлюють її виконавську діяльність, зокрема, аудіозаписи творів для виявлення особливостей творчого почерку піаністки; ретельно вивчено репертуарний список Н. О. Єщенко, визначено її уподобання щодо певних стилів та жанрів при укладанні програм монографічних концертів.

Аналіз виконавської діяльності піаністки за періодами творчого зростання та форматами концертів потребував застосування комплексу **дослідницьких методів**.

Завдяки *джерелознавчому методу* було визначено джерельно-інформаційну базу дослідження, яку склали:

1) документи з архіву ХНУМ імені І. П. Котляревського: а) особова справа Н. О. Єщенко; б) аудіозаписи виконуваних нею творів (1960–1980), аудіозапис радіопередачі про піаністку (1981);

2) колекція особистих документів Н. О. Єщенко: а) рецензії на концерти артистки у періодичних виданнях, рецензії колег; б) подяки, атестати, почесні грамоти, медалі, характеристики, накази, нагородні листи; в) афіші виступів Н. О. Єщенко (1940–2000) та афіші виступів студентів її класу (1963–1991); г) фотодокументи (1941–2005); д) репертуарний список піаністки; е) листи її учнів та їхніх батьків;

3) колекція особистих документів Н. І. Руденко: а) записи слухача (враження після концертів); б) записи уроків-консультацій Н. О. Єщенко; в) нотатки піаністки у нотних виданнях; г) фотодокументи.

Історико-біографічний метод дозволив сконцентрувати увагу на формуванні творчої особистості Н. О. Єщенко в певній послідовності; *порівняльний* метод застосовувався для виявленні особливостей творчої манери Н. О. Єщенко, її інтерпретацій та репертуарних вподобань; *виконавсько-психологічний* – для розкриття духовної складової майстерності артистки, особливостей її мислення; *герменевтичний* – при прослуховуванні записів і аналізі інтерпретацій творів, що виконувались піаністкою; *культурно-історичний* – при визначенні місця творчої діяльності Н. О. Єщенко у музичному культурному просторі сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Ретельне вивчення архівних документів дозволило вирізнити певні етапи формування й розвитку піаністичної майстерності Н. О. Єщенко:

1) початковий період (1933–1939) – засвоєння первинних навичок гри на фортепіано, підготовка до вступу у групу обдарованих дітей;

2) період творчого зростання (1939–1950) – набуття артистичного досвіду та накопичення репертуару, а також формування концертмейстерської майстерності;

3) період стрімкого сходження (1950–1954) – удосконалення професійного рівня, пов'язане з опануванням складних творів, придбанням досвіду виступів з симфонічним оркестром, а також досягненням ґрунтовних положень методики викладання та шліфуванням дослідницьких здібностей;

4) період творчої зрілості (1954–2000) – напружене концертнування: підготовка та проведення численних монографічних концертів різного формату та виконання найскладніших циклів світової фортепіанної літератури: «12 етюдів вищої виконавської майстерності» Ф. Ліста (1961) та 24 прелюдії С. Рахманінова (1963); також яскравий розквіт педагогічної діяльності.

В ході роботи над статтею виникали певні труднощі, пов'язані з часовою дистанцією, пошуками нових архівних матеріалів, відгу-

ків на концерти у тогочасних періодичних виданнях, аудіо- та відео-матеріалів виступів піаністки. Однак цінним моментом виявилася та обставина, що авторці цих рядків пощастило особисто знати Наталію Олександрівну упродовж майже 50 років – з 1961 до 2015 – як колегу, виконавицю та педагога, як співрозмовника, як методиста-науковця; бути присутньою на різного роду обговореннях, зокрема, вступних іспитів абітурієнтів, концертів, конкурсів; звертатися до неї зі своїми учнями за консультативною допомогою; неодноразово грати з нею в концертах та спостерігати процес її психологічної підготовки до виходу на сцену (1982, 1998, 2000 рр.); бути присутньою на її концертах та концертах її учнів; бути свідком вершини її творчого злету – неперевершеного концертного виконання славнозвісних циклів світового піаністичного репертуару, яке залишило по собі незабутні враження.

Розглядаючи просвітницьку діяльність Н. О. Єщенко крізь призму виконавського процесу, помічаємо, що коло її творчих інтересів дуже широке. Маючи великий репертуар та постійно доповнюючи його, вона часто використовувала формат монографічного концерту, сольного виступу, де звучали твори тільки одного автора, розкриваючи особливості його стиля, іноді не зовсім знайомого слухачам. Про труднощі, з якими зустрічається виконавець, що намагається вирішити таке складне завдання, вірно висловився, як колега, професор Б. О. Скловський у своїй рецензії на концерт Н. О. Єщенко з творів В. А. Моцарта, який відбувся у Великій залі Харківського інституту мистецтв 29 грудня 1981 року: «Мені здається, що піаніст, який грає в концерті твори одного автора, повинен вирішити більш важке завдання, ніж той, який грає твори кількох авторів, де є можливість показати різні характери, стилі тощо. У цьому випадку перед піаністкою стояло надто складне і почесне завдання якомога глибше і ширше розкрити світ Моцарта і виявити все розмаїття його творчості для фортепіано» (Скловський, 1981).

Але здається, що це й було на меті піаністки, коли вона пропонувала слухачам сольні монографічні концерти: таким чином вона допомагала публіці зануритись у ментальний простір того чи іншого композитора, осягнути глибини авторського мислення. Н. О. Єщенко

присвячувала великі концертні програми Й. Гайдну, В. Моцарту, Л. Бетховену, Ф. Шуберту, Ф. Шопену, Ф. Лісту. Такі концерти, в яких слухачі мали можливість почути щось нове для себе, «розглянути» творчість композитора під іншим кутом своїх слухових вражень, надихали виконавицю та спонукали її шукати нові твори улюблених композиторів, щоб знов і знов відчувати творче задоволення від пізнання нових рис авторського стилю. Ці концерти завойовували популярність, просвітницькі наміри виконавиці знаходили відгук у слухачів.

Монографічні концерти відбувалися також за участю фортепіанних дуетів (виконувались твори для двох фортепіано та чотирьох рук). Таке музикування було дуже цікавим для виконавиці, яка грала з сестрою Марією та студентами свого класу або з колишніми студентами, які вже працювали викладачами музичних училищ, куди вона приїздила з концертами. Ці концерти мали неабиякий успіх у публіки, тому що дуетні виступи в той час відбувалися досить рідко. Слухачі відвідували їх дуже охоче, визнаючи їх цікавість та незвичайність.

Монографічні концерти Н. О. Єщенко давала протягом майже всього свого життя. Вперше молода піаністка виступила з подібним концертом у Великому залі Харківської консерваторії 1949 року з програмою із творів Ф. Шопена, вшановуючи таким чином пам'ять композитора. Такий вид концертів в її подальшій виконавській творчості був найвдалішим і найкориснішим як для слухачів, так і для самої виконавиці. Аналізуючи програми монографічних концертів, можна простежити, як розширювався репертуар піаністки на шляху «від романтизму до класики».

Так, «шопенівські» програми прозвучали у 1949 і 1954 роках, «лістівські» – у 1961 році. Наступні роки були позначені програмами з музикою Л. Бетховена (1970) та Ф. Шуберта (1979–1980). «Шубертівська» концертна програма Н. О. Єщенко була частиною масштабного кафедрального проекту «Фортепіанна творчість Ф. Шуберта (див. Руденко, 2021: 25). Отже, 29 березня 1979 року у виконанні піаністки прозвучали Експромти тв. 90, Соната тв. 164 та Фантазія «Блукач» Ф. Шуберта

Колеги по кафедрі, доценти В. І. Лозова та В. О. Сирятський, відгукнулися рецензією на цей концерт: «Здається, не випадково для сво-

го клавірабенду піаністка вибрала саме ці твори. Критика неодноразово зазначала технічну майстерність, полум'яний віртуозний натиск, схильність до оркестрового мислення за фортепіано. Філігранна техніка, яскрава віртуозність, бездоганне володіння фортепіанною інструментовкою – якості, які необхідні і в Сонаті *a-moll* і в “Експромтах”, але особливо у Фантазії “Блукач”. Однак не тільки вони визначили успіх концерту. Пафос подолання труднощів та підкорююча темпераментність виконання – це лише один з двох планів, що притягують увагу слухача, іншим полюсом був безмежно широкий ліризм. З особливою силою він нагадував про себе в повільних розділах Сонати та Фантазії. Часом йому вдавалося прорватися в суто віртуозні епізоди. Боротьба двох полярних напрямків тримала слухачів у безперервному напруженні. Тимчасова перевага одного з них тільки загострювала суперництво. Останнє додавало виконанню реальність, конструктивну ясність, образну конкретність» (Лозова, Сирятський, 1979).

1980–1990 рр. характеризуються численними виступами з творами В. А. Моцарта (1982 р., з повторенням 1992 р.), Й. Гайдна (1982, 1983). Музика Л. Бетховена звучала з нагоди 200-річчя від дня народження композитора (1970), і знов піаністка звернулась до його музики через 19 років (1989), вже більш досвідченою і зрілою виконавицею. Також у 1985 р. Н. О. Єщенко виконала Концерт Ре-мажор Й. С. Баха в ювілейному проєкті Харківського інституту мистецтв. Це можна розцінити як потяг душі виконавиці від романтичної музики, поривчастої, чутливої та сердечної, до класичної – глибокої, бездоганно організованої, мудрої, врівноваженої. Так настає зрілість.

Не менш популярними були монографічні концерти, присвячені певним жанрам: транскрипції (1986), фортепіанній мініатюрі (1990), жанру рондо (1990), жанру вальсу (1996) (Руденко, 2021: 33). Такий різновид монографічних концертів викликав незмінний інтерес публіки: різні епохи, різні автори з'єднувалися, відтворюючи змістовний стильовий трикутник – стиль автора, стиль жанру, стиль виконавиці.

Вдалими були й просвітницькі проєкти, до яких долучалися музикознавці: відомості з музичної історії гармонічно поєднувалися з бездоганним виконанням піаністки, завдяки якому слухачі занурювалися у світ чарівних звуків. Ємне та змістовне лекторське слово допома-

гало зрозуміти особливості музики. Запам'ятались лектори, які працювали з піаністкою, були її однодумцями: І. Беленкова, О. Гусарова, П. Івановський, О. Кононова, Л. Міцька, Ф. Савіних, Л. Шубіна, З. Юферова.

Просвітницька виконавська діяльність Н. О. Єщенко реалізувалась також у численних лекціях-концертах, які певний час (1970–1980 рр.) відбувались на базі Харківського обласного лекторію товариства «Знання». Частіше всього ці концерти присвячувалися пам'ятним датам. Вона охоче брала участь у таких концертах разом з іншими викладачам та студентами.

Досвід концертів-лекцій, де поєднувались музика і слово, Н. О. Єщенко передавала і своїм студентам. Крім кафедральних, факультетських, шефських концертів вони брали участь у концертах лекторію, долучались до просвітницької роботи, лекторської діяльності, яка в подальшому теж була їм корисною, самостійно складаючи коментарі до творів, з якими виступали. Для них це була можливість поширити свій кругозір та знайти додатковий шлях спілкування зі слухачами. Звісно, вони ждали бути схожими на свого педагога. Отже, студенти Наталії Олександрівни теж готували сольні монографічні концерти. Так, наприклад, з концертами, де лунали твори Ф. Шопена, виступили Т. Маслова (1965), М. Науменко (1980), І. Сорокіна (1989); твори В. А. Моцарта – І. Поклонська (1991, Полтава). Відбувалися й концерти, присвячені певному жанру, наприклад, яскравий виступ студентки Т. Башкатової (1976), в якому звучали тільки варіаційні цикли: В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Франка (Руденко, 2021: 33).

Відбувалися і концерти класу Н. О. Єщенко з програмами, побудованими за монографічним принципом. Її учні завжди виступали з цікавою, вишуканою, продуманою програмою, як наприклад, в концерті з творів В. Косенка (1963) (Руденко, 2021: 92). Твори українських композиторів звучали і в концертах класу, і у сольних виступах студентів та самої Наталії Олександрівни. Таким чином, піаністку з повним правом можна назвати популяризаторкою української музики. Так, в програмах концертів її класу 1982, 1984, 1986 років знаходимо твори В. Бібіка, О. Жука, В. Іванова. В. Кирейка, М. Скорика,

Д. Тица, І. Шамо. Отже, у своїй педагогічній роботі Н. О. Єщенко прищеплювала учням розуміння виконавської місії музиканта, піклувалася про втілення в їхній самостійній діяльності популяризаторських ідей, які могли б зміцнити базу просвітництва та підвищити його патріотичний рівень на користь України.

Наталія Олександрівна досить багато виконувала творів українських композиторів. До своїх концертних програм вона включала Сарабанду, Куранту, Гавот В. Косенка; Дві прелюдії, Танок та Сонату Я. Степового; Прелюдії Л. Ревуцького; твори М. Лисенка – Рапсодію № 2 «Думка-шумка» та Увертюру до опери «Тарас Бульба» в обробці для двох фортепіано А. Коломійця; «Українську сюїту» І. Шамо та інші твори. Особливе місце посідали твори харківських композиторів – В. Барабашова («Соната-поема»), О. Жука («Балада» та дві «Поєми»), М. Тица («Поліфонічна сюїта» та «Поєма-концерт» для двох фортепіано). Часто Наталія Олександрівна ставала першою виконавицею творів українських, зокрема харківських, композиторів. Автори завжди охоче, з готовністю почути цікаві інтерпретації, довіряли виконавиці свої композиції. А вона з притаманною їй відповідальністю, завдяки своєму художньому смаку, розкривала привабливість цієї музики та шукала ту родзинку, що підкреслила би неповторність творів, яким надавала вона «путівку в життя».

Просвітницький аспект виконавської діяльності Н. О. Єщенко яскраво виявлявся і в тому, що вона відкривала для слухачів твори, які виконувались рідко, і такі, що були незаслужено забутими. Своїм виконанням вона привертала увагу до них, вводила їх в свій активний репертуар, збагачуючи естетичні враження слухачів, розширюючи їхній кругозір. Такою була доля низки творів для двох фортепіано: Концертного дуетіно та Фуги до-мінор В. А. Моцарта, Andante з варіаціями Р. Шумана, «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса, п'єс Б. Сметани, Сюїти Д. Енеску.

Інколи концерти та окремі п'єси записувалися на радіо, особисто любителями музики чи на прохання виконавиці. На жаль, технічні пристрої тоді буди недосконалі, тому деякі записи – неякісні. А ті, яким пощастило більше, зусиллями учнів були оцифровані, доведені до придатного стану та дозволяють уявити, як саме грала Наталія Єщенко

твори класиків, західно-європейських та українських композиторів. Диски з творами Й. Гайдна (Соната Мі-бемоль мажор); Л. Бетховена (32 варіації); Ф. Шуберта (3 Експромти); Ф. Ліста (Рапсодії №№ 8, 9, 6; «Забутий вальс» № 2 Фа-дієз-мажор; «Трансцендентні» етюди, «Заметіль» № 10 фа-мінор та «Блукаючі вогні»); Ш. Гуно–Ф. Ліста (Вальс з опери «Фауст»); М. Лисенка (Рапсодія № 2 «Думка-шумка») зберігаються у фонотеці ХНУМ. Усі записи демонструють бездоганне володіння звуком, неперевершену технічну майстерність, стильову досконалість, вишуканий художній смак, вміння поринути у глибину авторського задуму. Ці записи можуть використовуватись на уроках історії фортепіанного мистецтва, історії світової музичної літератури, методики викладання фортепіанної гри, музичної педагогіки.

Отже, просвітництво було невід’ємною частиною виконавської діяльності Н. О. Єщенко. З ним був тісно пов’язаний кожен її виконавський проєкт. Телеглядачі мали можливість «спілкування» з нею, також дивлячись цикл передач Харківського телебачення «Бесіди біля рояля» («Зустріч з піаністкою Н. Єщенко») та «Камерний вівторок» («Грає Н. Єщенко»), які проходили у червні та жовтні 1976 року.

Наймасштабнішим проєктом виконавської творчості артистки була підготовка і виконання на сцені складних фортепіанних циклів, серед яких всі «Трансцендентні етюди» Ф. Ліста («12 етюдів вищої виконавської майстерності»), які піаністка подарувала слухачам у квітні 1961 року. Цей проєкт потребує вищої досконалої майстерності піаніста. Авторці статті пощастило бути присутньою на цьому концерті. Враження від виконання циклу було неперевершеним і посилювалося з виконанням кожної наступної п’єси, і виникало непереборне бажання зафіксувати свої враження від того, що коїлося на сцені. Так з’явилися «Записки слухача», які стали основою одного з розділів монографії, присвяченої Н. О. Єщенко (Руденко, 2021: 17–21). Дійсно, виконання цього циклу стало грандіозною подією для харківської публіки. Дозволимо собі навести відповідну автоцитату, де «по слідах» цього блискучого виконання вже з позицій сьогодення підкреслюється його значення: «Вони (етюди) відрізняються яскравою образністю, тонким смаком і технічною досконалістю. Виконання Наталією Олександрівною цього циклу Ф. Ліста – це, безумовно, ва-

гомий внесок у розвиток музичного виконавського мистецтва та, звичайно ж, в історію культури Харкова, це – показник рівня майстерності виконавця і незабутнє враження для слухачів. Саме тому необхідно відроджувати ту виконавську концепцію “трансцендентних етюдів” (нехай навіть у словесній оболонці), які понад півстоліття тому представила талановита піаністка Н. О. Єщенко» (Руденко, 2021: 21).

Висновки. Отже, у особі Н. О. Єщенко ми бачимо людину високої культури, яка втілила у своїй професійній творчості кращі традиції вітчизняного музичного виконавства. Вона здобула славу як піаністка, яка мала свій творчий почерк. Завдяки досконалій технічній майстерності, музичній ерудиції, естрадній витримці, могла підкорити найскладніші фортепіанні твори. Її активна концертна діяльність була спрямована на те, щоб донести до найширшої аудиторії музику, яку вона любила, якою захоплювалась, якою була переповнена її душа. При цьому піаністка не замикалась у вузькому колі лише виконавства, а свідомо залучала свою публіку до світу прекрасного шляхом використання лекторського слова, ретельного продумування програм концертів. В її діяльності виконавство було нерозривно пов’язане з просвітництвом. У своїх інтерпретаціях піаністка розкривала глибоку змістовність виконуваного, внутрішній світ та стилістичні особливості музики того чи іншого композитора. Унікальною була саме різноманітність її просвітницької діяльності, яка виявлялась у багатьох гранях виконавства: численних монографічних сольних концертах, присвячених творчості окремих композиторів або певним музичним жанрам, виступах у складі фортепіанного дуету, у супроводі симфонічного оркестру, лекціях-концертах, виїзних шефських концертах у віддалених районах країни, виступах у програмах радіо і телебачення.

Таким чином, проаналізувавши творчі виконавські надбання Н. О. Єщенко, відкинувши другорядні деталі, ми бачимо справжній образ талановитої піаністки, одним з головних напрямків творчості якої було просвітництво. І цей факт підкреслює масштабність її творчості та значущість її особистості для музичної культури України.

У перспективі ми маємо намір проаналізувати деякі аспекти виконавського стилю піаністки, провести порівняльний аналіз її трактування Етюдів Ф. Ліста з інтерпретаціями інших виконавців, ретель-

но дослідити аудіозаписи п'єс українських композиторів, зокрема Рапсодії № 2 М. Лисенка, у виконанні Н. О. Єщенко.

ЛІТЕРАТУРА

- 500 впливових особистостей. Україна 10 років незалежності 1991–2001. Національна іміджева програма «Лідери XXI століття».* (2001). Харків: Східно-Український біографічний інститут. (Україна на межі тисячоліть; т. 2). ISBN 966-96025-0-5
- Вервільський, М. (1969, 15 трав.). Фортепіанна творчість Бетховена. *Вечірній Харків*, с. 4.
- Галкін, В. (1996, 21 бер.). Закохані в музику. *Слобідський край*, с. 4.
- Ганзбург, Г. (2008). Єщенко Наталія Олександрівна. В кн. *Українська музична енциклопедія*, т. 2, с. 63. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Журавльова, О. О. (1977, 3 серп.). Чарівні клавіші. *Соціалістична Харківщина*, с. 4.
- Калашник, П. (1980). Концерти з творів Ф. Шуберта: [кафедра спеціального фортепіано ХІМ]. *Музика*, 1, с. 14.
- Кононова, О. В. (2009). Єщенко Н. О. В кн. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 9, с. 481. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
- Лисенко, І. М. (2005). *Словник музикантів України*. Київ: Рада.
- Лозова, В. І., & Сирятський, В. О. (1979, 29 бер.). Рецензія на концерт Н. О. Єщенко. Харків: [Зберігається в особистому архіві Н. О. Єщенко].
- Мистецтво України : біографічний довідник* (1997). А. В. Кудрицький (ред.). Київ: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана.
- Митці України (1992). Енциклопедичний довідник*. А. В. Кудрицький (Ред.). Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана.
- Радомська, Л. Л. (1998). Педагогічна та виконавська діяльність піаністів Марії Олександрівни та Наталії Олександрівни Єщенко. У зб. *Теоретико-методичні питання педагогіки, культурології і мистецтвознавства*. Г. Є. Гребенюк (Ред.), сс. 61–67. Київ: [б. в.]. (Проблеми сучасного мистецтва і культури).
- Руденко, Н. І. (2017). Єщенко Наталія Олександрівна У кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. (Тт. I–II). Т. I, 235. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

- Руденко, Н. І. (2021). *Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість*. Харків: Мачулін.
- Скловський, Б. О. (1981). [Рецензія на концерт Н. О. Єщенко з творів В. А. Моцарта у Великій залі Харківського інституту мистецтв 29 грудня 1981 року]. [Зберігається в особистому архіві Н. О. Єщенко]. Харків.
- Снегірьов, О. М. (2001). *Піаністи України ХХ ст.* Київ: Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра; Всеукраїнська національна асоціація піаністів-лауреатів міжнародних конкурсів; Міжнародний благодійний фонд Конкурсу Володимира Горовица.
- Тіц, М. (1967, 6 черв.). Звітний концерт Наталії Єщенко. *Соціалістична Харківщина*, с. 3.
- Харків Ювілейний. 350 років. (2004). (Презентаційне видання). Харків: [б. в.].
- Харкову 350. Лідери ХХІ століття.* (2004). Харків: [б. в.].
- Шумакова, Н. (1981, 28 жовт.). Ференц Ліст. *Вечірній Харків*, с. 3.

Nina Rudenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Special Piano

e-mail: rudenkoninapiano@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7971-6575

Raising public awareness in N. O. Yeshchenko's performance activity

The article is dedicated to an outstanding personality, Merited Artist of Ukraine, professor of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Nataliia Olexandrivna Yeshchenko (1926–2015) is the pianist, teacher, artist, scientist, who devoted her entire life to music. In her work she preserved traditions of the Kharkiv piano school, the founders of which were P. Lutsenko, O. Horovyts, M. Khazanovskyi. Her rich and fruitful activity left a noticeable mark in the history of piano performance in Ukraine.

*The work of the famous performer attracted the attention of reviewers and researchers, but it did not specifically focus on such an aspect as public awareness. **The purpose** of this article is to consider the educational direction of N. O. Yeshchenko's performance as an important aspect of the work of an*

outstanding pianist of the 20th century. In the course of the research, it became necessary to turn to archival materials, in particular personal documents of the pianist, reviews of her concerts in periodicals, audio recordings of her works, her repertoire list.

*Based on the analysis of the mentioned source base, we support the idea that the performance art of N. O. Yeshchenko had a clearly defined **educational orientation**.*

Unforgettable was her concert-educational activity, which manifested itself in various aspects of her performance: numerous monographic concerts dedicated to the works of great composers, performances with a symphony orchestra, playing in a piano duet, accompaniment to vocalists and instrumentalists. She willingly took part in concert lectures, performed in front of a wide audience in sponsor concerts, also took part in various concerts in remote areas of the country. She bequeathed such a broad vision of the musician's performing mission to her students. Thanks to music she constantly had a dialogue with the audience through numerous publications in periodicals. By including little-known or, unfortunately, forgotten works she showed the audience the layers of beautiful music, and was the first performer of works by Ukrainian composers, including Kharkiv authors. Programs (often organized in collaboration with a musicologist) featuring works of a certain genre, such as waltz, rondo, transcriptions, miniatures, introduced the listener to the world of genres still unknown or little known to them. A significant contribution to the treasure trove of Ukrainian performance was the concert performance of world-famous complex cycles of piano literature: 12 F. Liszt's "Transcendental Etudes" and "24 Preludes" by S. Rachmaninoff.

So, the analysis of N. O. Yeshchenko's performance art shows that raising public awareness in the performance field was the main direction of her activity.

Key words: *Nataliia Alexandrivna Yeshchenko; Ukrainian pianist; public awareness, performance activity; monographic concerts; 12 F. Liszt's "Transcendental Etudes".*

REFERENCES

500 influential personalities. Ukraine 10 years of independence 1991–2001. National image program "Leaders of the XXI century". (2001). Kharkiv: East-Ukrainian Biographical Institute. (Ukraine at the turn of the millennium; vol. 2). ISBN 966-96025-0-5 [in Ukrainian].

- Artists of Ukraine. Encyclopedic Handbook.* (1992). Kyiv: Ukrainska entsyclopedia imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Halkin, V. (1996, March 21). In love with music. *Sloboda region*, p. 4 [in Ukrainian].
- Hansburg, H. (2008). Yeshchenko Natalia Olexandrivna. In *Ukrainian Music Encyclopedia*, vol. 2, p. 63. Kyiv: IMFE 'M. T. Rylsky' National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Kalashnyk, P. P. (1980). Concerts from the works of F. Schubert: [Department of Special Piano at Kharkiv Institute of Arts]. *Music*, 1, p. 14 [in Ukrainian].
- Kharkiv Jubilee 350.* (2004). (Presentation view). Kharkiv: [no ed.] [in Ukrainian].
- Kharkiv 350. Leaders of the XXI century.* (2004). Kharkiv: [no ed.] [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2009). Yeshchenko N. O. In *Encyclopedia of modern Ukraine*, vol. 9, p. 481. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Lozova, V. I., & Syriatskyi, V. O. (1979, March 29). Review of N. O. Yeshchenko's concert. Kharkiv: [Kept at the personal archive of N. O. Yeshchenko] [in Russian].
- Lysenko, I. (2005). *Dictionary of musicians of Ukraine*. Kyiv: Rada [in Ukrainian].
- Radomska, L. L. (1998). Pedagogical and performing activity of pianists Maria Oleksandrivna and Natalia Oleksandrivna Yeshchenko. In *Theoretical and methodological issues of pedagogy, culturology and art history*. H. Ye. Hrebeniuk (Ed.), pp. 61–67. Kyiv: [no ed.]. (Problems of modern art and culture) [in Ukrainian].
- Rudenko, N. I. (2017). Yeshchenko Nataliia Oleksandrivna In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation: a brief encyclopedia.* (Vols. I–II). Vol. I, 235. Kharkiv: Vodnyy spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].
- Rudenko, N. I. (2021). *Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko. Life and work.* Kharkiv: Machulin [in Ukrainian].
- Shumakova, N. (1981, October 28). Ferenc Liszt. *Evening Kharkiv*. p. 3 [in Ukrainian].
- Sklovskyi, B. O. (1981). [Review of N. O. Yeshchenko's concert from the works of V. A. Mozart in the Great Hall of the Kharkiv Institute of Arts on December 29, 1981]. Kharkiv: [Kept at the personal archive of N. O. Yeshchenko] [in Russian].

- Sniehiriov, O. (2001). *Ukrainian pianists of the 20th century*. Kyiv: Kyiv 'R. M. Hliier' State Higher Music School; All-Ukrainian National Association of Pianists-Laureates of International Competitions; V. Horowitz Competition International Charitable Fund [in Ukrainian].
- The Art of Ukraine: A Biographical Handbook* (1997). A. V. Kudrytsky (Ed.). Kyiv: Ukrainska entsyclopedia imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Tits, M. D. (1967, June 6). Reporting concert of Nataliia Yeshchenko. *Socialistic Kharkiv Region*, p. 3 [in Ukrainian].
- Vervil'skyi, M. (1969, May 15). Beethoven's piano works. *Evening Kharkiv*, p. 4 [in Ukrainian].
- Zhuravliova, O. O. (1977, August 3). Magic keys. *Socialistic Kharkiv region*, p. 4 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2022 р.

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.647.2«19»

DOI 10.34064/khnum1-6209

Oleksandr Lytvyshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Music Analysis

e-mail: sasha.litwish128@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5028-4000

**Performing peculiarities of interpretation
of V. Podgorny's works for button accordion
(based on the Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song
"Poviy, vitre, na Vkrayinu")**

V. Podgorny made a great contribution to the development of the national button accordion art of the second half of the twentieth century. The composer managed to create highly artistic works that reflect the dramatic content and characterize the author's symphonic thinking. The article reveals the peculiarities of the performer's interpretation of works for button accordion by V. Podgorny on the example of Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song "Poviy, vitre, na Vkrayinu". For this purpose, for the first time, two performance versions by two famous performers are analyzed: a version by O. Nazarenko, and a version by F. Lips. The conclusions emphasize that the interpretation of V. Podgorny's works requires accurate knowledge of the text, correct nuances, a good command of strokes; skillful pedalization and sound production, vocalization of melody when conveying the image.

Key words: *performance interpretation; works for button accordion; Fantasia for button accordion; V. Podgorny; O. Nazarenko; F. Lips.*

Statement of the problem. V. Podgorny as a performer and composer made a great contribution to the development of the national button accordion art of the second half of the twentieth century. He managed to create musical images of symphonic scale, to present new methods of performing techniques. Problems of interpreting his works are relevant for both modern musicology and performing arts. It is necessary to identify the

peculiarities of interpretation of V. Podgorny's works for button accordion in order to provide recommendations for performers seeking to maximize the disclosure of their artistic content. Podgorny's compositional work is closely connected with the best button accordionists. The author proudly dedicated his works to such bright and talented performers as E. Derbenko, I. Purits, V. Semenov, F. Lips, A. Sklyarov, B. Egorov, O. Nazarenko, Yu. Vostrellov, A. Semeshko, A. Bukhtiyarov. Among the brightest button accordion performers of V. Podgorny's works O. Nazarenko and F. Lips stand out.

Analysis of publications. Among the publications devoted to the composer and performing art of V. Podgorny, the most significant are the works of S. Dymchenko (2013), I. Snedkov (2016) and A. Semeshko (2003). Kharkiv button accordion researchers M. Plushenko (2021), A. Strilets (2018), I. Snedkov (2016), S. Ptashenko (2013) showed scientific interest in various aspects of O. Nazarenko's creativity. However, the peculiarities of interpretation of V. Podgorny's works for button accordion have not been fully explored yet.

The purpose of the article is to study the specific features of interpretation of V. Podgorny's works for button accordion on the basis of a musicological analysis of the Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song "Poviy, vitre, na Vkrayinu" and a comparative analysis of the performing versions of O. Nazarenko and F. Lips.

The methods of the research are conditioned by the material and aspect of studying the problem and are based on a combination of different scientific approaches: historical – in characterizing the traditions of the Kharkiv button accordion school, genre and stylistic – for studying the genre of fantasia for button accordion in the creative work of V. Podgorny; comparative and interpretive for analysis of the performer interpretations of V. Podgorny's Fantasia.

Presentation of the main material. Volodymyr Podgorny is one of the founders of the Kharkiv button accordion school, who in general influenced the button accordion art and the evolution of the instrument in particular. With his performing and composing work, he brought the instrument from an entertaining, everyday instrument to an academic, concert level. He introduced symphonism into button accordion literature

as a method of composition. Being the author of original highly artistic compositions for button accordion, V. Podgorny also created transcriptions for button accordion and, thus, promoted high examples of classical music. I. Snedkov characterizes his colleague in the following way: “V. Podgorny is a composer who was ahead of his time by achieving bright intonational expressiveness in music of different styles” (Snedkov, 2016: 14).

The music of V. Podgorny is complex in artistic and technical terms and therefore creates a number of problematic tasks for the performers. A. Strilets gives a high assessment of the master’s creativity: “The powerful complex harmony, symphonization and polyphonization of the texture were stunning. V. Podgorny created a new direction for the development of the button accordion...” (Strilets, 2018: 147).

Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song “Poviy, vitre, na Vkrayinu”¹ has two composer’s versions. The first one is a variant for button accordion with a system of bass-chord accompaniment created by V. Podgorny in 1964. For the first time this composition was performed by O. Nazarenko in 1965 on the All-Union Radio. In the same year, the performer brilliantly presented works of V. Podgorny at the Plenum in Kyiv. Those were two pieces – Variations on the theme of the Russian folk song “Polosynka” and Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song “Poviy, vitre, na Vkrayinu”.

O. Nazarenko shared his impressions in an interview: “I remember very clearly the feelings I got from the first author’s performance of the work ‘Poviy, vitre, na Vkrayinu’. When V. Podgorny was playing the middle section (development), I felt as if the ground was slipping from under my feet. It was a long time ago, but it’s unforgettable.” According to the button accordion player, later he had the same impressions thanks to the emotional and expressive performance of his teacher (if student years are taken into account then the creative collaboration between V. Podgorny

¹ The words of the lyrical masterpiece, which have long been considered folk, belong to the Ukrainian poet of the second half of the nineteenth century S. Rudansky, and the music to L. Alexandrova. In addition to the song “Poviy, vitre, na Vkrayinu”, another popular romance of hers is “Dyvlius ya na nebo”, written on the words of the Ukrainian romantic poet M. Petrenko. Both romances were brilliantly arranged for voice and piano by V. Zarembo.

and O. Nazarenko lasted more than fifty years). O. Nazarenko remembers that in communicating with colleagues and students, V. Podgorny as a great artist of sound vividly and figuratively presented new compositions on his instrument no matter what it was – a transcription or an original piece².

The second version – V. Podgorny's Elegiac Fantasia on the theme of the Ukrainian folk song "Poviy, vitre, na Vkrayinu" – was created for a multi-timbre ready-elected button accordion in 1984 on the initiative of F. Lips and was dedicated to him. The author introduced some textural and harmonic variants and significantly expanded the coda. Thus, due to minor changes, the second version surpasses the first one in scale (the first consists of 97 bars, the second – of 119 bars).

F. Lips highly appreciated the work of V. Podgorny. Being a touring button accordion player, F. Lips included Fantasia on the Ukrainian folk theme "Poviy, vitre ..." in his repertoire, which is why this work was often performed in different countries.

The Fantasia "Poviy, vitre, na Vkrayinu" has bright features of symphonism, which are generally characteristic of V. Podgorny's composing and performing thinking. This can be explained by the fact that the musician carefully studied the work of great composers and their symphonic scores (in particular, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff). The result of this was his transcriptions of symphonic music for button accordion (second and final movements of the Fifth Symphony, final movement of P. Tchaikovsky's Sixth Symphony).

The Fantasia for button accordion can be classified as innovative as this work is different from traditional transcriptions for button accordion of those years in the presence of symphonic dramaturgy. A. Khachaturian spoke about the symphonic beginning in the creative work of V. Podgorny: "I expected to hear something specific, which is called music for the harmonica, but I was pleasantly surprised when I heard the music of a symphonic kind, and symphonic, I would say, thoughts. It was pleasant and well composed music" (Semeshko, 2003: 4–5).

In the button accordion Fantasia "Poviy, vitre, na Vkrayinu", V. Podgorny used the characteristic techniques of developing a folk

² From the personal conversation of the author of the article with O. Nazarenko.

melody by isolating individual motives and coloring the expressive motive embedded in the theme. Working with each theme, the composer showed scrupulousness. The composition and dramaturgy of this button accordion work largely matches with the content of the song, which is characterized by a certain emotional mood. After listening to its performance on the button accordion, some people compare the Fantasia with the sound of the organ (apparently due to the depth of drama and colorfulness of the registers used here), others – with the sound of the choir (thanks to the folk-vocal structure of the texture). The rest of people think about it as an open symphonic adagio. This work is one of the most dramatic button accordion masterpieces of the composer, created on the basis of folk song material.

The epic-declarative initial motives in the part of the right hand attract with an interrogative orientation. O. Nazarenko begins his performance, somewhat retreating from the initial tempo. The first interrogative motives sound more mobile, which is an important factor in conveying an excited image. F. Lips, in turn, strictly follows the given tempo of the author, but slightly delays the disturbing motives, consisting of several intonations, bringing the sound closer to the rhythm – the dotted eighth and the sixteenth.

Harmony at the end of each phrase leads to a dominant (bars 2, 4, 8 – variant 1); (bars 3, 6, 10 – variant 2), which is not resolved within 16 and 18 bars, until the theme appears. Anxious trills and tremolo, delays for seconds and chords converging and diverging movements of voices performed by O. Nazarenko create an atmosphere of spiritual excitement. The interpretation of F. Lips can be classified as a variant of greater technical complexity, which characterizes his performance of this episode.

In this part, which plays the role of an introduction, the performer should build a melodic line as expressively as possible; in order to achieve this the harmonic notes should be in the background. In view of the nature of the music and the tempo of *Lento*, trills should not be played very fast and the imitative ones in the second octave should sound lighter, more airy. Both performers cope with this task meticulously, although F. Lips's trill sounds monotonous, without creating the effect of material development. V. Podgorny often told his students that the trill should develop, have dynamic gradations, and open like a flower.

Emotional stress will be mitigated by quarto-fifth leaps, which should sound *a la* flageolet in the second half of the bar during the performance when the keys are not fully pressed (it is especially important when playing a button accordion with ready-made chords), since the “fragments” of the chord following the trill are naturally softened by resolution. F. Lips, in this regard, has a significant advantage, playing a multi-timbre button accordion and using the “button accordion with piccolo” register (imitation of “fragments”). It should be noted that pressing the key halfway is O. Nazarenko’s performing discovery, which he made while working on this particular piece. It is worth saying that O. Nazarenko plays the button accordion with ready-made chords and he has to use quick wit and personal experience in his playing in order to diversify the sound of the piece not only dynamically and articulatory, but also emotionally and thoughtfully.

When developing a theme, the bellows must be moved in such a way that their direction would be enough for a phrase of four bars. In the last two bars of the theme, the difficulty is to ensure the clarity of the sound of the melody. Here again, one should use the technique of partial keystroke on chordal sounds and at the same time filter the sound on melodic notes by “breathing” air into them first.

The introduction is followed by the theme development; O. Nazarenko begins to develop the theme after a sustained fermata by shifting the tempo. In turn, F. Lips, without waiting for the action of the fermata, begins to demonstrate his vision of the sound of the theme, using the same rhythmic pattern – the dotted eighth and the sixteenth. Both performers have something in common; they both use the method of respect for the text, vocalizing it, making the button accordion “breathe”. But it must be recalled that F. Lips plays with a more “open” sound, while O. Nazarenko frames and processes all sounds.

Let us consider a fragment with a diverse texture (bars 25–28 – variant 1); (bars 30–35 – variant 2).

In the first variant (1964), this construction is presented only in the right keyboard. To make the “mood” lighter it would be possible to perform the third (lower) voice on the selective keyboard. In view of their different timbres, a rather complete merging of all voices does not occur;

therefore it is advisable to perform all voices with the right hand, which O. Nazarenko successfully demonstrates in the audio recording. Since this repetition of the chorus should go in a more concentrated emotional key, the tremolo plays the role of a new factor in the development. That is why the performance of tremolo should be as frequent and evenly alternating as possible, without the slightest caesura between groups. The versions of O. Nazarenko and F. Lips in this episode are very close to each other. To develop a sense of freedom when performing this construction, it is advisable to play the tremolo separately with only the lower voice. In the general context of this work, fragments with tremolo should be perceived as an alarming and impulsive background.

At the end of the melody (bars 27, 28 – variant 1; bars 34, 35 – variant 2), it is important to reduce emotional excitement gradually. Through tense bellows, it is necessary to emphasize melodic notes, and in chord sounds, the keys should not be fully pressed (phrasing of the bellows according to the melody). Complete “*dissipation*” of expressiveness occurs only in the next quarter (when imitating the upbeat motive in the lower octave).

In both performance interpretations, the dramatic character is intensified eight bars before development. After the theme has been developed, the initial interrogative motive appears in a deeper and more disturbing form. Again in a low register, in contrast to the initial developing, to give the mood of predestination and specificity of the question, it is advisable to transfer the semantic emphasis to the first beat, holding the supporting chords. The same dynamic technique will emphasize anxious and restless motives before the developing part, and second motives in the eighth bar, which the composer used as a theme of longing and sorrow, will be one of the main elements of growth in the development.

In the middle part of the Fantasia (development), the main means of developing the material is harmonic growth – the movement of second motives, dynamics, instrumentation. New elements of texture, the so-called mass of sounds, are leading and they interact simultaneously with other elements of the development. The author of the Fantasia uses an interesting compositional technique, transforming the motive of the theme from a triad into a scale-like chant, which contributes to the feeling of overcoming during the development of the sound chain.

Button accordionists begin the development in completely different ways. F. Lips enters somewhat excitedly and in the dynamics of *f*, which does not give him the opportunity to develop the material through dynamic growth. This is not surprising, because the second version (1984) was created for a multi-timbre button accordion with the use of a number of registers, especially in the development (“*button accordion*”, “*button accordion with piccolo*”, “*tutti*”). Performing a masterpiece on such an instrument, the performer has a significant dynamic advantage. O. Nazarenko, in turn, prepares the development in the following way: the ending of the theme slightly aggravates at the fading (*dim.*, *p*), but does not weaken in terms of impact on the keys, thereby anticipating further development. Taking a breath, the button accordionist begins his ascent and development of the material by imitating the instruments of a symphony orchestra.

It should be noted that at the organ point “*B*”, O. Nazarenko does not single out this moving voice from the general sound, but gradually, especially in the second wave of development at the organ point “*G*”, brings the sound of this element of the musical fabric to the degree of the main one. From being contemplatively dependent, it must become strivingly active. This voice plays a particularly important role when the melodic pause occurs in full measures, being in these cases the main moving factor. It should be performed with a *legato* stroke, while the connection of harmonic verticals should also be without gaps between them. In some musical constructions, it is necessary to apply peculiar fingering techniques to meet the requirements of the artistic kind.

During sixteen bars, the author does not change the type of texture, and all the development is carried out through sequential development and harmonic combinations. In bar 17, the performer uses other button accordion resources that have not yet been employed – ready-made chords, which in this case are perceived as the introduction of the brass-wind group of the symphony orchestra. From here begins the climax zone of this part, and of the whole work as well. To give greater significance to the sound of ascending squall currents of thirty-seconds, it is quite acceptable, developing the lower voice, to add a movement similar to a whirlwind. Bringing the development to an emotional intensity in the bar 65 (variant 1) and bar 71 (variant 2), a super-complicated technical

element appears – octaves in thirty-second notes. This “swirling” episode speaks of the maximum point of incandescence. The button accordionists demonstrate special virtuosity and lightness, using all their energy reserve in this episode by imitating the *tutti* of a symphony orchestra. Starting from the point of the highest intensity (*fff*), the passage rolling down leads to the note “*B natural*”, it is like a dead end from which there is no way out.

It should be recalled that a similar element has already been encountered in the performance practice of O. Nazarenko. In the process of studying the Variations on the folk theme “Polosynka” (1958), in which the final variation consisted of octaves in sixteenth notes, the button accordion player achieved not only the maximum stroke effect on the musical texture, but also a special virtuoso character when performing this material³.

The reprise brings us back to the textural presentation of the first movement, which is based on thematic material. Unlike the first movement, where the theme is presented in the nature of the narrative, here it takes place in the nature of a human drama that has just been experienced. In the context of this movement, the theme is the carrier of drama, the insertion and ending play the role of dissipation, which are tuned to the same wave, but with a touch of sympathy. This is an addition from the author, so they need to be performed in a slightly different emotional way. In general, it is undesirable to “overload” it with great and constant expressiveness: first, this is a folk theme, and extreme expressiveness is alien to folk music. Second, if you play all the time in a tense emotional key, it will tire the listener: the ear will simply adapt and will not perceive those bright moments of the sound that really need to be distinguished from the overall piece. When performing on an unregistered button accordion, it is desirable for the performer to “orchestrate” the main sections of the texture in their imagination. In terms of timbre, it is necessary to have a sound scheme. The sound, according to the dramaturgy, should be deep, cold, light, dull, sharp, soft, etc. In a reprise, the melody can be equated to the timbre with an oboe and the sound should be mild, flowing, light. In this regard, when registering for a modern ready-elected button accordion, it must be remembered that the author (this is noticeable in texture) widely uses means of expression – timbre comparisons,

³ From the personal conversation of the author of the article with O. Nazarenko.

constant accumulation of sound mass (in development), etc. It should be noted that in this work the composer does not use diversified variation as in the arrangement of the song “Polosynka”, he develops one idea, showing different facets of one image.

Conclusions. Thus, we come to the conclusion that V. Podgorny made a special contribution to the national button accordion art of the second half of the 20th century. The composer managed to create works that reflect the dramatic content and characterize the author’s symphonic thinking. His highly artistic music is complex and intellectual, it attracts performers of all age categories. In this analysis of the two interpretations we have presented only a few points that seem particularly important. We have reviewed the leading performance details, i.e. accurate knowledge of the text, correct nuances, a good command of strokes; skillful pedalization and sound production, vocalization of the melody, image conveying, etc. Our task was to identify and study the performance style of two bright musicians who represent two different button accordion schools; to explore the methods, forms and performing means of button accordionists in order to convey the image and content of the work as fully as possible. The performances of button accordion masterpieces by these outstanding creative personalities inspire, give new artistic impulses and contribute to the creation of extraordinary musical ideas.

ЛІТЕРАТУРА

- Димченко, С. (2013). Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*, 39, 264–278.
- Плющенко, М. (2021). *Тембро-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пташенко, С. (2014). *Жанри танцю і пісні у баянній творчості українських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Семешко, А. (2003). *Владимир Подгорный: Один взгляд на портрет художника*. Киев: Асо-opus Publishers.

- Снедков, І. (2016). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та країні імена*. Харків: ФОП Шейніна О. В.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

Литвищенко Олександр Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: sasha.litwish128@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5028-4000

**Виконавські особливості інтерпретації
творів В. Подгорного для баяна
(на прикладі Фантазії на тему української народної пісні
«Повій, вітре, на Україну»)**

В. Подгорний зробив великий внесок у розвиток баянно-акордеонного мистецтва другої половини ХХ століття. Український митець, яскравий представник одразу двох харківських шкіл, композиторської і виконавської, є автором низки високохудожніх творів, які відбивають драматичний зміст, розмаїтість образів та симфонічний характер мислення цього блискучого музиканта. У статті розкриваються особливості виконавської інтерпретації творів для баяна В. Подгорного на прикладі Фантазії на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну». З цією метою вперше аналізуються дві виконавські версії «Фантазії» двох видатних музикантів-віртуозів – О. Назаренка (представника харківської баянної школи) та Ф. Ліпса (якому присвячено другу версію цього твору). У висновках підкреслюється, що інтерпретації творів В. Подгорного ставлять перед виконавцем неабиякі артистичні задачі, вимагаючи точного знання тексту, тонкого нюансування, майстерного володіння штрихами, педалізацією та способами звукоутворення і вокалізації мелодії задля коректної передачі створених композитором образів.

Ключові слова: виконавська інтерпретація; твори для баяна; фантазія для баяна; В. Подгорний; О. Назаренко; Ф. Ліпс.

REFERENCES

- Dymchenko, S. (2013). The influence of Volodymyr Podgorny's creative heritage on the development of accordion art in Ukraine. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 39, 264–278 [in Ukrainian].
- Plushenko, M. (2021). *Timbre-texture specifics of transcriptions with the participation of button accordion or button accordion of Kharkiv composers of the late 20th – early 21st centuries*. (Candidate's Diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ptashenko, S. (2014). *Genres of dance and song in the button accordion work of Ukrainian composers*. (Candidate's Diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Semeshko, A. (2003). *Vladimir Podgorny: One look at the artist's portrait*. Kyiv: Acco-opus Publishers [in Russian].
- Snedkov, I. (2016). *Kharkiv school of bayan-accordion art: genesis of formation and the best names*. Kharkiv: FOP Sheinina O. V. [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkiv regional school of playing the bayan (accordion): history, performing priorities, personalities. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 2022 р.

УДК 78.071.1(477.54)(0920):[785.7:780.614.333]

DOI 10.34064/khnum1-6210

Пашковська Маргарита Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: ms1993rs@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5106-787

**Темброобраз альта в П'ятому струнному квартеті
В. Бібіка в контексті концепції «останнього твору»**

Темброобраз альта у дослідженнях сучасних науковців постає як художня метасистема, що вивчається як на загальному, так і на специфічних рівнях за рядом параметрів (семантичне амплуа, візуально-акустичний образ інструмента, індивідуальний виконавський стиль «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) або ж інтерпретатора (Ніколаєвська, 2020) та інші). Феномен залучення альта у пізні опуси композиторів ХІХ–ХХІ століть досі не був предметом спеціальних наукових розвідок. У представленому дослідженні розглянуто специфіку застосування тембрової семантики альта в пізній творчості В. Бібіка (1940–2003) на прикладі його П'ятого струнного квартету (2002). Типологію творчих періодів (за Н. Савицькою, 2008) спроектовано на творчість В. Бібіка, в результаті чого виявлено, що пізній період його композиторської діяльності (за нашою періодизацією – 1994–2003 рр.) можна віднести до «консолідуєчого» типу, оскільки збережено основні константи стилю митця – філософічність, симфонізм, поліфонізацію, монологічність, медитативний тип драматургії. Проведено композиційно-драматургічний аналіз П'ятого струнного квартету, розглянуто прийоми інструментального викладення та розвитку тематичного матеріалу, зосереджено увагу на особливостях застосування темброобразу альта у семантичному полі твору. На підставі аналізу Квартету, з огляду на стильові домінанти творчості композитора, виокремлено основні тенденції застосування альтового тембру в пізній творчості В. Бібіка. Підсумовано, що композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

Ключові слова: темброобраз альта; музична семантика; пізній стиль; творчість В. Бібіка; струнний квартет.

Постановка проблеми. Опуси, які створені на завершальному етапі творчого шляху композитора – а саме таким є П'ятий струнний квартет В. Бібіка, – завжди викликають особливий інтерес дослідників як «останнє слово» митця, що акумулює особливості його мислення й сприяє цілісності сприйняття його творчості (перший твір – своєрідне «ргомо», останній – певний підсумок). Іноді ми можемо говорити про духовний заповіт; в деяких випадках – квінтесенцію того, що було притаманне творчості композитора раніше; іноді ж останній опус – це вихід на новий стильовий рівень (часом принципово новий). Нас особливо цікавить той факт, що нерідко останні твори композиторів, зокрема ХІХ–ХХІ століть, пов'язані з тембром альта. Можна навіть спостерігати «відособленість» альтового тембру в пізній творчості композиторів цього періоду (Й. Брамс, М. Брух, М. Рeger, Д. Шостакович, Б. Бріттен, Б. Барток, П. Гіндеміт, Б. Мартіну, Е. Блох, Ф. Дружинін, А. Хачатурян), що простежується й у творчості В. Бібіка. Це явище, що вочевидь пов'язане з семантикою тембру цього інструмента, яка склалася за часи його формування, висуває питання її втілення в умовах індивідуального, зокрема пізнього, стилю композитора. Феномен залучення альта у пізні опуси композиторів ХІХ–ХХІ століття досі спеціально не розглядався, отже, виявлення і застосування цього дослідницького ракурсу становить певну **наукову новизну** нашого напрацювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті представлені посилання на дослідження науковців щодо питання семантики темброобразу альта: Г. Косенко (2018), яка системно досліджує темброву семантику альта у творчості харківських композиторів 1960–2000 років; Е. Купріяненко (Купріяненко, 2005), яка виявляє специфіку використання альтового тембру в камерній музиці Й. Брамса; А. Городецького (2019), що узагальнює спостереження щодо художнього темброобразу альта у сольних творах європейських композиторів першої половини ХХ століття. Також нами застосовано позиції фундаментальних праць Н. Савицької (2008; 2010) щодо проблем пері-

одизації композиторської творчості та її вікових особливостей. До досліджень, що висвітлюють різні аспекти творчості В. Бібіка, належать праці Л. Шаповалової (2007а, б), Г. Косенко (2018), І. Іванової та А. Мізитової (Ivanova & Mizitova, 2020), О. Щетинського (2021), фрагмент колективної статті авторства Ю. Ніколаєвської, Л. Шаповалової, О. Копелюка, Л. Серганюк (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskia, & Kopeliuk, 2021).

Мета статті – виявлення специфіки застосування семантики темброобраза альта в пізній творчості В. Бібіка на прикладі його П'ятого струнного квартету.

Для розкриття теми обрано **методологічну базу**, яка включає в себе низку загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів: *історико-біографічний* – в дослідженні життєвого і творчого шляху В. Бібіка; *стильовий*, оскільки розглядається специфіка пізнього стилю композитора; *семантичний*, у зв'язку з дослідженням темброобраза альта; *органологічний*, при розгляді темброво-семантичних та артикуляційно-штрихових засобів виразності; метод *виконавського аналізу*, зосереджений на виявленні семантики тембру альта у досліджуваному творі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для систематизації параметрів темброобраза альта варто звернутися, в першу чергу, до значення самого терміну «тембр», а також похідних від нього понять – «темброве амплуа альта» та «темброва семантика альта». Аналіз дефініції «тембр» в її дуальному (універсальному та специфічному) значенні реалізовано О. Жарковим (2005), згідно думці якого «тембр у музичному творі постає як складна багаторівнева функціональна система. Його функціональність базується на відносних критеріях, таких як: 1) тембровий контраст; 2) темброва щільність; 3) темброва м'якість; 4) темброва мікстовість» (Жарков, 2005: 30). О. Жарков наводить два показових визначення тембру в музиці, а саме – Ж. Н. ван дер Вейда (Weid, 1992) та Т. Мюрея. «Тембр – комплексне поняття (часто визначається як сукупність трьох компонентів: висоти, тривалості, інтенсивності), яке спрямоване на злиття звучання всіх компонентів у слуховій сутності» – зауважує перший (Weid, 1992: 109). За Т. Мюреєм, «тембр – це “суб’єктивний вираз

об'єктивного спектру звучання"» (цит. по: Weid, 1992: 114). Перше визначення характеризує тембр з боку його комунікативної сутності, друге – підкреслює структурно-функціональну особливість тембру в його об'єктивному існуванні і суб'єктивному сприйнятті.

В українському музикознавстві, зокрема, дисертації композитора Ю. Іщенка (1997), тембр розглядається через систему релятивних протиставлень. Дослідник пропонує класифікацію тембрових опозицій за п'ятьма параметрами: тембровий контраст і темброва тотожність; тембри чисті і змішані; темброва щільність і темброва прозорість; темброва різкість і темброва м'якість; сольний тембр і груповий тембр (Іщенко, 1997: 7).

Важливою характеристикою тембру в його комунікативній функції є поняття «темброва семантика». Г. Косенко (2018: 39) зазначає: «У наявній літературі з проблем тембру та органології це поняття, якщо і використовується, то чисто метафорично, для позначення подібності між вокальними та інструментальними звучаннями. Разом з тим, при вивченні кожного окремого інструментального тембру слід мати на увазі ту інтонаційну систему, в яку він “вмонтований”, тобто семантичне амплу даного інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками у творах за його участю – симфонічних, камерних, сольо-концертних».

В. Ткаченко (2013) виокремлює фактори, що формують, на думку автора, поняття «тембрової семантики» інструмента: 1) візуально-акустичний образ інструмента; 2) характер інтонаційно-звукової системи і засоби виразності в музиці (маються на увазі відмінності музичної мови відповідно до стилю епохи); 3) ступінь досконалості конструкції інструмента; 4) наявність виконавських шкіл.

Доповнимо цю систему ще одним, не менш важливим, фактором, що, на нашу думку, впливає на формування «тембрової семантики» та «тембрового амплу» будь-якого інструмента як один із визначальних: індивідуально-виконавський почерк «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) або ж інтерпретатора («Homo Interpretatus», Ніколаєвська, 2020).

Л. Шаповалова (2007а, б) розглядає естетико-комунікативну природу виконавства, що визначається як рефлексія художника-інтерпре-

татора, який творить нове в рамках метасистеми «творчість, сприйняття, рефлексія». За думкою дослідниці, виконавський стиль, що характеризується нею як зустріч двох свідомостей у процесі осягнення чужої творчості, пов'язаний зі стилем інструмента і його семантикою.

Фактор впливу виконавця на формування звукового образу твору, у тому числі його «тембрової семантики», увиразнено в монографії Ю. Ніколаєвської (2020). За визначенням авторки, «*Homo Interpretatus* як суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації, є сумарним образом людини, яка у процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”)» (Ніколаєвська, 2020: 149).

Отже, міркування вищезгаданих дослідників з приводу поняття «тембр», «семантика тембру» є істотними й для розгляду тембро-образу альтя.

Варто згадати, що на формування семантики тембру впливало конструкційне перетворення альтя. Після множинних експериментів (до XIX століття) щодо будови та виду інструмента і перших спроб вивести альт на перші позиції¹, середина XIX століття відзначається не тільки розширенням альтового концертно-сольного репертуару², а й зверненням композиторів до тембру альтя у пізній період творчості, зокрема, в останніх камерно-інструментальних опусах. Наприклад, Й. Брамс зробив альтове перекладення своїх Сонат для кларнета і фортепіано № 1 та № 2 (1894). «Кларнет та альт щонайбільше відповідають тому типу емоціоналізму, який асоціюється з духовним світом Й. Брамса. Властиве їм тьмяне звукове обличчя

¹ Концертна симфонія для скрипки і альтя з оркестром (1779) В. А. Моцарта з двома рівними за музичним тематизмом партіями, де сольна партія альтя викладена досить віртуозно, що у XVIII столітті було своєрідною «диковиною» в концертній практиці.

² Згадаємо твори таких композиторів, як А. Ролла (12 концертів для альтя з оркестром, три твори концертного плану для альтя з оркестром – Adagio і тема з варіаціями G-dur, Інтродукція і дивертисмент F-dur, Рондо G-dur, чотири Альтових сонати, а також безліч альтових мініатюр); Г. Берліоз (ор. 16, «Гарольд в Італії», 1834); Й. Гуммель (Фантазія для альтя з оркестром, 1822), Ф. Мендельсон-Бартольдї (Соната для альтя і фортепіано, 1824), Р. Шуман («Казкові картини» для альтя та фортепіано ор. 113, 1851); Й. Брамс (дві Сонати для альтя і фортепіано ор. 120, 1894).

постає як особлива форма вираження різноманітних пристрастей: від глибоко інтимних, відмічених ноткою ностальгічної печалі, до палких і сильних, але завжди стримуваних мірою і тактом...», – пише Е. Купріяненко (Купріяненко, 2005: 122).

Серед композиторів ХХ століття одним із перших використовує звучання альту у тривалих емоційно напружених епізодах оркестрової та камерної музики Д. Шостакович, виявляючи двокомпонентність альтового тембру: характер строгої стриманої скорботи у нижньому регістрі та пронизливий і різкий тембр у високому, що посилює напруженість скорботної музики, як, наприклад, у III частині 11 Симфонії, де альт виконує мелодію відомої революційної пісні «Ви жертвою пали». Восстання тема звучить у середньому регістрі альтів, м'якість тембру якого надає їй просвітлений характер. У I частині П'ятої симфонії друге проведення побічної теми доручено альтам в дуже високому регістрі, який можна описати як різкий та пронизливий. «Невигідний» та «незручний» регістр використаний в драматургічних цілях: саме альтовий тембр в змозі передати надрив та гостроту звучання. Отже, композитор розкриває різні грані темброобразу інструмента. Величезним внеском у розширення художніх та технічних можливостей альту є кuartетна творчість Д. Шостаковича. У першому ж кuartеті він доручає соло альту – душевну, трохи журну мелодію. У фіналі Другого кuartету альт також грає без супроводу. 13-й кuartет взагалі присвячений професорові В. Борисовському (альтистові), його партія домінує впродовж усього твору. Д. Шостакович уперше у кuartетах застосовує гранично високий регістр альту й тим самим розширює його діапазон. Яскравим виразом філософської, поглиблено-психологічної трактовки семантики альтового тембру стала Альтова соната ор. 147 (1975), де композитор звеличив інструмент, показавши масу його нерозкритих раніше образно-сміслових, тембрових, технічних можливостей.

Наявність декількох «художніх масок» альту відзначає А. Городецький, метафорично уподібнюючи темброобраз альту міфологічній річці Стікс, «котра вічно розділяє світ живих та світ мертвих» (Городецький, 2019: 45). Дослідник зазначає універсальність темброво-звукової палітри інструмента і виокремлює характеристики, пов'язані з його семантикою:

– низьке, наближене до людського голосу, звучання з оптимальним для сприйняття людським вухом діапазоном;

– технологічна неквапливість, яка виявилась абсолютно незамінною для створення у музиці «оаз спокою».

Звідси, альт став символом врівноваженості, виваженості, надійності, фундаментальності, певною мірою навіть художньої консервативності та «голосом мудрості» в музиці ХХ ст. З іншого боку, підкреслено й протилежні компоненти (двокомпонентність) тембробраза альта:

– спроможність втілювати гротескову, вибагливо-характерну образність;

– гостро-конфліктну і навіть трагедійну, яка стала уособленням драматичних реалій оточуючого світу.

Ці спостереження доповнює Г. Косенко, зазначаючи, що «перша з цих інтерпретацій представлена в 50–60-х роках минулого століття; друга – 70–80-х роках»; третя – 80–90-х роках ХХ століття, коли альтовий тембр та техніка спеціально трактуються як універсальні та застосовуються звуко-образотворче, а також з використанням нетрадиційних прийомів гри як атрибутики багатьох інструментально-видових стилів кінця ХІХ – початку ХХ століття» (Косенко, 2018: 58). Характеризуючи темброву семантику альта, дослідниця 1) вирізняє альтовий тембр як головну складову формування образу інструмента; 2) зазначає тяжіння тембру альта не лише до сфери меланхолії, але і до інтонацій романтичного томління; 3) звертає увагу на дуалізм тембрової семантики альта – два елементи його темброрегістру використовуються для характеристики внутрішньо контрастних образів: низький регістр – строгий, мужній, верхній – «з відтінком деякої напруженості» (Косенко, 2018: 59).

Відштовхуючись від домінуючих ознак тембрової семантики альта, розглянутих у вищезгаданих дослідженнях, вирізимо ті вектори, за якими здійснюватиметься аналіз П'ятого струнного квартету В. Бібіка, а саме:

– створення семантичного «образу інструмента»;

– акцентування тембрових якостей, які увиразнюють його специфічність;

- виокремлення «лексем» (М. Арановський), що формують психологічні характеристики, які презентує тембр альтя;
- підкреслення різних компонентів тембру, які впливають на багатство альтового темброобразу.

Зазначені чинники сприяють формуванню певного спектру семантичних характеристик, який у Квартеті В. Бібіка має власне індивідуалізоване обличчя. Не намагаючись виокремити з семантичної єдності твору альтовий тембр, все ж, в контексті творчості В. Бібіка, наполягаємо на тому, що сольні моменти можуть укладатися в загальну структуру семантики темброобразу альтя в сучасній музиці.

З огляду на те, що нас цікавить пізній період творчості композитора, звернемося до питання періодизації творчості В. Бібіка³, орієнтуючись на монографію та докторську дисертацію Н. Савицької (2008; 2010), де досліджується феномен пізнього стилю. Дослідниця виокремлює тенденції, характерні для пізнього етапу творчості композиторів: лаконізм, «прояснення» музичного висловлювання, діалектичний процес синтезу нового зі старим, інтенсивність, кристалізація індивідуальної стилістики, раціоналізація, руйнування стереотипів форм, художня ретроспекція, реінтерпретація; надає визначення пізнього періоду творчості («золотих сутінків»). «Це завершальна еволюційна стадія, яка у поглибленому і концентрованому вигляді

³ Валентин Савич Бібік (1940–2003) – видатний український композитор, педагог, професор. Навчався в Харківському інституті мистецтв у заслуженого діяча мистецтв, професора Дмитра Клебанова, викладав на кафедрі композиції *Alma mater*, був завідувачем кафедри музичного мистецтва в Гуманітарному Університеті та Академії Мистецтв Санкт-Петербурга, професором композиції Академії Музики Тель-Авівського Університету (Ізраїль). Попри те, що останні дев'ять років В. Бібік жив за межами України, його творчість належить українській національній культурі. У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського неодноразово відбувались концерти, де звучала музика композитора, у тому числі й присвячені його пам'яті, організовані за ініціативою народної артистки України, професорки Т. Б. Веркіної (грудень 2010 р.), та дочки композитора, піаністки Вікторії Бібік (березень 2013 р.). На сьогодні в Харкові, на батьківщині композитора, де написана більшість його творів, музика В. Бібіка звучить хоча й не так часто, але присутня в окремих концертах, культурних проєктах, залучається до конкурсних програм.

включає в себе стильові елементи раннього і зрілого етапів творчого становлення композитора» – зауважує авторка (Савицька, 2008: 254). Музикознавиця розрізняє також типи пізнього періоду:

1) прогностичний – мається на увазі, що композитор у пошуках нового здійснює величезний «стрибок» у майбутнє (Л. Бетховен, М. Вебер, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Й. Брамс, Д. Шостакович);

2) консолідуєчий – кардинального оновлення не відбувається, на протилежність прогностичному типу, митець дотримується способу мислення, що вже склався. Те, що раніше носило характер пошуку, набуває контуру зрілого досвіду, це – мудре використання фонду власних досягнень (Ф. Шопен, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус);

3) редукований – період, що фактично не відбувся. Причини можуть бути різними: від творчої кризи до раптової смерті (Г. Берліоз, Ш. Гуно, Я. Сибеліус, Ж. Бізе) (Савицька, 2008: 276–279).

Основними ознаками композиторського стилю В. Бібіка є:

– філософський світогляд як основа його музичної інтонації. Л. Шаповалова (2007b) доводить, що філософська концепція творчості В. Бібіка базується на осмисленні людського «Я» в центрі Всесвіту;

– спадкоємність із вітчизняною традицією, що пізнається в малюнку варіантного розгортання лаконічних послівок в музичному тематизмі, мелодичних побудовах, що спираються на архаїчні музичні фольклорні жанри, зокрема плачу (Зильберман, 1985);

– особливий звукопис (за визначенням О. Щетинського, «звук є не лише матеріалом для побудови музичних структур, а самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією (Бібікова манера оперувати звуком є вкрай самобутньою і завжди впізнаваною)» (Щетинський, 2021: 57);

– симфонізм та поліфонія як методи мислення; опора на поліфонічну техніку письма⁴;

⁴ За словами Ю. Ніколаєвської, однієї з авторок колективної статті про жанр та місію виконавця, поліфонічний цикл В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» «став свідченням зміни онтосонологічної концепції звучання у фортепіанній культурі ХХ ст. Вдумливе виконання цієї музики вимагає від піаніста “трансформації свідомості”, відходу від класично-романтичного кліше звуковидобування. Поліфонізм мислення, слухова культура сонорного письма; монологічність висловлювання, як наслідок домінування

- використання авангардних композиторських технік другої половини ХХ століття – алеаторики, сонорістики, пуантилізму;
- монологічний тип висловлювання, тяжіння до самоспоглядання – ознаки спорідненості індивідуального композиторського світогляду із романтичним (Ivanova, & Mizitova, 2020);
- медитативність як основа драматургії.

Усе вищесказане дозволяє говорити про створення композитором особливого «звуквідчуття як світовідчуття» (за В. Медушевським).

Отже, стилю В. Бібіка притаманна єдність, однак ми пропонуємо розподілити його творчість згідно географічному принципу⁵ (з огляду на міста й країни, в яких він працював).

– 1960–1970 роки – етап формування авторського стилю, коли композитор активно засвоював радикальні засоби музичної виразності, характерні для неоавангардних тенденцій в музичному мистецтві Західної Європи, не розриваючи спадкоємних зв'язків з традицією;

– 1980–1994 роки – зрілий період творчості композитора, для стилістики якого характерна опора на архаїчні фольклорні жанри (плач та інші);

– 1994–2003 роки – пізній період творчості композитора, відмежований переїздом в Санкт-Петербург і Тель-Авів, для якого характерне посилення літургійної тематики у творчості⁶. Слід вказати і на камернізацію останніх творів (всі симфонічні та крупні твори написано у зрілий період).

Враховуючи наявність константних ознак стилю композитора, таких як філософічність, симфонізм, поліфонізація, монологічність,

авторської рефлексії набувають актуальності. Однак важливо підкреслити, що вслуховування в звук і його концептуальне переосмислення не руйнує зовнішню структуру жанру <...>. І тоді композитор змушує свого слухача пройти лабіринтами сучасного звуквідчуття, відкриваючи новий світ через відчуття внутрішнього, розкутого часу» (Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O., 2021: 226).

⁵ Це лише одна з можливих класифікацій творчості композитора. Виходячи зі стильових ознак його творів, власну періодизацію надає О. Щетинський (Щетинський, 2021).

⁶ «До Ангела Александрійської колони» (1995), «Музика про того, що пішов» для струнного оркестру (1996), «3 тиші» для скрипки, альту і віолончелі (2000), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі і органа (незакінчений твір, 2002).

медитативний тип драматургії, пізній період творчості В. Бібіка можна віднести до консолідуючого типу (за наведеною класифікацією Н. Савицької).

Цікаво, що на альтовий тембр композитор звертав увагу протягом всіх періодів творчості, написавши й концерти, й сонати, й характерні п'єси та ансамблі. У його доробку – Соната для альту solo op. 31 (1977), «Триптих» для альту solo, струнних та фортепіано op. 35 (1978), Концерт № 1 для альту з камерним оркестром op. 53 (1984), Концерт-Симфонія для скрипки, альту і камерного оркестру op. 61 (1986), Соната № 1 для альту та фортепіано op. 72 (1988), «Елегійна музика» для альту і фортепіано solo та симфонічного оркестру op. 77 (1990), Концерт № 2 для альту з симфонічним оркестром op. 104 (1994), Соната № 2 для альту solo op. 136 (1999), «Recitativo» для альту solo, Соната № 2 для альту і фортепіано op. 137 (2000), «З тиші...» для скрипки, альту і віолончелі op. 140 (2000), «Звуки і гармонії» для альту та фортепіано op. 143 (2001), «Passacaglia» для скрипки, альту, віолончелі та органа op. 151 (2002). Тому не дивно, що в останніх опусах В. Бібік майстерно використовує можливості інструмента.

Струнний квартет № 5 op. 150 написаний 2002 року для традиційного складу (двох скрипок, альту та віолончелі), трагічний за своєю образною спрямованістю, є одним із останніх закінчених творів композитора. В цій одночастинній композиції поєднуються традиційні та сучасні позначення темпу та агогіки, звична нотація та новітні засоби фіксації авторського задуму. Композитор не виставляє ключові знаки, часто використовує пунктирні тактові лінії, подає нотні головки без штилів та ребер (за допомогою цього підкреслюється умовність метроритмічного компонента певних епізодів).

Твір розпочинається зі звучання альту, що виконує звук *h vibrato*, на яке послідовно напластовуються партії другої та першої скрипок, тобто темброобраз альту починає формуватися від перших інтонацій Квартету. Автор цілеспрямовано віддає першість партії альту, щоби тембр «середнього голосу» не загубився на тлі більш звучних скрипок. У цьому умовному вступі замість традиційного позначення темпу композитор використовує хронометрування партитури. Довжина кожного такту (п'ять, сім або вісім секунд) випикується під нотним

станом, відсутні розмір та тривалості. У перших п'яти умовних тактах, відділених пунктирними тактовими рисами, тонально-інтонаційним центром є звук *h*, від якого розпочинається поступове тематичне розгортання, побудоване на секундовій інтонації *h-c'*. Починаючи від шостого, тривалості кожного з тактів відповідає кількість звуків *pizzicato* у партії першої скрипки. У партії альту, до якого у шостому такті приєднується друга скрипка, хвилястою лінією, що починається від нотної головки, позначено посилення *vibrato* (про це свідчить також композиторська ремарка *gr. vibrato*). Хвилеподібна динаміка, побудована на підйомах від *pp* до *f* у кожному такті, врешті-решт сягає відтінку *ff*.

На цьому динамічному підйомі і розпочинається перший розділ Квартету (цифра два), позначений авторською ремаркою *Moderato con moto*, виписаним значенням метронома ($\text{♩} = 98-100$) та переважанням традиційної нотації. Композитор вказує тактовий розмір (4/4 та 5/4). У скрипок та альту звучить синкопована тема, викладена подвійними нотами (штрих *tenuto*), звуки якої, зібрані у єдиний акорд, являють собою кластер *g-gis-a-h-c*. Саме у цифрі два вперше вступає віолончель. Відмітимо також, що композитор у випадку недетермінованої метричної складової залишає нотний стан пустим, коли замість повного викладу звучать окремі партії.

У цифрі три авторська ремарка *Agitato* свідчить про поступову драматизацію, чому відповідає й нова фактура. У поліфонічному канонічному викладенні на динамічному відтінку *ff* звучить тема *pizzicato* зі вступу (з подальшим розвитком), що проводиться у всіх партіях. Канонічний вступ теми у різних партіях відбувається за рахунок зміщення її у часі (крок канону – дві восьмі). Композитор виписує тематизм за допомогою графічних візуальних символів. Наступні потужні поліритмічні акордові удари з подальшим динамічним нагнітанням призводять до кульмінаційного сплеску на *fff*, який раптово обривається генеральною паузою. Згадаємо, що одночасна тривала пауза у всіх голосах партитури ще з епохи Бароко використовувалася композиторами в якості символу смерті (риторична фігура *aposiopesis*).

Цифрою чотири позначене одиноке флажолетне звучання другої скрипки на *ppp*, на фоні якого виникають примарні *glissando*, що від-

лунням перегукуються у партіях першої скрипки та альтя. Гра біля підставки (*sul ponticello*) надає звучанню зловісного шиплячого забарвлення. Композитор знову звертається до хронометрування партитури: кожен з п'яти наступних тактів має звучати десять секунд.

За один такт до цифри шість розпочинається новий розділ – *Sostenuto*. На тлі витриманих звуків у віолончелі та першої скрипки, максимально регістрово віддалених один від одного, що створює просторовий ефект ($d^{\sharp}-C$), звучить *solo* альтя. «Двокомпонентність», розглянута вище (Городецький, 2019) реалізується тут в іншій формі: звучання нижнього та високого регістрів набуває характер *декламаційно-оповідальний*. У цьому розділі в партії альтя з'являється новий тематизм: короткі низхідні мотиви побудовані на мікроінтонаціях (наприклад, *f-fes-e*). Варто відмітити величезний досвід композитора в оркестровці та знання ним специфіки інструмента, яке відкриває широкий простір для *виконавської інтерпретації* теми (зазвичай гра-ти соло в квартеті досить важко, не через технічні проблеми, а через щільність фактури).

У цифрі сім розподіл функцій партій зберігається, проте альтяова тема зазнає інтонаційного розвитку: поряд з низхідним мелодичним рухом виникає його обернення. Кожна наступна фраза звучить вище, ніж попередня, поступово розчиняючись на *diminuendo* у динаміці *pp*.

Після тривалої фермати на згасаючій квінті *G-d* у віолончелі та пронизуючого звуку *cis[♯]* у першої скрипки розпочинається новий епізод (цифра 11, *Con moto*). Тематично та фактурно він пов'язаний із попереднім поліфонічним епізодом *Agitato*. Побудований на такому ж інтонаційному матеріалі, низхідний канон охоплює партії першої, другої скрипок та альтя. Щоправда, початковий тематизм повністю зберігається лише у партії першої скрипки (у наступних проведень залишається тільки секундова інтонація *h-c*), подальший матеріал модифікується, проте півтонові інтонації продовжують бути основою тематизму. На фоні схвильованого руху в інших партіях із альтяовою темою (темою *Sostenuto*) вступає віолончель. Показово, що в цьому епізоді у різних партіях не збігаються ані вертикалі умовних пунктирних тактових рисок, ані темпові, ані метрономічні позначення. Загальна динамізація фактури призводить до чергової, на

цей раз більш масштабної, кульмінації (цифра 12). Звучність знову обривається, проте цього разу за тактом генеральної паузи слідує продовження динамічного нагнітання. Тим не менш, характер тематизму суттєво змінюється. Всі чотири партії нарешті досягають метроритмічної єдності, протягом всього епізоду панує єдиний розмір 4/4. Тематизм даного епізоду представлений, насамперед, в партії перших скрипок. Це рішуча мелодія (*fff*) суто інструментальної природи, з широким діапазоном та численними тритоновими ходами, викладена трелями. У партіях інших інструментів квартету звучать акцентовані акорди *pizzicato*, що виконують функцію ритмічного стрижня. Поступово тема із третьої октави переходить до малої (завдяки цьому тембр скрипки набуває нехарактерного для нього похмурого забарвлення), загальний рух уповільнюється, і черговий епізод розчиняється у *glissando* на динамічному спаді.

Від цифри 16 розпочинається нова тема (*Larghetto*, $\downarrow = 63$), що, втім, також містить секундові інтонації. Тема має декламаційно-речитативний характер, в її основі – повторення одного звуку. Динаміка *pp* підкреслює притаманний їй характер тривожного попередження. Ритмічний малюнок початку теми викликає асоціацію із темою вступу Симфонії № 5 Л. Бетховена – так званою «темою долі».

На фоні витриманих звуків у першій скрипки та альту звучить дует другої скрипки з віолончеллю. Ладову основу епізоду складає цілотонна гама, яка у комплексі з динамікою *pp* надає музиці рис химерності та застиглості. Далі тема переходить до партії першої скрипки. Атмосфера стає все більш тривожною за рахунок динамічно зростаючих хвиль *vibrato* у віолончелі, тритонові гармонічної педалі у другій скрипки та контрапунктуючої до основної мелодичної лінії епізоду теми на *pizzicato* зі вступу, що викладена у партії альту.

Наступний епізод (*Allegro assai*, $\downarrow = 144$) є початком нової великої кульмінаційної хвилі, що в результаті призводить до генеральної кульмінації всього твору. Композитор знову використовує поліфонічні прийоми викладення тематизму. Проте, в даному випадку, незважаючи на почерговий вступ партій (від віолончелі до першої скрипки), характерний для імітаційної поліфонії, інтонаційний склад партій не є тотожним, тож мова йде про контрастний контрапункт. У партії

віолончелі здійснюється метроритмічне заповнення музичної тканини епізоду восьмими. Інтенаційно її склад нагадує «блукаючий бас», побудований на малосекундових та тритонових інтервальних співвідношеннях. На цьому фоні свою схвильовану, ритмічно складну тему виконує альт. Знову композитор використовує *декламаційно-оповідальну* семантику альтового тембру, та, на відміну від попередньої меланхолічної медитативності, цього разу автор посилює напруженість і скорботність музики. Скрипкам в цей час доручений синкопований супровід, побудований за принципом ритмічної комплементарності.

Динамічне та фактурне нагнітання призводить до динамічної (*fff*) та реєстрової вершини (цифра 25), з котрої ніби зриваються стрімкі, бурхливі потоки пасажів у скрипок, від нижньої точки яких розпочинає свій монолог альт (цифра 28, *Moderato con moto*). Це вже третій монолог альту у Квартеті – у такий спосіб композитор реалізує *солюючу* роль альту в ансамблі інструментів. Тема, викладена за принципом «питання-відповідь», проникнута *філософічністю*, що так притаманна творчості В. Бібіка. Закінчення теми звучить переважно в малій октаві. Та якщо, наприклад, у творах Д. Шостаковича трохи глухий нижній реєстр альту посилює характер строго-стриманої скорботи, то у В. Бібіка він несе в собі гостро-конфліктну і навіть трагедійну образність, що набуває все більшої та більшої патетики.

Останній звук драматичного альтового монологу підхоплює перша скрипка, що розпочинає канонічне викладення секундової теми (цифра 30), яка звучала на початку твору у такому ж імітаційному викладенні. В цілому цей епізод інтонаційно повторює епізод *Agitato* з цифри три, лише напрямок вступу голосів змінюється з висхідного на низхідний.

Заключною динамічною вершиною Квартету можна вважати епізод *tutti* від цифри 31, де всі партії застигають на потужних трелях на *fff*. Після довгої фермати розпочинається тиха кода (цифра 32), розріджене звучання якої стає контрастом до попередніх епізодів. Після коротких «перегукувань» першої скрипки, альту та віолончелі *pizzicato*, почергово у різних партіях звучить відгомін цілотонної теми, що приводить до граничного динамічного спаду. Завершується Квартет самотнім згасаючим звуком *fis*.

Одночастинна форма твору сприймається як дуже цільна, в першу чергу, завдяки інтонаційній єдності всієї музичної тканини, а також тематичним аркам. Початкова секундова інтонація просвічує у більшості подальших тем твору, тому може бути трактована як лейт-інтонація. Задум композитора складно укласти в рамки тієї чи іншої форми, проте не можна не відзначити риси сонатної розробковості, дзеркальної симетрії та тотальну поліфонізацію фактури.

Висновки. 1) Аналізуючи сучасні підходи до вивчення семантики альтового тембру, ми дійшли висновку, що семантичний темброобраз альта постає у дослідженнях науковців як особлива художня метасистема, яка розглядається на двох рівнях – загальному та особливому. На загальному рівні вивчаються такі параметри:

– семантичне амплуа інструмента з його темброво-фактурними і артикуляційними характеристиками (Косенко, 2008);

– візуально-акустичний образ інструмента, характер інтонаційно-звукової системи і засоби музичної виразності, ступінь досконалості конструкції інструмента, наявність виконавських шкіл (Ткаченко, 2013);

– індивідуальний виконавський стиль «рефлексивного художника» (Шаповалова, 2007а, б) як «Homo Interpretatus» (Ніколаєвська, 2020).

На особливому рівні ознаки темброобразу альта розглядаються за такими параметрами, як:

– «прив'язаність» тембру інструмента до певних виразних інтонацій, зокрема томління та стриманої пристрасті (Купріяненко, 2005; 2010);

– двокомпонентність темброрегістру альта (Косенко, 2018);

– двокомпонентність втілюваного ним «художнього образу» (Городецький, 2019).

2) В. Бібік – один з тих композиторів, стиль яких є унікальним та завжди пізнаваним. Наявність певних констант композиторського стилю (філософський світогляд як основа музичної інтонації, симфонізм і поліфонія як методи мислення, опора на поліфонічну техніку письма, використання авангардних композиторських технік другої половини ХХ століття) дозволяє визначити пізній період творчості

В. Бібіка як *консолідуєчий* (за типологією Н. Савицької, 2008). За пропонуваною нами періодизацією, цей етап охоплює 1994–2003 роки – час перебування композитора за межами України.

3) Струнний квартет № 5 ор. 150 В. Бібіка, останній із закінчених творів композитора, є надзвичайно складним як за своїм драматичним та навіть трагічним образним змістом, так і за технічним втіленням. Композитор активно залучає поліфонічні прийоми викладення та розвитку тематичного матеріалу, інтонаційні альянзи та навіть елементи алеаторики, нетрадиційні способи гри на струнних інструментах, що вимагає від виконавців глибокого розуміння принципів сучасної музичної мови.

Особлива роль в Квартеті належить альту: твір починається зі звучання альтового тембру, його середня частина є розгорнутим соло альта, ще одне розлоге альтове соло є початком останньої та найбільш яскравої кульмінації. Тобто, поряд з ансамблевою, композитор реалізує в Квартеті солюючу функцію альта.

4) На прикладі Струнного квартету № 5 окреслимо домінуючі тенденції у використанні тембрової семантики альта в пізній творчості В. Бібіка:

– вирізнення альтового тембру серед тембрів інших інструментів струнно-смичкового сімейства та виокремлення альта у складі ансамблю, його солююча функція;

– меланхолічність та медитативність, декламаційність та оповідальність як важливі семантичні складові тембро-образу альта;

– застосування семантики альтового тембру в його регістровій «двокомпонентності»;

– виконавський вплив на формування темброобразу альта: композитор за рахунок техніко-виконавських можливостей інструмента значно розширює його семантичний спектр.

Останнє дозволяє вказати на значну роль творчості В. Бібіка, особливо її пізнього, консолідуєчого, періоду в історії світового альтового мистецтва та у формуванні семантичного тембро-образу альта.

Обраний нами ракурс, пов'язаний з феноменом останнього опусу, видається **перспективним** у подальшому вивченні семантики тембру альта в творчості композиторів XIX–XXI століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Городецький, А. (2019). *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Жарков, А. (2005). Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 48, 28–36.
- Зильберман, Е. (1985). Симфонии В. Бибика в контексте отечественного симфонизма 70-х – начала 80-х годов ХХ века. (Дипломна робота). Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ищенко, Ю. Я. (1977). *Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Косенко, Г. Г. (2018). Тембровая семантика альты у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Куприяненко, Э. Б. (2005). Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса ор. 120 № 1. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 120–128.
- Куприяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ткаченко, В. (2013). *Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років*. (Автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (2007а). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 26, 218–228.
- Шаповалова, Л. В. (2007б). *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион.
- Щетинський, О. (2021). Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Ivanova, I., & Mizitova, A. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 365–375, DOI 10.7596/taksad.v9i4.2878
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>.
- Weid, J.-N. von der (1992). *La musique du XX siècle*. Paris: Hachette.

Pashkovska Marharyta

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: ms1993rs@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5106-7876

Timbre-image of the viola in Valentin Bibik's Fifth String Quartet in the context of the «last work» concept

Statement of the problem. *The opuses, which were created at the final stage of the composer's creative path – namely, V. Bibik's Fifth String Quartet – always arouse the special interest of researchers as the “last word” of the artist, which accumulates the peculiarities of his thinking and contributes to the integrity of the perception of his work We are particularly interested in the fact that quite often the latest works of composers, par excellence, those of the 19–21 centuries, are associated with the timbre of the viola (J. Brahms, M. Reger, D. Shostakovich, B. Britten, B. Bartok, P. Hindemith, B. Martinu, E. Bloch, A. Khachaturyan and others), which can also be*

traced in V. Bibik's work. The phenomenon of involving the viola in the late opuses of composers of the 19–21 centuries has not been specifically considered so far; therefore, the discovery and application of this research angle constitutes a certain **scientific novelty** of our work. **The purpose** of the presented research is to consider the specifics of the application of the timbre semantics of the viola in the late works of the famous Ukrainian composer Valentyn Bibik (1940–2003) using the example of his *Fifth String Quartet* (2002). **A set of general and special musicological approaches** was used to explore the topic: historical and biographical in the study of V. Bibik's life and creative path; stylistic, since the specifics of the composer's late style are considered; semantic, in connection with the study of the timbre image of the viola; organological, in connection with the analysis of timbre-semantic and articulation-stroke means of expression; the method of performance analysis, focused on revealing the semantics of the viola timbre in the researched work.

The article presents **the references** to works by researchers on the issue of the semantics of the timbre-image of the viola (Kosenko, 2018; Kupriyanenko, 2005; Horodetskyi, 2019 and others), on the studies dedicated to the issues of periodization of the work of composers, in particular, the typology of late period of creativity (Savytska, 2008, 2010), and on some works devoted to V. Bibik (Shapovalova, 2007a, b; Ivanova, & Mizitova, 2020; Shchetynsky, 2021, Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021).

Results and conclusions. Based on the research of G. Kosenko, E. Kupriyanenko, and A. Horodetskyi, we have deduced some parameters for analyzing the semantics of the viola timbre-image:

- creating a semantic “image of the instrument”;
- accentuation of timbre qualities that express its specificity;
- selection of intonations that form psychological characteristics presented by the alto timbre;
- emphasis on various timbre components that influence the richness of the viola timbre.
- performance influence on the timbre-image of the viola;
- gravitation of the alto timbre towards certain moods;
- use of two opposite parts of the viola register (high – low) for the characterization of internally contrasting images.

The typology of creative periods (according to N. Savytska, 2008) was projected onto the work of V. Bibik, as a result of which it was found out that

the late period of his compositional activity (according to our periodization – 1994–2003) can be attributed to the “consolidating” type, since the main constants of the artist’s style such as philosophical aspect, symphonism, polyphonisation, monologisation, meditative type of the dramaturgy are preserved. A compositional and dramaturgical analysis of the Fifth String Quartet was done, the techniques of instrumental exposition and development of thematic material were considered, attention was focused on the peculiarities of the use of the timbre image of the viola in the semantic field of the work. Based on the analysis of the Quartet, taking into account the stylistic dominants of the composer’s work, the main trends in the use of the viola timbre in V. Bibik’s late work are highlighted. It is concluded that the composer significantly expands its semantic spectrum due to the technical and performance capabilities of the instrument.

Key words: *timbre image of the viola; musical semantics; late style; V. Bibik’s oeuvre; string quartet.*

REFERENCES

- Horodetskyi, A. (2019). *European viola art of the first half of the 20th century: performance practice and composers’ creativity*. (Candidate diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. Ya. (1997). *Timbre dramaturgy in the symphonies of B. M. Lyatoshynsky*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Ivanova, I., & Mizitova, A. Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 365–375, DOI 10.7596/taksad.v9i4.2878 [in English].
- Kosenko, H. (2018). *Timbre semantics of the viola in the work of the Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (Candidate diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2010). *Viola in a polytimber chamber-instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*. (Candidate’s diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts named after. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kupriyanenko, E. B. (2005). Relevant aspects of the viola reading of J. Brahms’ Sonata op. 120 № 1. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 15, 120–128 [in Russian].

- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2008). *Chronos of a composer creativity*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2010). *Age-related aspects of a composer creativity*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007a). Performer's reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory And Practice of Education*, 26, 218–228 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2007b). *Reflective artist. Problems of reflection in musical creativity*. Kharkiv: Scorpion [in Russian].
- Shchetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of historical musicology*, XXIII, 42–64, DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2013). *Universalism and specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880–1990 years*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Weid, J.-N. von der (1992). *The music of the twentieth century [La musique du XX siècle]*. Paris: Hachette [in French].
- Zharkov, A. (2005). The integrity of timbre development in the system of a musical work as a whole. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 48, 28–36 [in Russian].
- Zilberman, E. (1985). *Symphonies of V. Bybyk in the context of domestic symphonism of the 70s – early 80s of the 20th century*. (Diploma thesis). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State Institute of Arts. Kharkiv [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2022 р.

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти**

ВИП. 62

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Ю. П. Величко; Л. В. Русакова

Технічний редактор – Я. О. Сердюк

Редактори англomовних текстів –
Л. В. Бабаєвська, Ю. І. Лаптінова, К. І. Шишкіна

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 16.09.2022. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 10,2. Об. вид арк. 10,2.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*