

ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2020

Том **3**
Vol.

№2

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 01.12.2020 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Брояко Н. Б., кандидат мистецтвознавства, професор;

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент;

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Чернецька Н. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бенч О. Г., кандидат мистецтвознавства, доктор PhD, ArtD, професор, Київська академія мистецтв, Католицький університет, м. Ружомберг (Словаччина);

Грица-Поріцька С. Й., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАН України;

Деменко Б. В., доктор мистецтвознавства, професор;

Дутчак В. Г., доктор мистецтвознавства, професор, ПНУ імені Василя Стефаника;

Зінків І. Я., доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка;

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор, ПНУ імені Василя Стефаника;

Кужмазова Ю. Ш., кандидат мистецтвознавства, доктор PhD, доцент, Бакинська музична академія ім. Уз. Гаджибейлі (Азербайджан);

Мішалов В. Ю., кандидат мистецтвознавства, доктор PhD, ArtD, ад'юнкт, науковий співробітник, Університет Монаша, Мельбурн (Австралія);

Полович О. П., доктор габілітований вокалістики, професор, Жешувський університет (Польща);

Сюта Б. О., доктор мистецтвознавства, професор, НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Фадєєва К. В., доктор мистецтвознавства, доцент, НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Фурдичко А. О., доктор мистецтвознавства, доцент;

Амбразявічюс Р., доктор гуманітарних наук (музикознавство), доктор PhD, професор, Литовська академія музики та театру, Каунаський технологічний університет (Литва);

Вічінене Д., доктор габілітований гуманітарних наук (музикознавство), доктор PhD, професор, Литовська академія музики та театру (Литва).

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

Рибка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

Сарновська Н. І.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

Дорошенко Є. О.

ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

Бережна О. В.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу
реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23136-12976 Р Серія КВ від 08.02.2018
ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 20, каб. 41, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКіМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series In Musical Art
Scientific journal

The scientific journal highlights the relevant issues of the theory and history of Ukrainian and world musicology, theoretical, creative and methodological problems of musical art development in modern conditions.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes No 5 of 01.12.2020)*

EDITOR-IN-CHIEF

Broiako N. B., PhD in Arts, Professor;

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Dorofieieva V. Yu., PhD in Arts, Associate Professor;

ASSISTANT EDITOR

Chernetska N. H., PhD in Arts, Associate Professor,
Lesya Ukrainka Eastern European National
University;

EDITORIAL BOARD

Bench O. H., PhD in Arts, ArtD, Professor, Kyiv
Academy of Arts, Catholic University
in Ružomberok (Slovakia);

Hrytsa-Porytska S. Y., DSc (Art Studies), Professor,
Corresponding Member of NASU;

Demenko B. V., DSc (Art Studies), Professor;

Dutshak V. H., Doctor of Arts, Professor, Vasyl
Stefanyk Precarpathian National University;

Zinkiv I. Ya., DSc (Art Studies), Professor, Lviv
National Music Academy named after M. Lysenko;

Karas H. V., DSc (Art Studies), Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Kukhmazova Yu. Sh., PhD in Arts, Associate
Professor, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy
(Azerbaijan);

Mishalov V. Yu., PhD, ArtD, Adjunct, Research Fellow,
Monash University, Melbourne (Australia);

Popovych O. P., Dr. Habil. in Vocal Arts, Professor,
Rzeszow University (Poland);

Siuta B. O., DSc (Art Studies), Professor, NMAU
named after P. I. Tchaikovsky;

Fadieieva K. V., DSc (Art Studies), Associate
Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

Furdychko A. O., DSc (Art Studies), Associate
Professor;

AmbrazeVICIUS R., PhD, Professor, Lithuanian
Academy of Music and Theatre, Kaunas University
of Technology (Lithuania);

VyciniENė D., PhD, Professor, Dr. Habil. of
Musicology, Lithuanian Academy of Music
and Theatre (Lithuania).

LITERARY EDITOR

Rybka A. T.

ENGLISH TEXTS EDITOR

Sarnovska N. I.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Stepko V. V.

COVER DESIGN

Doroshenko Ye. O.

**TECHNICAL EDITING
AND COMPUTER LAYOUT**

Berezhna O. V.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

**Name of authority registration
of the printed edition**

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder / Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration KB № 23136-12976 P
from 08.02.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhen Konovalts Str.,
Kyiv, 01133, Ukraine

20, Chigoryna Str., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKIM Publishing Centre, 14, Chigoryna Str., Kyiv, 01042, Ukraine

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.**Серия: Музыкальное искусство**

Научный журнал

В журнале освещаются актуальные вопросы теории и истории украинского и мирового музыковедения, теоретические, творческие и методологические проблемы развития музыкального искусства в современных условиях.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 01.12.2020 г.)*

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Брояко Н. Б., кандидат искусствоведения, профессор;

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Дорофеева В. Ю., кандидат искусствоведения, доцент;

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Чернецкая Н. Г., кандидат искусствоведения, доцент, Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки;

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бенч О. Г., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, профессор, Киевская академия искусств, Католический университет, г. Ружомберг (Словакия);

Грица-Порицкая С. И., доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент НАН Украины;

Деменко Б. В., доктор искусствоведения, профессор;

Дутчак В. Г., доктор искусствоведения, профессор, ПНУ имени Василия Стефаника;

Зинкив И. Я., доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко;

Карась А. В., доктор искусствоведения, профессор, ПНУ имени Василия Стефаника;

Кухмазова Ю. Ш., кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент, Бакинская музыкальная академия им. Уз. Гаджибеги (Азербайджан);

Мишалов В. Ю., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, адъюнкт, научный сотрудник, Университет Монаша, Мельбурн (Австралия);

Попович О. П., доктор хабилитированный вокалистики, профессор, Жешувский университет (Польша);

Сюта Б. Е., доктор искусствоведения, профессор, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Фадеева Е. В., доктор искусствоведения, доцент, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Фурдычко А. О., доктор искусствоведения, доцент;

Амбразевичюс Р., доктор гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра, Каунасский технологический университет (Литва);

Вичинене Д., доктор габилитированный гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра (Литва).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР

Рыбка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

Сарновская Н. И.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ

Дорошенко Е. О.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ**И КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА**

Бережная О. В.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

**Наименование органа
регистрации печатного
издания**

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель / адрес основателя

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23136-12976 Р
Серия KB от 08.02.2018

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 раза в год

Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

ул. Чигорина, 20, каб. 41, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКИМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

ЗМІСТ

		ТЕОРІЯ
<i>Ольга Коменда</i>	Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: Ренесанс, Бароко, Класицизм	118
<i>Вугар Гумбатов</i>	Наукова творчість Ільхама Назарова, яскравого представника сучасної школи вокального виконавства Азербайджану	132
		ПРАКТИКА
<i>Тетяна Воронова</i>	Практичне значення словесної складової опери в контексті розвитку режисерського театру XX–XXI століть	146
<i>Наргіз Кенгерлі-Наджафова</i>	Майстерність виконавської артикуляції на роялі	156
		ІСТОРІЯ
<i>Гюнель Бакірова</i>	Історія розвитку орнаментики в музиці, принципи її формування та стиль виконання	169
		КОНТЕКСТ
<i>Анна Ткач</i>	Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури	181
<i>Чень Цяньцю</i>	Стилістичні особливості жанру обробки в фортепіанній творчості Чжан Чжао	189
		ПЕРСОНАЛІЇ
<i>Ільхам Назаров</i>	Особливості інтерпретації оперних арій азербайджанських і західноєвропейських композиторів у виконанні Мусліма Магомаєва	204

CONTENTS

THEORY

- Olha Komenda*** Extensive and intensive manifestations of activity universalism of the creative personality: Renaissance, Baroque, Classicism 118
- Vugar Humbatov*** Scientific work of Ilham Nazarov, a prominent representative of the modern vocal performance school of Azerbaijan 132

PRACTICE

- Tetiana Voronova*** Practical significance of the opera's verbal component in the context regarding the development of director's theatre in the 20–21st centuries 146
- Nargiz Kengerli-Najafova*** Mastery of articulation in the piano performance 156

HISTORY

- Gunel Bakirova*** The history of ornamentation development in music, principles of its formation and performance style 169

CONTEXT

- Anna Tkach*** Lullaby songs and their role in the context of traditional culture 181
- Chen Qianqiu*** Stylistic features of the processing genre in the piano work of Zhang Zhao 189

PERSONALIA

- Ilham Nazarov*** Interpretation peculiarities of opera arias of Azerbaijani and Western European composers performed by Muslim Magomayev 204

СОДЕРЖАНИЕ

		ТЕОРИЯ
Ольга Коменда	Экстенсивные и интенсивные проявления деятельностного универсализма творческой личности: Ренессанс, Барокко, Классицизм	118
Вугар Гумбатов	Научное творчество Ильхама Назарова, яркого представителя современной школы вокального исполнительства Азербайджана	132
		ПРАКТИКА
Татьяна Воронова	Практическое значение словесной составляющей оперы в контексте развития режиссерского театра XX–XXI веков	146
Наргиз Кенгерли-Наджафова	Мастерство исполнительской артикуляции на рояле	156
		ИСТОРИЯ
Гюнель Бакирова	История развития орнаментики в музыке, принципы ее формирования и стиль исполнения	169
		КОНТЕКСТ
Анна Ткач	Колыбельные песни и их роль в контексте традиционной культуры	181
Чень Цяньцю	Стилистические особенности жанра обработки в фортепианном творчестве Чжан Чжао	189
		ПЕРСОНАЛИИ
Ильхам Назаров	Особенности интерпретации оперных арий азербайджанских и западноевропейских композиторов в исполнении Муслима Магомаева	204

DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157

УДК 78.07:141.132]:78.034/.035.2

ЕКСТЕНСИВНІ ТА ІНТЕНСИВНІ ПРОЯВИ ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ: РЕНЕСАНС, БАРОКО, КЛАСИЦИЗМ

Ольга Коменда

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства;

ORCID:0000-0002-7659-690X; e-mail: olgakomenda@gmail.com

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна

Анотація

Запропоноване дослідження присвячене феномену універсальної творчої особистості, розглянутому в аспекті діяльнісного універсалізму.

Мета дослідження – визначити й схарактеризувати особливості діяльнісного універсалізму творчої особистості в музичній культурі Ренесансу, Бароко та Класицизму.

Методологія дослідження – авторський діяльнісно-структурний метод, що поєднує низку психологічних та мистецтвознавчих підходів до вивчення універсальної творчої особистості.

Наукова новизна дослідження полягає у розробці та апробації теорії діяльнісного універсалізму творчої особистості.

Висновки. У дослідженні простежено основні тенденції діяльнісного універсалізму особистості в ряді культур європейської традиції, доведено, що кумулятивний тип творчого універсалізму пов'язаний з типом музиканта-майстра, а синтетично-інтегративний – з типом музиканта-творця; з'ясовано сутність феномена універсальної творчої особистості Нового Часу; виявлено переламну функцію опери у становленні універсалізму особистості Нового Часу та роль Ж. Ф. Рамо як прототипа класичного універсала. Уточнено: зміст поняття універсальної творчої особистості; роль провідної та допоміжної діяльності у визначенні типу універсальної творчої особистості, а також роль універсальної творчої особистості і типів діяльнісного універсалізму в музично-історичному процесі. Загальне теоретичне значення роботи зумовлено розробкою структурно-типологічного, функціонального та індивідуального аспектів феномена діяльнісного універсалізму; застосуванням інтердисциплінарного підходу до осмислення універсальної творчої особистості. Доведено, що формування універсальної особистості у XV–XVI століттях відзначене тенденціями екстенсивної полідіяльності та структурної невпорядкованості, у XVII–XVIII століттях – інтенсифікації та тяжіння до монодіяльності, і увесь цей час – домінування виконавства.

Ключові слова: універсальна творча особистість; провідна та допоміжна діяльність; структура діяльнісного універсалізму; кумулятивний тип діяльнісного універсалізму; системно-інтегративний тип діяльнісного універсалізму

Вступ

Розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму найчастіше пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснених ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування. У цьому плані всіх великих музикантів можна з повним правом віднести до універсалів. Натомість проблематика саме цього дослідження присвячена лише одному з багатьох можливих аспектів вивчення універсальної творчої особистості, а саме – її діяльнісному універсалізму, що не тотожний жанрово-стильовому й лише частково пов'язаний з питаннями жанрово-стильового змісту творчості, тією мірою, якою жанрово-стильове наповнення визначає характер і спрямування того чи іншого виду творчої діяльності митця. Діяльнісний універсалізм також не пов'язаний з вивченням рівня обдарування творчої особистості, питаннями таланту, геніальності. У цьому відношенні пропонується робота базується на твердженні, що універсальними можуть бути як видатні й геніальні музиканти, так і менш відомі людству за своїми здобутками митці.

Мета

Мета дослідження – визначити й схарактеризувати особливості діяльнісного універсалізму творчої особистості в музичній культурі Ренесансу, Бароко та Класицизму. Основним методом дослідження є авторський діяльнісно-структурний метод, що поєднує низку психологічних та мистецтвознавчих підходів до вивчення універсальної творчої особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Огляд наукової літератури з проблематики структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості, питань творчого універсалізму, в тому числі його діяльнісного різновиду, переконує, що діяльнісний універсалізм творчої особистості – проблема, що досі не набула належного наукового висвітлення. Окремі аспекти діяльнісного універсалізму творчої особистості заторкнuto у нечисленних наукових працях – дисертаціях В. Батанова (2016), Р. Варнави (2017), О. Кригіна (2015), М. Шалаєвої (2008), О. Ібрагімової (2004), Ц. Цинь (2013), А. Єфіменко (2011), монографіях Т. Жаркіх (2018), В. Мартинова (2002), статтях О. Роценко-Аверьянкової (2013), А. Мартинюка (2013), Ю. Чекана (б.р.), О. Юрченко (2014) та інших. За незначними винятками (дисертація Р. Варнави (2017), статті А. Мартинюка (2013), О. Роценко-Аверьянкової (2013), Ю. Чекана (б.р.), О. Юрченко (2014)) не розглянутим досі залишається це явище в українській музичній культурі. Сказане дає підстави стверджувати, що як кількісно, так і якісно феномен діяльнісного універсалізму творчої особистості в основних своїх рисах і властивостях все ще залишається непізнаним, зокрема і у зв'язку з необхідністю врахування динаміки психологічних процесів, специфіки історичних

контекстів, характерності іманентно музичних властивостей діяльнісних проявів універсальної творчої особистості, що можуть бути вирішені лише у багатовимірному міждисциплінарному просторі.

Виклад матеріалу дослідження

У епоху Відродження розпочалося сприйняття особистості як «нової людини, що усвідомлює свою цінність, автономність внутрішнього світу, вільного від середньовічних догм і схоластики» (Ливанова, 1983, с. 73). Біографії музикантів того часу демонструють засадничу багатогранність їхньої самореалізації, що полягала у поєднанні письменницької і музичної, наукової і духовної праці. Прикладів такого поліпрофесіоналізму історія пропонує багато.

Яскравим прикладом універсальної творчої особистості італійського Ars nova був Франческо Ландіні – органіст і композитор, слава якого затьмарила всіх італійських музикантів, поет та мислитель, учасник естетичних дискусій. Як поет і музикант увійшов в історію Ренесансу Гійом де Машо – придворний музикант короля Богемії Яна Люксембурзького, французьких королів Іоанна Доброго, Карла V, пізніше священик собору Нотр-Дам в Реймсі.

Ще один приклад – Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, який був співаком, регентом багатьох церковних капел, в т.ч. собору св. Петра в Римі, керівником музики кардинала Луїджі д'Есте, священником (каноніком), членом «Товариства майстрів музики», при цьому – автором величезної навіть за мірками того часу кількості творів (близько 100 мес, 300 мотетів, 100 ламентаций, гимнів, літаній, духовних мадригалів та інших).

Про характер співвідношення між різними видами творчої діяльності універсальної особистості того часу говорити складно, передусім, у зв'язку з неоднорідною якістю складових цієї системи (щільністю переплетення музичних і позамузичних проявів особистості, творчих і суто побутових, службових її обов'язків і функцій тощо). Проте оскільки окремі тенденції є достатньо показовими, їх варто відзначити. Так, досить нетипове для Ренесансу домінування композиторської творчості над виконавством спостерігаємо не лише у Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, але і у видатного італійського мадригаліста, співака та капельмейстера кардинала Луїджі д'Есте, пізніше – придворного музиканта польського короля та римського кардинала Альдо Брандіні – Луки Маренціо. Попри широченний діапазон виконавських обов'язків та інтересів, Лука Маренціо увійшов в історію музики, передусім, як автор понад 600 світських творів та інтермедій на текст Оттавіо Рінуччіні «Єдиноборство Аполлона і Дракона». Схожу ситуацію зустрічаємо і у випадку зачинателя французької шансон Клемена Жаннекена, що служив придворним музикантом герцога Франсуа Гіза, а також – у представників нідерландської поліфонічної школи Гійома Дюфаї, Жилія Беншуа, Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена де Пре та Орландо Лассо.

Іншу ситуацію, своєрідний паритет виконавства і композиції, спостерігаємо у діяльності Адріана Віллаерта, регента хору собору св. Марка в Венеції, що уславився використанням у своїх хорових творах антифонного принципу, запозиченого з церковної практики Венеції, зокрема, собору св. Марка. Досягнення

А. Віллаерта як композитора «не були випадковим наслідком сміливого польоту творчої фантазії; багато що йому приходилося обдумувати, співвідносити в пошуках найкращого вирішення наявної задачі в наявних умовах» (Грубер, 1953, с. 161). Спостереження щодо Адріана Віллаерта справедливі і щодо його послідовників Андреа і Джованні Габріелі.

Цікавим є різновид універсальної творчої особистості, в якому панівну позицію посідає наукова діяльність. Показовими в цьому відношенні є постаті Джозефо Царліно, Філіпа де Вітрі, Генріха Глареяна та Йоана Тінкторіса. Перший – протягом чверть століття обіймав посаду музичного керівника капели собору св. Марка, займався композицією та наукою (трактати «Настанови гармонії», «Докази гармонії», «Музичні додатки»). Як теоретик велику увагу приділяв формам сучасного музикування, схвально ставився до діяльнісного універсалізму, зокрема, відкидав боеціанську традицію розмежування *musicus*'а (вченого музиканта) і *cantor*'а (музиканта-практика), ідеалом вважаючи особистість свого вчителя універсала Адріана Віллаерта. Автор трактату «*Arg Nova*» Філіп де Вітрі займався поезією і музикою. Автор «Додекахордона» Генріх Глареан проявив себе у сфері мовознавства, історії, географії і математики. Автор трактатів «Про мистецтво контрапункту» і «Про природу і властивості тонів» Йоан Тінкторіс служив вікарієм собору в Камбре, співаком капели собору в Орлеані, придворним музикантом короля Фердинанда в Неаполі, де виконував обов'язки капельмейстера, придворного юриста та викладача музики.

До цієї ж категорії варто віднести універсальну творчу особистість Миколи Дилецького, явище історично пізніше, але за генезею ренесансне, що «за всеохопністю, масштабами і значущістю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльності не мав рівних ані серед сучасних, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині» (Цалай-Якименко, 2002, с. 368). На думку Олександри Цалай-Якименко (2002), «вплив і авторитет М. Дилецького в галузі музичної освіти можна порівняти з педагогічним авторитетом видатного італійського педагога XVIII століття Падре Мартіні. Адже було створено потужну педагогічну школу, через яку пройшли численні кадри музикантів» (с. 403).

Аналізуючи структуру універсальної творчої особистості М. Дилецького – регента церковних хорів Вільна, Смоленська, Москви, композитора, теоретика, педагога, приходимо до висновку, що саме педагогіка виконувала в ній роль провідної діяльності. На це вказує й те, що окрім наявності багатьох учнів та послідовників, сам фокус «Граматики», при всій її різнобічності, глибині та новаторському змісту, був педагогічним, що відображено також і в назві дослідження. Це підтверджує і наявність біля двадцяти рукописних списків цієї праці (Ольховський, 2003, с. 451), що, як можна припустити, призначалися учням (наукове дослідження не передбачає широкої читацької аудиторії), її переклади з української на російську, зроблені автором власноруч, та пізніші перевидання. Зрештою, Степан Смоленський, який здійснив московське видання «Граматики», вважав Дилецького творцем *саме школи* мистецтва співу західного напрямку.

Риси універсальної творчої особистості ренесансного зразка притаманні художнику, поету і композитору Яну Криштову в Чехії, органісту та композитору Миколаю Зеленському, співакам і композиторам Вацлаву Шамотулу та Мико-

лі Гомулці в Польщі, композитору, математику і астрологу Джону Данстейблу, органісту, композитору та теоретику Томасу Морлі в Англії, драматургу, актору, теоретику літератури та музиканту Хуану дель Енсіна, поету і композитору Луці Фернандесу, співаку, регенту, композитору і педагогу Крестобалью де Моралесу в Іспанії, органісту, композитору та вченому Конраду Пауману в Німеччині та багатьом іншим. Вказані риси і властивості можна спостерегти у творчій діяльності багатьох музикантів XVII – першої половини XVIII століття. Наприклад, у видатного німецького композитора Генріха Шютца, що служив придворним органістом Моріца Гессенського, а пізніше – керівником хорової капели курфюрста Іоганна-Георга I, яка й відкрила перед ним можливості роботи як композитора, хормейстера, вчителя музики та організатора придворних урочистостей. Такі властивості притаманні творчому обличчю Арканджелло Кореллі, який служив спочатку скрипалем церковної капели, потім – капельмейстером в оперному театрі, керівником капел кардинала Б. Панфілі та кардинала П. Оттобоні та прославився як організатор концертів і педагог. Зрештою, універсалізм особистостей українців Максима Березовського (співака і композитора), Артемія Веделя (співака, капельмейстера, композитора, викладача співу), і особливо Дмитра Бортнянського (співака, капельмейстера, директора вокальної музики, придворного викладача музики, клавесиніста, композитора, цензора духовних творів) також містить ознаки типологічної норми ренесансного музиканта.

Таким чином, специфіка діяльнісного універсалізму творчої особистості доби Ренесансу полягає у: 1) кількісному і якісному домінуванні виконавської діяльності над усіма іншими; заняття композицією є похідним і служить інтересам виконавства, а визнання музиканта зумовлюється його заслугами, передусім, як виконавця-віртуоза; 2) слабко вираженій диференціації видів діяльності, що не усвідомлюються їхніми носіями як самостійні; відсутності внутрішньовидової диференціації виконавства на вокалістів, інструменталістів; 3) змішуванні різних музичних і позамузичних видів діяльності, нерідкому оволодінні музикантом суміжних творчих або наукових «спеціальностей» – поета, філософа, математика, юриста, дипломата; 4) зумовленні творчих ідей практичними потребами придворної або церковної служби, творчій роботі «на замовлення»; 5) рухові від загальнокультурного до спеціально-музичного універсалізму особистості, від полідіяльності до монодіяльності, частковому виявленні творчого універсалізму особистості, в умовах якого багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція – допоміжної.

Творча діяльність західноєвропейських музикантів XVII–XVIII століть віддзеркалює внутрішньо-інтенсифікаційні тенденції у сфері універсалізму творчої особистості. На відміну від полідіяльності Ренесансу, коли одна творча особистість займалася багатьма, нерідко дуже далекими один від одного видами діяльності, митці Нового Часу все частіше обмежують себе однією, хоча в межах займають музикою, наприклад, продовжують практикувати поєднання виконавства і композиції, виконавства і педагогіки тощо. Це пов'язано з тим, що процес диференціації в різних видах творчої діяльності стає все тоншим, «техніка» справи все більш витонченою (Цыпин, 1992, с. 212).

Внутрішньо-інтенсифікаційні тенденції у сфері універсалізму творчої особистості можна спостерегти вже у німецьких органістів і композиторів Самюеля Шейдта, Йогана Якоба Фробергера, Йоганна Пахельбеля, Дітріха Букстехуде, голландського органіста і композитора Яна Пітерсзона Свелінка і це, попри те, що традиції органного виконавства і компонування поліфонічних циклів більше, ніж інші жанри XVII–XVIII століття тяжіли до поліфонічного мислення минулої епохи, і сама постать органіста-композитора була породженням церковної практики ренесансної доби. Тим органічнішими внутрішньо-інтенсифікаційні тенденції універсалізму особистості виявилися для ранньо-класичних музикантів – скрипаля, диригента і композитора, основоположника мангеймської школи Яна Вацлава Антоніна Стаміца, скрипаля, диригента та композитора Йоганна Христіана Каннабіха, бахівських синів – Йоганна Крістіана («міланського Баха»), що прославився як клавірист, та Вільгельма Фрідемана («галльського Баха»), чудового органіста-імпровізатора.

Універсальні творчі особистості цілого ряду музикантів XVII–XVIII століть позначені рисами перехідної доби. Серед таких – Клаудіо Монтеверді, який спочатку служив скрипалем та капельмейстером при дворі герцога Вінченцо Гонзага в Мантуї, трохи пізніше – керівником капели собору св. Марка у Венеції, а вже з кінця 1630-х років – писав опери на замовлення венеціанського театру. Зосередження К. Монтеверді на композиції, починаючи з 1637 року (власне тоді у Венеції відкрився один з перших в Європі публічних оперних театрів, на замовлення якого і були написані останні опери композитора «Повернення Улісса» та «Коронація Поппеї») було, вочевидь, зумовлено не лише поважним 70-тирічним віком музиканта, але і специфікою нового жанру, до якого він звернувся, і який, як буде видно надалі, вимагав від композитора безальтернативної відданості. Про мислення Дж. Монтеверді категоріями нової доби, його свідоме, мимовільне чи вимушене підпорядкування умовам творчої діяльності Нового Часу свідчить той факт, що роботу над трактатом про взаємодію слова і мелодії, гармонії і ритму, задум якого він виношував майже пів віку, музикант так і не завершив, в той час, як опери, задумані значно пізніше, завершив і досить успішно.

Поєднання ознак поліпрофесійного і монопрофесійного, екстенсивного та інтенсивного універсалізму творчої особистості спостерігається серед представників французького органно-клавесинного мистецтва – Жака Шампюана де Шамбоньера, Луї Куперена та його сина Франсуа Куперена, представників італійської скрипкової школи XVII – першої половини XVIII століть – Антоніо Вівальді, Джованні Баттіста Саммартіні, Джузеппе Тартіні, у творчій діяльності Доменіко Скарлатті, Карла Філіпа Емануеля Баха, дещо пізніше – Франсуа Жозефа Госсека, скрипаля, композитора, диригента, педагога, науковця (праці з гармонії, контрапункту, методики вивчення співу) та музично-громадського діяча (товариство «Духовні концерти», Королівська школа співу). Усі вони успішно поєднували багатогранну виконавську, педагогічну, композиторську, а нерідко і наукову (Ф. Куперен, Дж. Тартіні, К. Ф. Е. Бах) працю.

Особливу роль у формуванні універсальної творчої особистості Нового Часу відіграла опера. Саме вона, як «квінтесенція композиторської діяльності Нового Часу» (Мартынов, 2002, с. 269), ознаменувала посилення тенденцій розмеж-

ування різних видів діяльності універсальної творчої особистості тієї доби, як музичних, так і позамузичних. Унаслідок цього на зміну аморфному феномену універсальної творчої особистості з'явилася структурно впорядкована, чітко диференційована за різними видами творчої діяльності, класична його версія.

Звичайно, вказаний процес був поступовим. Валентина Конен зазначала: «Аж до кінця XVIII століття простежується глибока залежність між діяльністю оперних композиторів і художнім життям аристократичних дворів. Згадаймо Монтеверді і двір герцога Мантуанського, Люллі і двір Людовіка XIV, Честі і віденський придворний театр <...> Протягом двох століть оперні спектаклі були одночасно і атрибутами двірцевої культури, і центрами творчих пошуків, і школами нового музичного професіоналізму» (Конен, 1974, с. 72-73).

Риси універсалізму творчої особистості притаманні К. Монтеверді можна простежити у багатьох інших його сучасників, творча діяльність яких була пов'язана з оперним театром. Наприклад, один з перших оперних композиторів Франческо Каваллі тривалий час працював в капелі собору св. Марка – півчим, органістом, капельмейстером, писав духовні твори, але, починаючи з сорокарічного віку, зосередився винятково на опері, залишивши нащадкам близько сорока творів цього жанру. Інший приклад – Марк Антоніо Честі. Монах-францисканець, священник, придворний композитор при дворі Медічі та при дворі ерцгерцога Фердинанда Карла, співак папської капели, почесний капельмейстер імператора Леопольда I увійшов в історію насамперед як автор понад ста опер, успішно поставлених у Венеції, Флоренції, Відні, Інсбруку. Захоплення оперним жанром у Антоніо Честі виявилось настільки сильним, що у 1659 році він звернувся до Папи Римського з проханням звільнити його від чернечої обітничі, яка суперечила його обов'язкам оперного композитора. Ще одним прикладом формування універсальної творчої особистості Нового Часу може бути італійський оперний композитор, капельмейстер і педагог Франческо Провенцале, творча діяльність якого вже жодним чином не пов'язана з церковною практикою.

Динаміка вище зазначеного процесу загалом являє собою рух від екстенсивної полідіяльності до інтенсивної монодіяльності. Її результатом є поява універсальної творчої особистості в її повному й основному вигляді, зі строго диференційованою та чітко впорядкованою структурою діяльності та все сильніше вираженим індивідуальним початком.

Формування універсальної творчої особистості Нового Часу пов'язано з тим, що діяльність композитора у той час виділяється з-посеред інших видів діяльності музиканта, стає самостійною і починає домінувати над виконавством. Ця тенденція починає вимальовуватися вже в універсалізмі особистостей оперних композиторів XVII–XVIII століть. Так, Алессандро Скарлатті – вже передусім композитор. Він – автор величезної композиторської спадщини, яку складають понад сто опер, двісті мес, п'ятсот кантат, а також численні мотети, псалми, концерти, ораторії. Разом з тим, А. Скарлатті був придворним капельмейстером колишньої королеви Швеції Христини Шведської, його знали як блискучого клавіриста, арфіста та співака, він займався педагогічною і навіть науковою діяльністю («Discorso di musica»), крім того, як член Аркадської академії брав участь у концертах, літературних читаннях, музично-поетичних змаганнях. Пріоритет

композиції помітний у структурі універсалізму творчої особистості придворного музиканта Людовіка XIV Жана Батіста Люллі, що спочатку був артистом і керівником придворного оркестру, але, починаючи з 1670-х років, повністю присвятив себе оперному жанру, в т.ч. постановкам оперних спектаклів. Те ж притаманне універсалізму творчих особистостей Генрі Перселла, Генріха Шютца, Крістофа Віллібальда Глюка та багатьох інших.

Огляд діяльності оперних композиторів другої половини XVII–XVIII століть дає підстави стверджувати, що не лише жанр, але й стиль впливав на різновид універсалізму особистості музиканта того часу. Зокрема, структури особистостей авторів барокових опер (К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. А. Честі, Г. Перселл, Г. Шютц та інші) виявляють ознаки універсальної творчої особистості ренесансного зразка, натомість – структури особистості авторів ранньокласичних опер (Ф. Провенцале, А. Скарлатті, Ж. Б. Люллі, Р. Кайзер та інші) – риси музиканта-універсала Нового Часу.

Окреме місце в галереї універсальних творчих особистостей перехідного періоду належить Жану Філіпу Рамо, чия постать демонструє особливу багатогранність творчої реалізації музиканта. Чудовий клавесиніст, органіст, скрипаль, він писав твори для органу і клавесину, кантати, музику до театральних вистав, написав близько десяти теоретичних праць («Трактат про гармонію» та інші), в яких одним з перших обґрунтував теорію обернення акордів та гармонічних функцій, одночасно давав уроки музики, керував оркестром, організовував концерти тощо. Багатогранний досвід Ж. Ф. Рамо як музиканта, його інтенсивна творча робота як в музично-театральних, так і в інструментальних жанрах зумовила численні взаємовпливи між різними сферами його творчої діяльності. Структура універсальної творчої особистості Ж. Ф. Рамо вперше в історії музики становить собою конфігурацію трьох рівноцінних провідних діяльностей – виконавства, композиції та музикознавства. Зважаючи на це, універсальну творчу особистість Ж. Ф. Рамо можна вважати прототипом універсалізму творчої особистості у його основних, класичних проявах.

Різновид полідіяльнісного типу універсальної творчої особистості Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха набагато ближчий до ренесансного музиканта, ніж до музиканта-універсала Нового Часу. Структури універсалізму особистості обох митців визначає:

1) *домінування виконавства над композицією* – обидва були визнаними виконавцями-віртуозами, зі сфери композиції – частково визнавалися їхні духовні твори, цінність яких підсилювалася авторитетом церкви (ораторії Г. Ф. Генделя, кантати та ораторії Й. С. Баха);

2) *диференціація видів діяльності – незначна*: Г. Ф. Гендель диригував виконанням ораторій, сидячи за клавесином; Й. С. Бах як кантор собору св. Томи опікувався навчанням і побутом своїх вихованців – навчав хлопчиків співу, грі на різних інструментах, латини, чергував в інтернаті, супроводжував їх в церкву, на кладовище;

3) *змішування різних видів виконавства між собою та з іншими професіями*: Г. Ф. Гендель – органіст, клавесиніст, скрипаль, гобоїст, капельмейстер, директор Королівської академії музики; Й. С. Бах – органіст, клавесиніст, скрипаль, альтист, в юності – співак, капельмейстер, кантор, керівник Collegium Musicum, винахідник музичних інструментів (*viola pomposa*);

4) *обумовленість творчих ідей потребами придворної або церковної служби*: Г. Ф. Гендель – на службі в графа Карнарвона, герцога Чендоського, Короля Англії; Й. С. Бах – на службі герцога Веймарського, герцога Ангельт-Кетенського, музичний директор храмів Лейпціга, кантор собору св. Томи;

5) *неповна структура універсальної творчої особистості Г. Ф. Генделя «виконавець – композитор», в якій, за оцінками сучасників, багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція – допоміжної, – широко розповсюджена у той час; повна структура універсальної творчої особистості Й. С. Баха «виконавець – композитор – педагог», в якій, за оцінками сучасників, багатогранне недиференційоване виконавство виконує роль провідної діяльності, а композиція і педагогічна діяльність – допоміжних, – рідкісна для того часу.*

Структури універсалізму творчої особистості віденських класиків свідчать про:

1) *домінування композиції над виконавством* (у Й. Гайдна – найменшою мірою, у Л. ван Бетховена – найбільшою);

2) *зростання диференціації видів діяльності*: у Й. Гайдна – *незначно* (служба в Естергазі передбачала виконання педагогічних, психологічних, побутових, виконавських, в т. ч. оперно-постановчих – поставив близько 90 опер, композиторських та редакторських обов'язків), у В. А. Моцарта – *помірно* (стосується служби в арх. Зальцбурзького та концертів-академій, на яких В. А. Моцарт виконував власні твори, а також диригував опери, сидячи за клавесином, крім того, аранжував духовні твори Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха на прохання барона ван Світена); у Л. ван Бетховена – *суттєво* (за винятком виконання власних творів, педагог);

3) *зниження ступеня змішування різних видів виконавства між собою та з іншими професіями*: Й. Гайдн – півчий, клавірист, скрипаль-ансамбліст, капельмейстер, педагог, композитор; В. А. Моцарт: клавірист, скрипаль, органіст, педагог, капельмейстер, композитор; Л. ван Бетховен: композитор, піаніст, диригент, педагог; у В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена вже немає немусичних професійних обов'язків;

4) *зниження ступеня обумовленості творчих ідей потребами придворної або церковної служби*: у Й. Гайдна – *повна* (у К. фон Морцина, князів Естергазі), у В. А. Моцарта – *часткова* (на службі в арх. Зальцбурзького), у Л. ван Бетховена – *відсутня*;

5) *неповна структура універсальної творчої особистості «композитор – виконавець» у Й. Гайдна та В. А. Моцарта, враховуючи формальний характер їх вимушеної педагогічної діяльності, композиція виконує роль провідної діяльності, а виконавство – допоміжної; повна структура універсальної творчої особистості «композитор – виконавець – педагог» у Л. ван Бетховена, композиція виконує роль провідної діяльності, а виконавство і педагогіка – допоміжних.*

Висновки

Феномен універсальної творчої особистості представлений на всіх етапах розвитку культурно-історичного процесу. Проте в кожную добу йому притаманні свої специфічні особливості. Формування універсальної особистості в добу Відродження характеризується тенденціями екстенсивної полідіяльності та структурної неупорядкованості, у XVII–XVIII століттях – інтенсифікації та тяжіння до монодіяльності, і увесь цей час – домінуванням виконавства.

Визначальну роль у становленні феномена класичного (повного) універсалізму відіграла опера, що стала маркером світоглядних змін XVII–XVIII століття. На зміну аморфному діяльнісному універсалізму музиканта-майстра прийшов структурований діяльнісний універсалізм музиканта-творця. Загальна динаміка цього процесу набула вигляду руху від недиференційованої полідіяльнісності до диференційованої монодіяльнісності. Одночасно із формуванням моделі класичного універсалізму особистості все вищого суспільного статусу набував такий вид діяльності як композиція, що в умовах нової доби став виразно домінувати над виконавством.

Окреме місце в галереї універсальних творчих особистостей докласичного періоду належить Ж.-Ф. Рамо, що прославився як виконавець (органіст, клавесиніст), композитор та музикознавець, і постать якого слід вважати прототипом класичного універсалізму особистості.

Внаслідок розгляду універсальних творчих особистостей Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена у зіставленні зі специфікою діяльнісного універсалізму музиканта-майстра і музиканта-творця визначено належність особистостей Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха до екстенсивного полідіяльнісного неструктурованого універсалізму музиканта-майстра, особистостей Й. Гайдна та В. А. Моцарта – до універсалізму перехідного зразка, а особистості Л. ван Бетховена – до структурованого діяльнісного універсалізму музиканта-творця.

Список бібліографічних посилань

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства* (Ч. 1-2; 2-е изд.). Музыка.
- Батанов, В. Ю. (2016). *Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст.* (Диссертация кандидата искусствоведения). Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса.
- Варнава, Р. А. (2017). *Психологичний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Грубер, Р. И. (1953). *История музыкальной культуры* (Т. 2, ч. 1). Государственное музыкальное издательство.
- Ефименко, А. Г. (2011). *Католическая месса первой половины – середины XX века: художественно-эстетические и литургические аспекты* (Диссертация доктора искусствоведения). Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев.
- Жарких, Т. В. (2018). *«Poèmes pour Mi» как воплощение творческого универсума О. Мессяна*. Харьковський національний університет искусств имени И. П. Котляревского.
- Ибрагимова, О. В. (2004). *Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения* (Диссертация кандидата культурологии). Нижневартковский государственный педагогический институт, Нижневартовск.
- Конен, В. Д. (1974). *Театр и симфония: (Роль оперы в формировании классической симфонии)* (2-е изд.). Музыка.

- Кремлёв, Ю. (1972). *Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества*. Музыка.
- Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Ливанова, Т. (1983). *История западноевропейской музыки до 1789 года* (Т. 1; 2-е изд.). Музыка.
- Мартинюк, А. К. (2013). Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 13, 308-313.
- Мартынов, В. И. (2002). *Конец времени композиторов*. Русский путь.
- Ольховський, А. В. (2003). *Нарис історії української музики* (Л. Корній, ред.). Музична Україна.
- Рощенко-Аверьянова, Е. (2013). Універсалізм творчої особистості виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*, 17, 317-328.
- Цалай-Якименко, О. (2002). *Київська школа музики XVII століття*. Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові.
- Цинь, Ц. (2013). *Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности)* (Автореферат дисертації кандидата искусствоведения). Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург.
- Цыпин, Г. М. (1992). *Человек. Талант. Труд: Музыкант в современном мире*. Просвещение.
- Чекан, Ю. (б.р.). *Художній керівник: Євген Савчук*. Національна Заслужена Академічна Капела України «Думка». <http://www.dumkacapella.com.ua/yevhen-savchuk>.
- Шалаева, М. В. (2008). *Феномен гения в культурном наследии Запада* (Диссертация кандидата философских наук). Нижневартковский государственный гуманитарный университет, Нижневартовск.
- Юрченко, О. (2014). Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 32, 98-109.

References

- Alekseev, A. D. (1988). *Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of Piano Art]* (Pts. 1-2; 2nd ed.). Muzyka [in Russian].
- Batanov, V. Yu. (2016). *Universalizm kompozitorskoi lichnosti v muzykal'nom iskusstve XX – nachala XXI st. [The Universalism of the Composer's Personality in the Musical Art of the XX – early XXI Centuries]* (PhD Dissertation). Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].
- Chekan, Yu. (n.d.). *Khudozhnii kerivnyk: Yevhen Savchuk [Music Director: Yevhen Savchuk]*. The National Choir of Ukraine "Dumka". <http://www.dumkacapella.com.ua/yevhen-savchuk> [in Ukrainian].
- Goncharenko, N. V. (1991). *Genij v iskusstve i nauke [A Genius in Art and Science]*. Iskusstvo [in Russian].
- Gruber, R. I. (1953). *Istoriya muzykal'noi kul'tury [History of Musical Culture]* (Vol. 2, pt. 1). Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [in Russian].
- Ibragimova, O. V. (2004). *Sinergizm nauki i iskusstva v kul'ture Vozrozhdeniya [Synergy of Science and Art in the Culture of the Renaissance]* (PhD Dissertation). Nizhnevartovsk State Pedagogical Institute, Nizhnevartovsk [in Russian].

- Konen, V. D. (1974). *Teatr i simfoniya: (Rol' opery v formirovaniy klassicheskoi simfonii) [Theater and Symphony: (The Role of Opera in the Formation of a Classical Symphony)]*. Muzyka [in Russian].
- Kremlev, Yu. (1972). *Iozef Gaidn. Ocherk zhizni i tvorchestva [Joseph Haydn. Essay on Life and Work]*. Muzyka [in Russian].
- Kryhin, O. I. (2015). *Universalizm tvorchosti Andresa Sehovii ta yoho vplyv na stanovlennia vitchyznianoï hitarnoi shkoly [Universalism of Andres Segovia's Work and its Influence on the Formation of the National Guitar School]* (Abstract of PhD Dissertation). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
- Livanova, T. (1983). *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda [History of Western European Music until 1789]* (Vol. 1; 2nd ed.). Muzyka [in Russian].
- Martyniuk, A. K. (2013). Universalizm tvorchoi diialnosti Mykoly Leontovycha [Universalism of Mykola Leontovych's Creative Activity]. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 13, 308-313 [in Ukrainian].
- Martynov, V. I. (2002). *Konets vremeni kompozitorov [The End of the Composers' Time]*. Russkii Put [in Russian].
- Olkhovskiy, A. V. (2003). *Narys istorii ukrainskoi muzyky [Essay on the History of Ukrainian Music]* (L. Kornii, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Qin, Q. (2013). *Lyu Shikun', Chzhou Guanzhen' i U Tszutszyan: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya (k probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti) [Liu Shikun, Zhou Guangren and Wu Zujang: Three Faces of Contemporary Chinese Musical Art (on the Problem of the Universalism of the Creative Personality)]* (Abstract of PhD Dissertation). Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg [in Russian].
- Roschenko-Averianova, E. (2013). Universalizm tvorcheskoi lichnosti violonchelista G. B. Aver'yanova [The Universalism of the Creative Personality of the Cellist G. B. Averyanov]. *Music Art and Culture*, 17, 317-328 [in Russian].
- Shalaeva, M. V. (2008). *Fenomen geniya v kul'turnom nasledii Zapada [The Phenomenon of Genius in the Cultural Heritage of the West]* (PhD Dissertation). Nizhnevartovsk State Humanitarian University, Nizhnevartovsk [in Russian].
- Tsalai-Yakymenko, O. (2002). *Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv School of Music of the XVII century]*. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Tsy-pin, G. M. (1992). *Chelovek. Talant. Trud: Muzykant v sovremennom mire [Person. Talent. Work: Musician in the Modern World]*. Prosveshchenie [in Russian].
- Varnava, R. A. (2017). *Psykholohichniy portret kompozytora yak dzherelo piznannia "obrazu avtora" (na prykladi Borysa Lyatoshynskoho ta Vasylya Barvinskoho). [Psychological Portrait of the Composer as a Source of Knowledge of the "image of the author" (on the Example of Borys Lyatoshynsky and Vasyly Barvinsky)]* (PhD Dissertation). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv [in Ukrainian].
- Yefimenko, A. G. (2011). *Katolicheskaya messa pervoi poloviny – serediny XX veka: khudozhestvenno-esteticheskie i liturgicheskie aspekty [Catholic Mass of the First Half – Mid XX Century: Artistic, Aesthetic and Liturgical Aspects]* (Doctoral Dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Russian].
- Yurchenko, O. (2014). Universalizm tvorchoi osobystosti Tarasa Barana [Universality of Creative Personality of Taras Baran]. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 32, 98-109 [in Ukrainian].

Zharkikh, T. V. (2018). "Poèmes pour Mi" kak voploshchenie tvorcheskogo universuma O. Messiana ["Poèmes pour Mi" as the Embodiment of the Creative Universe of O. Messiaen]. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts [in Russian].

EXTENSIVE AND INTENSIVE MANIFESTATIONS OF ACTIVITY UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY: RENAISSANCE, BAROQUE, CLASSICISM

Olha Komenda

*PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of History, Theory, and Performance Arts;
ORCID:0000-0002-7659-690X; e-mail: olgakomenda@gmail.com
Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine*

Abstract

The proposed study is devoted to the universal creative personality. The author considered this phenomenon in the aspect of activity universalism. In this research, the typology of universal creative personality is analyzed on the material of the musical culture of the European tradition.

The main purpose of the article is to identify and characterize the features of the activity universalism of the creative personality in the musical culture of the Renaissance, Baroque and Classicism.

Research Methodology. O. Komenda created her own author's activity-structural method, in which different psychological and art approaches to the study of universal creative personality combined.

The scientific novelty of this study is the development and testing of the activity universalism theory of the creative personality.

Conclusions. The author defined the essence of the activity universalism phenomenon and traced its evolution. She revealed his peculiarities in structural, typological, functional and individual-creative aspects. O. Komenda revealed a turning function of the opera in the formation of the universalism of the New Time and determined the role of Je. F. Rameau as a prototype of the classic universal creative personality. The author specifies such concepts: the phenomenon of activity universalism, historical and activity types of universalism, universal creative personality, leading and auxiliary activities, the structure of activity universalism, the functions of a universal creative personality and types of activity universalism in the music-historical process. The development of the typological, functional and individual aspects of activity universalism determined the theoretical significance of this thesis. The application of the interdisciplinary approach provided the modernity and significance of its theoretical achievements.

Keywords: universal creative personality; leading and auxiliary activities; the structure of activity universalism; cumulative type of activity universalism; system-integrative type of activity universalism

ЭКСТЕНСИВНЫЕ И ИНТЕНСИВНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТНОГО УНИВЕРСАЛИЗМА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ: РЕНЕССАНС, БАРОККО, КЛАССИЦИЗМ

Ольга Коменда

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории, теории искусств и исполнительства;
ORCID:0000-0002-7659-690X; e-mail: olgakomenda@gmail.com

Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки, Луцк, Украина

Аннотация

Предложенное исследование посвящено феномену универсальной личности, который рассмотрен в аспекте деятельностного универсализма.

Цель исследования – определить и охарактеризовать особенности деятельностного универсализма творческой личности в музыкальной культуре Ренессанса, Барокко и Классицизма.

Методология исследования – авторский деятельностно-структурный метод, сочетающий ряд психологических и искусствоведческих подходов к изучению универсальной личности.

Научная новизна исследования заключается в разработке и апробации теории деятельностного универсализма творческой личности.

Выводы. В исследовании продемонстрированы основные тенденции деятельностного универсализма личности в ряде культур европейской традиции, доказано, что кумулятивный тип творческого универсализма связан с типом музыканта-мастера, асинтетически-интегративный – с типом музыканта-творца; выяснена сущность феномена универсальной личности Нового Времени; выявлена переломная функция оперы в становлении универсализма личности Нового Времени и роль Ж. Ф. Рамо как прототипа классического универсала. Уточнены: содержание категории универсальной личности; роль ведущей и вспомогательной деятельности в определении типа универсальной личности, а также роль универсальной личности и типов деятельностного универсализма в музыкально-историческом процессе. Общее теоретическое значение работы обусловлено разработкой структурно-типологического, функционального и индивидуального аспектов феномена деятельностного универсализма; применением интердисциплинарного подхода к осмыслению универсальной личности. Доказано, что формирование универсальной личности в XV–XVI веках отмечено тенденциями экстенсивной полидеятельности и структурной неупорядоченности, в XVII–XVIII веках – интенсификации и тяготения к монодеятельности, и все это время – доминирования исполнительства.

Ключевые слова: универсальная творческая личность; ведущая и вспомогательная деятельность; структура деятельностного универсализма; кумулятивный тип деятельностного универсализма; системно-интегративный тип деятельностного универсализма



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219158

UDC 78:001.89]:78.071.2(479.24) Nazarov

**SCIENTIFIC WORK OF ILHAM NAZAROV,
A PROMINENT REPRESENTATIVE
OF THE MODERN VOCAL PERFORMANCE SCHOOL OF AZERBAIJAN****Vugar Humbatov**

*Doctor of Philosophy, Head of the Department for Work with Foreign Students, Senior Researcher;
ORCID: 0000-0001-8786-2268; e-mail: vugar.humbatov.85@mail.ru
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan*

Abstract

The honoured artist of the Republic of Azerbaijan, Ilham Nazarov, is a prominent representative of the Azerbaijani school of vocal performance of the 21st century. He went down in the history of the art of vocal performance in Azerbaijan as the first performer with a countertenor sound timbre, wide vocal performance capabilities, and a sound range of 5 octaves. I. Nazarov's field of activity is wide and diverse. Another direction of his multi-sided professional path is scientific creativity. The musician is the author of various programs, scientific articles, guidelines and manuals. The article also deals with the scientific activity of I. Nazarov and clarifies his features. At the same time, the author explains the importance of scientific works written by the performer for the musical science of Azerbaijan. We would like to note that the scientific work of I. Nazarov is studied in a broad sense for the first time.

The purpose of this research is the study of the features of the scientific activity of I. Nazarov, the definition of his method of approach as a researcher, the scope of his scientific works.

The research methodology consists of analytical and chronological analysis methods. Here are analyzed and systematized features of scientific creativity of I. Nazarov. The method of analysis as applied in the article is aimed at a thorough study of the musician's scientific activity. The research analyzes scientific works authored by I. Nazarov and establishes a connection with his teaching activities.

The scientific novelty of the research lies in the fact that here the scientific work of I. Nazarov is examined for the first time, as well as the importance of his method of approach as a researcher, the range of subjects of his works, research directions, innovations made into a music science of Azerbaijan, and the relevance of such research are identified. At the same time, the article deals with the research conducted in connection with the features of the countertenor sound timbre of I. Nazarov, as well as his research work considering the USSR People's artist, prominent figure Muslim Magomayev.

Conclusions. Based on the study of the features of the scientific activity of Ilham Nazarov, the following conclusions may be made. In the creative works of I. Nazarov, the research

papers are of great importance. Despite the fact that the musician has been engaged in scientific activities since 2015, he is also the author of numerous scientific articles, guidelines, training programs, manuals, etc. The scope of the researcher's topics is wide and diverse. We would like to note that some of the topics studied by I. Nazarov have been studied in the field of music science in Azerbaijan for the first time. From this point of view, these research papers are of great importance. Here we can note the study of the features of the countertenor sound timbre and the study of the work of the USSR People's artist, Muslim Magomayev.

The artist studied the features of the voice in a broad and comprehensive manner as a performer with a countertenor sound timbre. Let's note that the first scientific article authored by I. Nazarov is related to the countertenor sound timbre. In this regard, the musician has developed training manuals, guidelines and programs. In a book called "The Technique of Countertenor Performance", the researcher describes the features of countertenor sound and scientifically proves the authenticity of such a sound.

The main characteristic feature of the scientific activity of I. Nazarov is applying modern methods. For example, in the dissertation paper related to the study of M. Magomayev's creative work, I. Nazarov describes the performance characteristics through the physical parameters and computer programs on the example of cavatina of Figaro performed by the famous singer. This method was first applied in the musical science of Azerbaijan and it is an important step in studying the features of vocal performance.

Keywords: Ilham Nazarov; music science of Azerbaijan; features of countertenor performance; Muslim Magomayev; scientific research; vocal performance

Introduction

The Azerbaijani-European school of traditional academic vocal performance established in the early 20th century has rich trends. This school founded by Bulbul, a prominent singer, the USSR people's artist, brought up bright representatives who were able to glorify the Azerbaijani vocal performance school all over the world. The works of people's artists of the USSR, Rashid Beybutov and Muslim Magomayev, are a part of the world musical culture, not only of Azerbaijan. And nowadays, these traditions are successfully continued by many of our performers, and their professional path reflects the new stage of the Azerbaijani school of vocal performance of the 21st century. One of these professionals is Ilham Nazarov, the Honoured Artist of the Republic of Azerbaijan.

Ilham Nazarov is one of the brightest representatives of the modern Azerbaijani vocal school. He is one of those professionals who successfully combined vocal creativity and scientific activity. It should be noted that Ilham Nazarov is the first Azerbaijani vocal performer with a countertenor voice. I. Nazarov is a master with a range of 5 octaves, reflecting new shades of synthesis according to the European laws of vocal performance of the National School of singers (Piriyeu, 2020, p. 159). His wide-range capabilities allow him to reproduce masterfully the parts written for different sounds (Kukhmazova, 2020, p. 63). So, when studying the singer's work, there are various parts, from the bass to the soprano voice timbre. During 20 years of professional stage activity as a musician, he created 49 images, 15 of which were performed in a baritone voice, and 34 in a countertenor timbre (Bakirova, 2020, pp. 108-109).

As we noted, the name of the People's Artist of the USSR Bulbul is also associated with the formation and development of the science of vocal performing arts in Azerbaijan. The theory of the formation of the Azerbaijani traditional academic vocal school of the genius professional, a number of his interesting reports in this regard are one of the rare pearls of our cultural history. The trend of combining performing and scientific research, noted in the rich literary activity of Bulbul, was continued in the work of I. Nazarov in the 21st century. In this respect, I. Nazarov became a part of our vocal history as a worthy successor of such traditions, not only in the view of his stage work but also scientific work.



Figure 1: Ilham Nazarov. Baku, 2019.



Figure 2: I. Nazarov as Prilepa from P. Tchaikovsky's "The Queen of the Spades", Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theatre, 2016.

Purpose of the research

Scientific activity is of great importance in I. Nazarov's many-sided creative work. The main purpose of this research paper is to analyze the scientific creativity of Nazarov, to determine the features and importance of scientific works written by the researcher.

Recent research and publications analysis

The article examines the features of scientific creativity of I. Nazarov in an extensive and comprehensive manner for the first time. It deals with the research papers written by I. Nazarov and devoted to the life and features of scientific creative work of I. Nazarov. So, it is referred to articles by G. Abdullazade, Y. Kukhmazova, R. Piriye, G. Bakirova and I. Nazarov. At the same time, the research papers of G. M. Ardran, A. Parrott, P. A. Lindestad and others related to the countertenor sound timbre are used.

Main research material

As it is known, I. Nazarov has been regularly engaged in scientific activities since 2017. The performer is the author of 15 scientific articles on various subjects, 3 vocal and performing programs, methodological recommendations (as a manuscript) and textbooks (as a manuscript) intended for higher and secondary educational institutions. The range of interests of the musician is quite wide and multifaceted. The main research areas are listed in the following order and cover the topics in which scientific papers are presented (articles and conference materials, various vocal performance programs, manuals and monographs):

- Research of performance characteristics of countertenor sound timbre;
- The article about the life and work of Bulbul, the USSR People's Artist;
- Research of the creative heritage of M. Magomayev, a world-famous singer, the USSR People's Artist, at the level of a dissertation;
- Historical studies of the Azerbaijani school of vocal performance.

Let's note that the topics considered by the musician differ in variety and scope. At the same time, we are witnessing the individual approach of a young researcher, the clarity of the essence of each topic, as well as the identification of new qualities. One of the features of I. Nazarov is to bring to the attention of a wide readership some of the topics which he considers and which are studied for the first time in the field of Azerbaijani music science. His successful results are published not only in Azerbaijan but also in various scientific journals in Ukraine and Russia. The researcher's scientific activity develops mainly in two directions:

- Study of the research topics with an approach to the historical aspect;
- Theoretical research of the topics under study.

For example, it should be noted that although his article entitled "Brief overview of the development of Azerbaijani classical and variety vocal" (Nazarov, 2019a) published in the "Madaniyyat.az" magazine in 2019 was not studied theoretically, in

the article named "Features of interpretation of U. Hajibeyli's romances performed by Muslim Magomayev" published in the second issue of the Russian magazine "Music and Time" (Nazarov, 2020b), the features of vocal performance were analyzed theoretically.

The first scientific work of I. Nazarov was published in 2015 with support of the scientific and methodological centre for cultural studies under the Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan, named as "Vocal. The program for children's music and art schools". Here, the researcher is one of the co-authors.

Regarding the musician's scientific activities, it would be also worth to mention his teaching activities. Thus, work programs, manuals and textbooks written by the researcher, as a rule, are associated with his pedagogical activity and reflect the methodological approach of the performer. The musician successfully coordinates practical and scientific knowledge in teaching activities. Education of competent performers with all-round talent is one of the main principles of I. Nazarov's vocal performance technique. The programs authored by the researcher are also based on the principle of forming correct pedagogical education.

I. Nazarov has been teaching academic vocal and variety performance classes at the Department of "Solo singing and opera training", Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibayli since 2018. His program for the faculty of variety has modern features.



Figure 3: I. Nazarov won the international competition of vocal teachers held in USA, 2017.

Thus, one of the points that the program pays attention to is the provision of different languages, works that cover different periods, as well as those colourful in terms of style. The program includes various difficulties in performance and helps to eliminate certain problems of interpretation in the student.

Speaking about Nazarov's scientific work, the countertenor performance should be emphasized here. The performance of the countertenor is important on the creative path of a musician. The reproduction of this type of sound led to the fact that the path of art rose to a new plane and branched out. The beginning of the singer's performing activity with a countertenor timbre of voice is an important cultural event in the Azerbaijani vocal performance art (Bakirova, 2020, p. 64).

The first scientific research of the researcher is related to the performance of the countertenor, and this article is named as "A countertenor: an unusual voice timbre given by God" (Nazarov, 2017). It is also valuable as the first scientific article related to the countertenor sound in the Azerbaijani music science. The article is intended for a wide readership. Here, the author touched upon some features of the history of countertenor performance, based on his own performance experience. The author approaching it from a historical point of view managed to clarify the features and performance of the countertenor sound timbre.

One of the main features of I. Nazarov's work is his comprehensive approach to each topic. He also developed a program for performers with a countertenor sound timbre, taking this feature as a basis.

Let's note that starting from 2019, I. Nazarov teaches countertenor performance for the first time in the history of the Baku Music Academy named after U. Hajibeyli. In general, the technique of countertenor performance has not been widely studied in the world science of vocal music. Given that the countertenor timbre of the voice has been gaining popularity since the middle of the 20th century, this can be considered a natural phenomenon.

From this point of view, the study of sound timbre and determination of performance characteristics is one of the important steps in the world science of vocal performance, along with Azerbaijan. He conducted his historical and scientific approach in parallel in his textbook named as "Methodology of Countertenor Performance Technique". This leads to the formation of a clear and comprehensive image of the counter-resonant sound timbre in the reader. Here, the musician took a look at the historical roots of male and female performing arts with the highest voice and classified the sounds. An important part of the research is to clarify the characteristics of countertenor technique. For the first time, I. Nazarov highlighting the physiologic features of the performer with his countertenor voice proves with scientific facts that he has a real voice and other traditional sound timbres. The researcher suggests that it is possible to develop the technique in any male performer theoretically. At the same time, I. Nazarov creates a new concept based on the research of the papers written by a number of European and American scientists. Among such papers, the works of G. M. Ardan and D. Wulfstan (1967) "The Alto or Countertenor Voice", the works regarding the research on the physiological features of the countertenor by P. Lindestad and M. Södersten (1988), as well as the noted research, works by T. Kenneth (2001), A. Parrott (2015) and others can

be noted. In this regard, the textbook named "Methods of contrast performance technique" by I. Nazarov is one of the important steps on the way to study the countertenor sound timbre.

Along with pedagogical activity, stage activity is of great importance in the scientific work of I. Nazarov. Thus, for the first time in the history of world vocal performance, the musician performed F. Schubert's vocal collection "Schwanengesang" ("Swan song") D.957 with a countertenor voice timbre. Performing a cycle with a countertenor voice timbre requires a certain vocal technique. Here, the singer managed to subordinate the technique of countertenor performance to the style of the work.

I. Nazarov also wrote manuals reflecting the principle of the performance of this collection of countertenor voice. In the study, 14 songs are examined in various aspects, approaching the prism of the countertenor's performance technique. Thus, each song highlights a specific performance problem, and the author's approach to solving these problems is reflected. During the performance of the song "Liebesbotschaft" ("Love message"), the peculiarity of the voice is emphasized, the difficulties of vocal performance that arise due to the fact that the song "Aufenthalt" ("Stay") covers a lower tessitura, as well as methods to eliminate them, some songs reflecting a content-shaped circle, shades of voice, and other points of view are brought to attention as a clear example. The main feature of the manual is that it has a pedagogical purpose and at the same time reflects the principles of performance of I. Nazarov. And this quality is rated as one of the most important.

The important place in the scientific work of the musician is his research as a doctoral student. I. Nazarov has been a doctoral student at the Baku Music Academy named after U. Hajibeyli since 2018. The subject of his research is to determine the features of the work of M. Magomayev, a world-famous musician, the USSR people's artist. The work of an outstanding professional M. Magomayev was first thoroughly studied by I. Nazarov at the dissertation level. The researcher's arguments on the topic were presented at 11 different conferences, symposiums and journals. A full list of conferences that the musician participates in, including the articles authored by him can be found in the monograph named "I. Nazarov: a boundless voice..." (Abdullazade, 2020, p. 121).

As is has been noted, one of the main features of the performer's scientific activity is the research method. The articles authored by the musician primarily define the following features:

- The identification of new materials on the topic, archival documents by the researcher;
- The use of modern computer programs related to the study of music in scientific works by the musician.

One of the main features that distinguish the scientific work of I. Nazarov is that the topic under study is presented not under General features, but against the background of the author's individual approach. As an example, it would be worth to mention the article named "Typical elements of Muslim Magomayev's vocal performance style" (Nazarov, 2020a). The sources about M. Magomayev brought to light the features of his voice timbre, the voice in various forms. Thus, researchers

sometimes presented it like a bass, sometimes as a dramatic or lyrical baritone. As a result of I. Nazarov's research, it turned out that an outstanding artist is a lyrical and dramatic baritone. It should be noted that at this time the researcher used different methods of approach. At first, the author explains the musician's repertoire, and then the features of his voice on the basis of the fundamental principles of vocal and performance science and scientifically justifies the presence of a lyrical and dramatic baritone in his voice. At the same time, the researcher cites the statements of musicians, deeply considering the work of M. Magomayev. Thus, he manages to attract other musicians to research work and emphasize not only any scientific theoretical books but also live creative communication and discussions. Such moments are an important indicator in musicology.

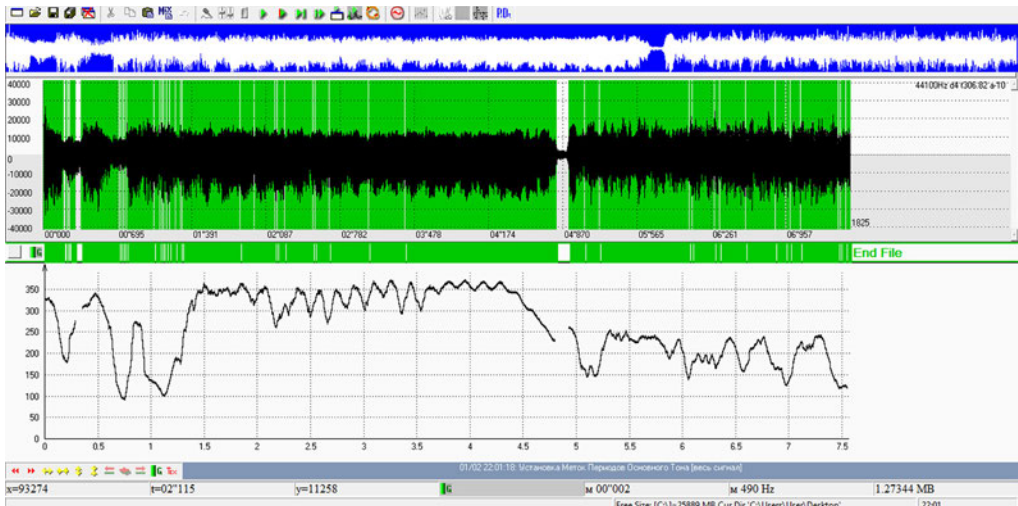
As we have noted, one of the main features of I. Nazarov's scientific work is the creative use of a number of modern methods of the approach based on the traditions of Azerbaijani and world musicology. For the first time in the science of vocal performance in Azerbaijan, he clarified the acoustic properties of M. Magomayev's voice through computer programs.

As it is known, one of the most important features of musicology is the search for an objective solution to subjective judgments. In other words, any author's idea is that it is really compatible with specific tools. The analysis of vocal performance also requires the researcher to do the same. Because any performance analysis is the main indicator of a subjective approach. And Nazarov, proving the analysis of vocal performance on a scientific basis, presents them as the result of an objective approach. The author defines the performance structure along with the physical parameters of Magomayev's voice through PRAAT, WAVE ASSISTANT PRO and other computer programs. In this regard, during the performance of any work, dynamic nuances, strokes, breathing, voice power, in a word, the vocal means of performance that the singer uses are visually presented. This means that it finds objective confirmation of the approach determined by listening. We would like to bring to your attention some parts of the article mentioned. The description of M. Magomayev's performance of the final section (*della citta*) of *Cavatina of Figaro* from the opera "The Barber of Seville" by G. Rossini is provided below (Nazarov, 2019b, p. 36). It shows the recordings of tapes that the singer made in different years. These tables clearly reflect the structure of the performance of an outstanding musician. Thus, it reflects such moments as the vibrato in his voice, the difference in maintaining the size of the voice, the use and breathing of the glissando upon passing to the next sound. For example, in the first graph, the singer performs the following voice without breathing, then in the third table, it is clear that he uses breathing. In the first graph, the volume of sound is performed for a relatively long time.

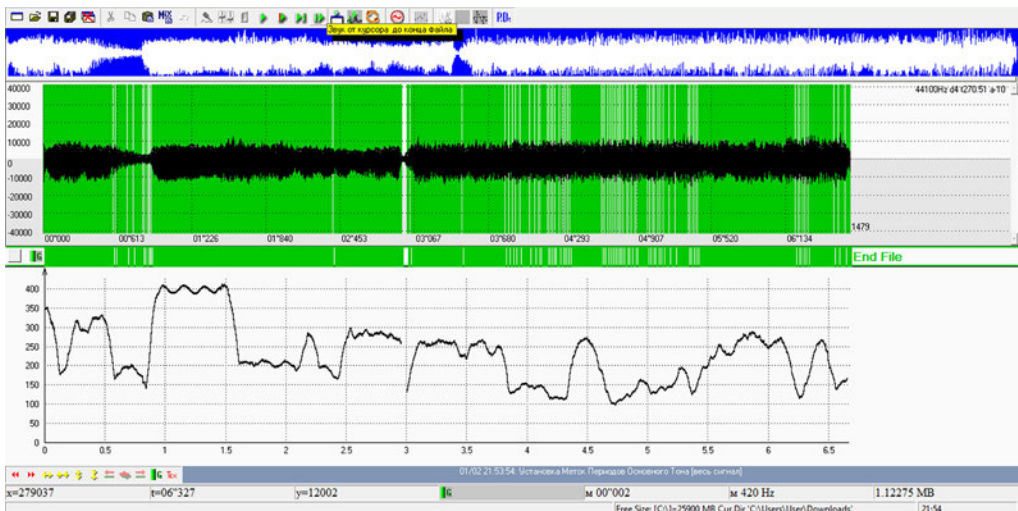
In the third table, the vibrato in the performer's voice is denser, and the size of the saved note is shorter. In the second table, we encounter a different execution method. Here, the performer performs longer, increasing the length of the second note.

The archival documents of the National Archives Administration of Azerbaijan, as well as the archival documents of the Azerbaijan National Library named after M. F. Akhundov and the Union of Composers, present I. Nazarov as a researcher

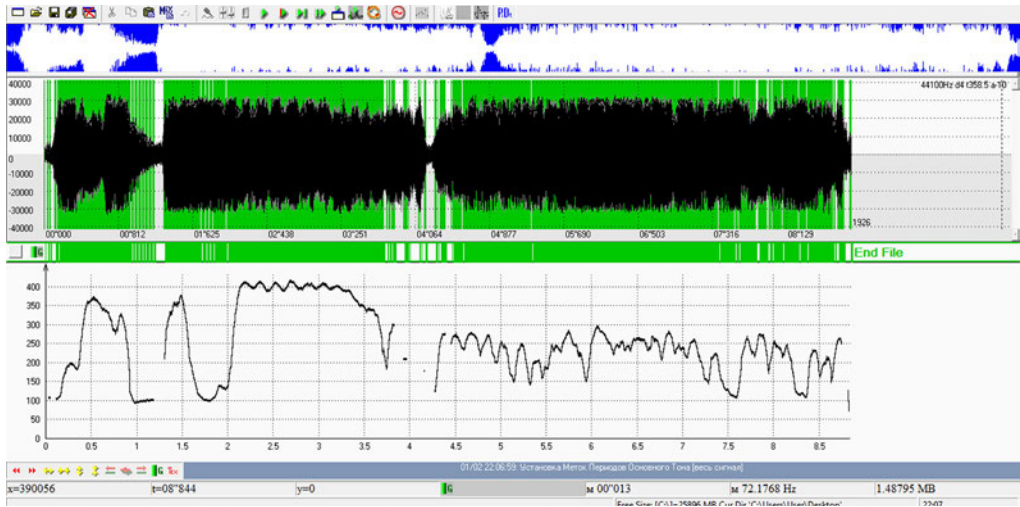
from a completely different aspect. This means that M. Magomayev's work is represented by correct and well-founded facts. For example, such documents represent characteristics written by different performers about M. Magomayev over the years, the documents related to his repertoire at the Azerbaijan State Academic Opera Theatre, the writing history of works and songs of the musician, a list of such works, biographical statement reflecting the main stages of the singer's work, and etc. Some new facts related to M. Magomayev are also reflected in such documents.



M. Magomayev's part (1963) (del-la cit-ta). (picture 1a)



M. Magomayev (1964) (picture 2 b)



M. Magomayev's opera performance (1964) (picture 3c)

The archival documents of the National Archives Administration of Azerbaijan, as well as the archival documents of the Azerbaijan National Library named after M. F. Akhundov and the Union of Composers, present I. Nazarov as a researcher from a completely different aspect. This means that M. Magomayev's work is represented by correct and well-founded facts. For example, such documents represent characteristics written by different performers about M. Magomayev over the years, the documents related to his repertoire at the Azerbaijan State Academic Opera Theatre, the writing history of works and songs of the musician, a list of such works, biographical statement reflecting the main stages of the singer's work, and etc. Some new facts related to M. Magomayev are also reflected in such documents.

Conclusions

Thus, upon determining the specific features of scientific creativity of I. Nazarov, the following conclusions can be made. Each subject considered by the musician, in particular, a textbook on the countertenor performance, a dissertation work about the work of M. Magomayev, methodological manuals and programs authored by him, are unique in their features, the specifics of the research, and the results obtained. Applying his various approaches separately or in parallel here creates the conditions for a full and comprehensive scientific solution of the problem.

I. Nazarov's scientific works, based on his multi-faceted creative activity, allow us to evaluate other aspects. The scientific works authored by the artist, give a reason to regard him as a researcher who can theoretically transform a rich vocal performance experience into theoretical knowledge.

References

- Abdullazade, G. (2020). *Ilham Nazarov: serhedsiz ses... [Ilham Nazarov: A Boundless Voice...]. Savad [in Azerbaijani].*
- Ardran, G. M., & Wulstan, D. (1967). The Alto or Countertenor Voice. *Music and Letters*, 48(1), 17-22. <https://doi.org/10.1093/ml/XLVIII.1.17>.
- Bakirova, G. (2019). İlham Nazarovun opera ifachiliginda bezi khususiyetler [Some Features in İlham Nazarov's Operatic Creativity]. *The World of Music*, 4(81), 108-115 [in Azerbaijani].
- Bakirova, G. (2020). İlham Nazarov – Azerbaycan vokal ifachilig senetinde yeni merhele [Ilham Nazarov – a New Stage at Azerbaijani Vocal Performance Art]. *Madaniyyat.Az*, 329, 64-67 [in Azerbaijani].
- Kenneth, T. (2001). Vocal Intensity in Falsetto Phonation of a Countertenor: An Analysis by Synthesis Approach. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 110(3), 1667. <https://doi.org/10.1121/1.1396331>.
- Kukhmazova, Y. (2020). Azerbaycan vokal ifachiligi kontekstinde İlham Nazarov yaradıcılığının novatorluğ khususiyetlerine dair [On the Innovative Features of the Creativity of İlham Nazarov in the Context of Azerbaijani Vocal Performance Art]. *Actual Problems of Music Science, Culture and Education*, 1(8), 61-69 [in Azerbaijani].
- Lindestad, P. A., & Södersten M. (1988). Laryngeal and Pharyngeal Behavior in Countertenor and Baritone Singing – A Videofiberscopic Study. *Journal of Voice*, 2(2), 132-139. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(88\)80069-9](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(88)80069-9).
- Nazarov, I. (2017). Kontrtenor: Tanrının bəxş etdiyi geyri-adi ses tənəri [Countertenor: An Unusual Voice Timbre Given by God]. *Madaniyyat.AZ*, 316, 73-75 [in Azerbaijani].
- Nazarov, I. (2019a). Azerbaycan klassik və estrada vokal ifachilığının inkişafına gisa nəzər [Brief Overview of the Development of Azerbaijani Classical and Variety Vocal]. *Madaniyyat.AZ*, 326, 52-55 [in Azerbaijani].
- Nazarov, I. (2019b). Muslum Magomayevin ifasında Figaronun kavatinasının vokal və akustik təhlili [Vocal and Acoustic Analysis of the "La Cavatina di Figaro" Performed by Muslim Magomayev]. *Conservatory*, 2(44), 30-37 [in Azerbaijani].
- Nazarov, I. (2020a). Muslum Magomayevin vokal ifachilig uslubunun seciyyəvi elementləri [Typical Elements of Muslim Magomayev's Vocal Performance Style]. *Conservatory*, 1-2(47), 107-115 [in Azerbaijani].
- Nazarov, I. (2020b). Osobennosti interpretatsii romansov U. Gadzhibeyli v ispolnenii Muslima Magomaeva [Properties of Interpretation of U. Hajibeyli's Romances Performed by Muslim Magomayev]. *Music and Time*, 2, 23-29 [in Russian].
- Parrot, A. (2015). Falsetto Beliefs: the "Countertenor" Cross-Examined. *Early Music*, 43(1), 79-110. <https://doi.org/10.1093/em/cau160>.
- Piriyev, R. (2020). Avropa akademik vokal ifachilig məktəbinin İlham Nazarovun kontratenor kimi formalashmasında rolu [The role of the European Academic School of Vocal Performance on the Formation of İlham Nazarov as a Countertenor]. *Search*, 2(36), 159-169 [in Azerbaijani].

НАУКОВА ТВОРЧИСТЬ ІЛЬХАМА НАЗАРОВА, ЯСКРАВОГО ПРЕДСТАВНИКА СУЧАСНОЇ ШКОЛИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА АЗЕРБАЙДЖАНУ

Вугар Гумбатов

*доктор філософських наук, завідувач відділу по роботі з іноземними студентами,
старший науковий співробітник; ORCID: 0000-0001-8786-2268; e-mail: vugar.humbatov.85@mail.ru
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан*

Анотація

Заслужений артист Азербайджанської Республіки Ільхам Назаров є яскравим представником Азербайджанської школи вокального виконавства XXI століття. Він увійшов в історію мистецтва вокального виконавства Азербайджану як перший виконавець, що володіє контртеноровим звуковим тембром, широкими можливостями вокального виконавства, звуковим діапазоном обсягом 5 октав. Сфера діяльності І. Назарова широка і різноманітна. Значний напрямок його багатостороннього професійного шляху становить наукова творчість. У представленій статті обґрунтовується важливість написаних виконавцем наукових творів для музичної науки Азербайджану. Зазначено, що наукова творчість І. Назарова вперше досліджується послідовно й системно.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей наукової діяльності І. Назарова, визначенні його авторської методики та аналізі багатогранності наукового доробку.

Методологію дослідження складають методи аналітичного та хронологічного аналізу, спрямовані на ґрунтовне вивчення наукової діяльності музиканта. Систематизовано особливості наукового доробку І. Назарова та встановлено зв'язок з його педагогічною практикою.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглядається наукова творчість І. Назарова – визначено важливість його авторської методики, схарактеризовано різноманітність тематики творів, напрямки наукової діяльності, нововведення, внесені ним в музикознавство Азербайджану, а також теоретичну та практичну значущість зазначених дослідницьких робіт. Водночас в статті описано дослідження, проведені на основі особливостей контртенорового звукового тембру І. Назарова, а також його дослідницька робота щодо народного артиста СРСР, видатного діяча Мусліма Магомаєва.

Висновки. Науково-дослідницькі роботи становлять велику значущість у творчості І. Назарова. Попри те, що музикант займається науковою діяльністю з 2015 року, він є автором численних наукових статей, методичних рекомендацій, навчальних програм, навчальних посібників тощо. Деякі теми, досліджувані І. Назаровим, вперше вивчені в музичній науці Азербайджану. Можемо виокремити вивчення особливостей контртенорового звукового тембру і дослідження творчості народного артиста СРСР Мусліма Магомаєва. Перша наукова стаття, автором якої є І. Назаров, пов'язана саме з контртеноровим звуковим тембром. У книзі «Методика контртенорового виконавства» дослідник описує особливості контртенорового звука і науково доводить природність такого звука.

Основною характерною особливістю наукової діяльності І. Назарова є застосування сучасних методів дослідження. Так, в дисертаційній роботі, пов'язаній з вивченням творчості М. Магомаєва, І. Назаров описує виконавські особливості з допомогою фізичних параметрів і комп'ютерних програм на прикладі твору каватини Фігаро, виконаного відомим співаком. Даний метод вперше застосований в музичній науці Азербайджану і є важливим кроком у вивченні особливостей вокального виконавства.

Ключові слова: Ільхам Назаров; музична наука Азербайджану; особливості контртенорового виконавства; Муслім Магомаєв; наукове дослідження; вокальне виконавство

НАУЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО ИЛЬХАМА НАЗАРОВА, ЯРКОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА АЗЕРБАЙДЖАНА

Вугар Гумбатов

*доктор философских наук, заведующий отделом по работе с иностранными студентами,
старший научный сотрудник; ORCID: 0000-0001-8786-2268; e-mail: vugar.humbatov.85@mail.ru
Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан*

144

Аннотация

Заслуженный артист Азербайджанской Республики Ильхам Назаров является ярким представителем Азербайджанской школы вокального исполнительства XXI века. Он вошел в историю искусства вокального исполнительства Азербайджана как первый исполнитель, обладающий контртеноровым звуковым тембром, широкими возможностями вокального исполнительства, звуковым диапазоном в объеме 5 октав. Сфера деятельности И. Назарова широка и разнообразна. Значительное направление его многостороннего профессионального пути составляет научное творчество. В представленной статье поясняется важность написанных исполнителем научных произведений для музыкальной науки Азербайджана. Хотели бы отметить, что научное творчество И. Назарова впервые исследуется последовательно и системно.

Цель исследования заключается в изучении особенностей научной деятельности И. Назарова, определении его авторской методики и анализе многогранности научного наследия.

Методологию исследования составляют методы аналитического и хронологического анализа, направленные на основательное изучение научной деятельности музыканта. Систематизированы особенности научного наследия И. Назарова и установлена связь с его педагогической практикой.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые рассматривается научное творчество И. Назарова – определена важность его авторской методики, охарактеризовано разнообразие тематики произведений, направления научной деятельности, новшества, внесенные им в музыкальную науку Азербайджана, а также теоретическую и практическую значимость указанных исследовательских работ.

В то же время в статье описаны исследования, проведенные на основе особенностей контртенорового звукового тембра И. Назарова, а также его исследовательская работа относительно народного артиста СССР, выдающегося деятеля Муслима Магомаева.

Выводы. Научно-исследовательские работы представляют большую важность в творчестве И. Назарова. Несмотря на то, что музыкант занимается научной деятельностью с 2015 года, он является автором многочисленных научных статей, методических рекомендаций, учебных программ, учебных пособий и т.д. Некоторые темы, исследуемые И. Назаровым, впервые изучены в области музыкальной науки Азербайджана. Можем отметить изучение особенностей контртенорового звукового тембра и исследование творчества народного артиста СССР Муслима Магомаева. Первая научная статья, автором которой является И. Назаров, связана именно с контртеноровым звуковым тембром. В книге «Методика контртенорового исполнительства» исследователь описывает особенности контртенорового звука и научно доказал подлинность такого звука.

Основной характерной особенностью научной деятельности И. Назарова является применение современных методов исследования. Так, в диссертационной работе, связанной с изучением творчества М. Магомаева, И. Назаров описывает исполнительские особенности посредством физических параметров и компьютерных программ на примере произведения каватины Фигаро, исполненного знаменитым певцом. Данный метод впервые применен в музыкальной науке Азербайджана и является важным шагом в изучении особенностей вокального исполнительства.

Ключевые слова: Ильхам Назаров; музыкальная наука Азербайджана; особенности контртенорового исполнительства; Муслим Магомаев; научное исследование; вокальное исполнительство



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219160

УДК 782.1/.7:808.55]:792.54"19/20"

ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ СЛОВЕСНОЇ СКЛАДОВОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Тетяна Воронова

магістр кафедри оперної підготовки та музичної режисури;

ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

Анотація

Питання доцільності використання в опері мови оригіналу як єдино вірного варіанту виконання є спірним і набуло нині характеру міжгалузевого та творчого диспуту. Питання актуалізується у випадку, коли оперний спектакль ставиться у країні, в якій мова оригінального лібрето є незрозумілою для абсолютної більшості слухачів, і виникає проблема донесення ідеї, закладеної автором, до широкого кола слухачів.

Існують різні підходи до розгляду цього питання – з точки зору зручності вокаліста, запитів публіки, інтенцій композитора і, нарешті, з точки зору завдань і цілей режисера. Якщо перші три аспекти раніше висвітлювалися в окремих наукових та науково-популярних публікаціях, то режисерський підхід потребує детального дослідження та обґрунтування.

Мета дослідження – виявити та обґрунтувати основні режисерські підходи до слова як засобу донесення ідеї та необхідного психофізичного інструментарію актора в опері, як синкретичному жанрі.

Методологія дослідження ґрунтується на комбінованому застосуванні універсальних методів наукового пізнання, зокрема теоретичного узагальнення та аналогії, використання яких дає змогу оптимально розкрити сутність досліджуваної проблематики.

Наукова новизна дослідження – вперше досліджено практичні аспекти феномену діалогу між автором та публікою з позиції режисерського втілення драматургії. Окреслено значення використання доступної глядачеві мови в оперному жанрі з точки зору втілення режисерського задуму.

Висновки. Поява «режисерського театру» у ХХ столітті зумовила переосмислення інтерпретації подачі опери та зміщення акценту на вибір мови. Оскільки акторська виразність, з точки зору режисера, неможлива без миттєвого осмислення драматургії опери, цілісність образу героя досягається лише тісним зв'язком пластики тіла із сценічним словом, чого тяжко досягти при виконанні опери іноземною мовою. Таким чином, доступна глядачеві мова – це єдиний спосіб подолання оперних умовностей та засіб досягнення режисером гіпертекстуального виміру драматургії. Саме в такому вираженні виникає феномен «вічного діалогу».

Ключові слова: опера; режисерський театр; акторська майстерність; мова оригіналу; переклад опери; глядацька аудиторія

Вступ

«Мистецтво – площа, на якій звершується наше загальне об'єднання» (Клековкін, 2014). Ці слова, написані Лесем Курбасом, недарма відкривають завісу означеної проблеми з точки зору режисерського осмислення питання. Адже наше непорозуміння з тими, хто приходять на цю площу, подібно до того, як розсіяв Бог народи, коли вони задумали будувати «занадто високо» вавилонську вежу. Так, не війною, і не всеосяжними пандеміями насправді є головний катаклізм у світі – втрата діалогу. Нині керівництво театру не чує глядача, а через двадцять років спорожніє глядацька зала. Сьогодні ми не ставимо рідною нашому вуху та серцю українською, а завтра ніхто вже й не бачить у цьому проблеми, бо все... Ми вже безповоротно втратили те унікальне, що нас виділяло з-поміж десяти оперних країн світу. Таке бачення проблеми актуалізує обрану тему статті.

Мета

Мета дослідження полягає у виявленні та аргументації основних режисерських підходів до слова як засобу донесення ідеї та необхідного психофізичного інструментарію актора. Адже синкретичність опери, як жанру мистецтва, провокує коливання в межах тісно пов'язаних музики та тексту мови оригіналу – з одного боку, та доступності ідейно-сміслового наповнення лібрето, що має бути донесене слухачеві зрозумілою йому мовою – з другого.

147

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання доцільності використання в опері мови оригіналу як єдино вірного варіанту виконання є спірним і набуло нині характеру міжгалузевого та творчого диспуту. За таким баченням стоїть багато суто практичних хиб, які, на наше переконання, мають вирішуватися у кожному окремому випадку керівництвом театру, відповідно до вимог головного судді театральної творчості – глядача. Означена проблема підіймалась у ряді статей та наукових праць Ери Барутчевої, Андрія Бондаренка, Григорія Ганзбурга, Юрія Дімітріна, Марти Матео, Максима Стріхи тощо. З точки зору практичного втілення адаптованої вистави та апологетики режисури питання розглянуто у працях Бориса Сінкіна, Костянтина Станіславського, Олександра Гладкова, Олександра Клековкіна, Ганни Веселовської, Марини Черкашиної, Бориса Покровського та інших. Наукова новизна полягає у виявленні суто практичних аспектів феномену діалогу між автором та публікою з позиції режисерського втілення драматургії. Вперше окреслено значення використання доступної глядачеві мови в оперному жанрі з точки зору втілення режисерського задуму.

Виклад матеріалу дослідження

Роль мови як засобу комунікації розглядається у працях багатьох філософів минулого і сучасності. Так, Зигмунд Фройд вважав мову результатом само-

ствердження – самим фактом промови до когось про себе, мовець ніби вводить іншого до себе, завдяки чому може досягнути власну суть. Мова є миттєвою формою вираження суб'єктивного, що екстраполюється на слухача. Через мовлення вивільнюється та творить саму себе людська натура.

Проте іноземна мова для мовця є результатом змішування власного (часто й підсвідомого) із затримуючим особу «запозиченим». Саме тому акторські тренінги починають роботу зі словом виключно користуючись притаманним людині від народження – тобто рідним людині «словником». Свідомість, на думку видатного психоаналітика – це контрольована істина. І тільки несвідоме, таке як рідне слово, тобто притаманне носієві від народження, є органікою його особистості.

В цьому контексті показовим є відомий епізод з радянської кінострічки «Сімнадцять миттєвостей весни», у якій радистку Кет було розсекречено під час пологів, адже в момент стресу, коли відключається свідомість, вивільняється вроджене, тобто безсвідоме. Сцена – це завжди стрес для актора і тільки якісна робота актора над собою, техніка, активний тренінг, самоконтроль та контакт з партнером є умовою органічного існування в сценічному просторі.

Театр переживання Костянтина Сергійовича Станіславського шукав форму об'єктивного прожитого через суб'єктивне. Запозичена мова в такому ракурсі блокуватиме вияв істинних мотивів актора в сценічній дії. Ось що він каже учням: «Я багато казав вам про переживання, та я не сказав ще й сотої частини того, що доведеться пізнати вашим почуттям, коли мова зайде про інтуїцію та несвідоме» (Станіславський, 1948, с. 21). Так, велика кількість акторських вправ і К. Станіславського, і В. Меєргольда, М. Чехова і Л. Курбаса, була хоч і різними шляхами, проте направлена саме на часткове або повне відключення контролю розуму над емоційним у сценічному слові актора. А що ж відчуватиме реципієнт, тобто глядач, якого «тримає» на собі актор?

Як пише дослідник оперних лібрето, музикознавець Григорій Ганзбург: «Сприйняття музики – процес інтимний, під час якого мелодія та поетичний текст торкаються глибинних структур мозку. Якщо туди, у таємничі глибини підсвідомості інколи й може проникнути слово (слідом за повсюдно проникаючою мелодією), то лише слово рідної мови» (Ганзбург, 2004, с. 81).

Театральній історії відомі прецеденти, коли слово ставало більше, ніж за собою комунікації. Театр «Фольксбюне», що не мав постійного приміщення для своїх вистав, до приходу в нього Ервіна Піскатора, був на межі занепаду. Сприймавши назву театру (*Volkstheater* – народна сцена – Т. В.) як виклик, митець починає свою творчу агітацію, причому одразу відмовляється від поняття «мистецтво» в театральному просторі. Як істинний дадаїст він використовує агітплатки, нашвидкуруч зроблені декорації, а пізніше майже повністю відмовляється від зовнішнього, прийшовши до слова як єдиного засобу вираження ідей. Звісно, так може бути в драматичному театрі, а що ж робити, коли саме музика задає темпоритм дійству?

Історично склалося, що арія та речитатив виконують різні функції. Саме через зрозумілий і чіткий текст речитативів, ми, режисери, можемо «рухати» та розкривати перипетії в опері. Особливо важливо це в музичній комедії та дитя-

чій опері, в яких мусять неодмінно виникати супутні реакції в глядацькій залі – сміх, іронія, засудження і т. п. Натомість арія часто є свого роду «провалом» чи «паузою» у драматичній дії. Вона може розкривати почуття та ставлення героя до інших персонажів або ситуації. Проте, під час виспіву фіоритур за умови, що ми говоримо про гнучкого співака – актора високого професійного рівня, нам надзвичайно складно домогтися не награної рухливості арії. В такому разі режисер зазвичай стоїть перед вибором: надати перевагу якісно зробленій музиці, чи знайти щось, що може виправдати цю вимушену паузу задля збереження наскрізної дії. Це завдання саме по собі є непростим. Особливо ж ускладнюється ситуація, коли ми все ж таки виконуємо оперу мовою оригіналу. Популярні помилки режисерів:

1. Актор декламує текст («тримається» за іншомовний текст) в умовах швидкого розвитку сценічної дії. Адже залучається свідомість для утримання в пам'яті «неприродної» акторові мови, частково або повністю втрачається завадостійкість (Юник, 2012, с. 168) та природно пришвидшується темпоритм.

2. Актор йде за системою відпрацьованих із режисером точок, за умови завченого до автоматизму тексту. Часто це зводиться до перебільшеної рухливості, невиправданого обігрування предметів, зайвої імпровізації, або навпаки скутості. Актор не зосереджується над смисловими вершинами тексту та логікою поведінки персонажу. Відтак, ми маємо «невідпрацьований» на донесення смислу час. При цьому страждає вокальна та смислова якість.

І це за умови, що режисер намагається домогтися триєдності часу, місця та дії. Коли ж режисура йде поза межі цього правила, реально зрозуміти суть відтворюваного непідготовленому глядачу неможливо.

Кіплінгове «Ми з тобою однієї крові» – центральна ідея психології мистецтва. Адже через впізнавання символів, понять, емоційного, мовленнєвого театр досягає рівноправного діалогу зі своїм опонентом – глядачем. Режисер в цьому випадку є ідеологом, і дійсність драматичну, а у варіанті з оперою – музично-драматичну, він виносить на розгляд суспільству. Чим ламати «четверту стіну»? – ставить питання собі кожен професіонал на етапі розробки постановочного плану. Не варто забувати, що відповідальність за кінцевий результат у реалізації опери лежить саме на ньому. Адже довершених опер за якістю музичного наповнення та вибору належного лібрето у світовій історії не так вже й багато, якщо не сказати, що обмаль!

Б. Покровський неодноразово казав: «Відчуваю, якою повинна бути ідеальна опера, але жодного разу не тримав у руках ідеальної оперної партитури...» (Покровский, 1985). Нині можна почути багато негативу на адресу режисури ХХІ ст., що ніби вона «перекроює» всю класику під себе... В контексті сказаного й усвідомлюючи відповідальність за такі дії перед публікою та історією можна сказати, що режисер-професіонал часто штучно «підтягує» те, що випадає з ідейно-художньої цілісності першоджерела. Яскравим прикладом є вистава Всеволода Меєргольда «Пікова дама» 1935 року в МАЛЕГОТі, коли геніальний митець повернувся до пушкінського задуму, розробивши власну режисерську партитуру. Модест Чайковський, на його думку, «лакействує» перед тодішніми керівниками репертуарної політики – директорами імператорських театрів, на-

писав лібрето опери саме так, як вони цього вимагали (Гладков, 1990, с. 302). Свою роботу над постановкою Меєргольд називав «пушкінізацією» опери. Адріан Піотровський (завліт МАЛЕГОТу), обравши стратегію виправдати задум Меєргольда, був спантелечений темою кохання в опері Чайковського, котру Меєргольд так старанно відкидав і котру так посилено проводив Микола Печковський (видатний тенор, один із учнів-студійців К. Станіславського) у виставі Большого театру 1921 року. А. Піотровський керуючись текстом Пушкіна, пише: «А як же кохання Германа до Лізи? Як же образ Германа-коханця? Не складно переконатися в тому, що такого образу в Пушкіна просто немає». Режисер викидає цілі сцени, як приклад, квінтет «Мне страшно!» було видалено одразу, прототипом Германа стає Гамлет. Одразу видно, що режисер шукає істинну глибину твору, підтверджуючи зайвий раз свою тезу: «Режисер повинен вміти ставити все». Саме тому театрознавець Е. Барутчева критикує в своєму відгуку режисерське прочитання означеної опери на сцені Большого театру Львом Додіним на початку 2000-х років. До слова сказати, вистава з успіхом пройшла поза межами Росії в Парижі, Амстердамі та Флоренції. Ось що вона пише: «Повномасштабна "пушкінізація" опери почалась зі знаменитої вистави Всеволода Меєргольда. Саме він затвердив в оперному театрі думку про самоцінність, самодостатність режисерського погляду, про право, і навіть, можливо, обов'язок постановника в угоду власній концепції вільно користуватися оперним текстом, як вербальним, так і музичним. Цю думку швидко підхопили колеги...» (Барутчева, 2000). Отож, як бачимо, пов'язані перероблення твору режисером явище не нове, а його актуальність пов'язана найбільшою мірою із викликами суспільства, на яке вона направлена.

Історії відомі випадки, коли музична драматургія випереджала час та свого потенційного глядача. Нині ж, оперна реформа, як «Глюківська» чи «Вагнерівська» можлива тільки за умови, що ініціатором такої буде композитор. Адже сучасна режисура, за словами відомого російського драматурга, лібретиста, перекладача та театрального критика Юрія Дімітріна «оперує оперу», як це роблять хірурги під час операцій, всіма доступними засобами (Димитрин, 2013). Первинна форма думки як «платонівської» ідеї лежить в музичній драматургії, а її творцем є саме композитор. Більшість композиторів-класиків виступали запроваджувачами своєї творчості. Тут є безліч історичних і менеджерських підходів, зокрема: замовлення від монаршої особи чи директора театру, для музичного товариства чи замовлення від особи, що фінансує постановку – антрепренер, меценат, філантроп, мистецький гурток тощо. Часто композитори самі залучали на прем'єри антрепренерів, співаків, художників та балетмейстерів, танцівників. Могли виступати й у ролі диригентів. Тобто, фактично репертуарна політика, як соціокультурне явище на пряму залежала від композитора та кола осіб, до яких він звертався. Та з появою «режисерського театру», стрімким розширенням творчих та технічних можливостей театру в кінці XIX – початку XX століття, ця роль переходить до інтерпретатора – диригента, режисера, балетмейстера і виникає певною мірою явище «вторинності». А відтак «ключі» до суспільної театральної думки переходять до керівництва театру. Це дозволяє йому збалансувати інтереси творчого колективу (режисерів, акторів, художників), інте-

реси глядачів та економічну сторону роботи та підпорядкувати їх місії театру загалом.

Дослідження світової тенденції переосмислення оперного жанру, на наш погляд слід загострити увагу на проблемі уникнення крайнощів. Зокрема, часто режисери через твір композитора (нерідко це опера двохсот- трьохсотрічної давнини), намагаються знайти форму самореалізації через класику, змінюючи при тому час та місце дії, а головне – форму подачі, не рідкісні навіть випадки, коли вербальна мова відкидається на задній план, вирізаються цілі дії, що випадають із задуманої режисером концепції.

Також на якість випуску вистави впливає швидкість підготовки нових вистав. Нині світові театри в середньому випускають близько п'яти, а іноді й більше, оперних вистав на рік. І тут, знову ж таки, театр робить вибір на користь мови оригіналу. Це полегшує театрам пошук виконавців, адже популярна «двадцятка» опер є багажем, із яким випускається професійний актор-співак європейського рівня вищої музичної освіти. Георгій Ісаакян пояснює це так: «Це пов'язано з системою ангажемент зірок, stagione. Щоб люди не перевчали весь час текст опери, переїжджаючи з місця на місце, встановили певний стандарт: все вчимо однією мовою і з нею їздимо. Але це бізнес, це не творчість. З цього тут же вилучається дуже важлива частина під назвою "публіка". Локальна публіка. Це певною мірою розумілість» (Ісаакян, 2015).

На жаль, як і в минулому, так і в наші дні в Україні існує проблема поверхневого володіння іноземними мовами. Поглиблюється вона тотальною відмовою більшості оперних театрів країни від виконавства опери в перекладі. Отож український глядач не отримує ні якісно зробленої зарубіжної класики, де актор-співак володів би мовою оригіналу в нюансах та пластиці, ні в перекладі українською мовою, адже в культурному середовищі панує хибна думка про якість українських перекладів минулого століття.

На етапі формування обґрунтування вибору режисер шукає те, що «зачепить за живе» глядача. Опера може бути художньо довершена та повноцінна, але якщо в ній відсутня актуальність та немає ніякого простору до глядацьких роздумів, вона, зазвичай, не стає репертуарною. Можна говорити про так звані вічні сюжети, скільки б їх насправді не існувало: тридцять шість, як в Арістотеля, Жоржа Польші та Віктора Гюго чи менш ніж десять, як у Хорхе Борхеса...

Чому Джульєтта, яка жила понад п'ять століть тому, нам цікава, чому ми їй віримо і хочемо наслідувати її відданість та щирість? Тому що її мовою до нас говорить Шекспір чи Шарль Гуно?! Чому нам хочеться чути далекі голоси євреїв з «Набукко» Джузеппе Верді? Ми можемо не знати про події Старого Заповіту, не знати, що цією оперою композитор говорив про «розрізнену Італію» та «рісорджіменто», але ми знаємо про голокост, масове знищення євреїв та ромів в часи фашистського режиму. Ми бачимо суцільну кризу нашої національної та політичної свідомості. Глядач, як і режисер, інтуїтивно пізнає духовний шифр драматургії! І для цього не потрібно вдягати акторів у форму СС та смугасті піжами. Все, чого не скаже режисер – скаже актор вербальним текстом. Тому оперний режисер-практик завжди на боці доступності слова, грамотності та своєчасності інтонації.

Висновки

Поява «режисерського театру» у ХХ столітті зумовила переосмислення інтерпретації подачі опери та зміщення акценту на вибір мови. Оскільки акторська виразність, з точки зору режисера, неможлива без миттєвого осмислення драматургії опери, цілісність образу героя досягається тісним зв'язком пластики тіла із сценічним словом, чого важко досягти при виконанні опери іноземною мовою. Таким чином, доступна глядачеві мова – це єдиний спосіб подолання оперних умовностей та засіб досягнення режисером гіпертекстуального виміру драматургії. Саме в такому вираженні виникає феномен «вічного діалогу».

Список бібліографічних посилань

- Барутчева, Э. (2000). *Модест Чайковский и авторское право либреттиста*. Московский музыкальный вестник. https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000_modest.htm.
- Бондаренко, А. І. (2017). Проблематика використання українських перекладів вокальної класики в контексті сучасної культури. *Імідж сучасного педагога*, 5, 49-52
- Ганзбург, Г. (2004). Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України. В *Українська культура: проблеми і перспективи*, Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої Року культури в Україні (с. 81-86). Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка.
- Гладков, А. К. (1990). *Пять лет с Мейерхольдом*. В А. К. Гладков, *Мейерхольд* (Т. 2). Союз театральных деятелей РСФСР.
- Димитрин, Ю. (2013, 22 сентября). *Опера на операционном столе*. Opera News. <http://www.operanews.ru/13092209.html>.
- Исаакян, Г. (2015, 2 сентября). «Когда я вижу зал, плящущийся в субтитры вместо того, чтобы смотреть спектакль, то понимаю, что это уничтожение театра»: Георгий Исаакян и Детский музыкальный театр имени Сац открывают 50-й сезон. COLTA.RU. https://www.colta.ru/articles/music_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-hto-eto-unichtozhenie-teatra.
- Клековкін, О. Ю. (2014). *Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект*. Арт Економі.
- Покровский, Б. А. (1985). *Сотворение оперного спектакля*. Детская литература.
- Синкин, Б. (2016). *Режиссер современного музыкального театра как соавтор и консультант в процессе создания либретто*. Литагент «Написано пером».
- Станиславский, К. С. (1948). *Работа актера над собой* (Ч. 2; 3-е изд.). Искусство.
- Юник, Д. Г. (2012). Завадостійкість у виконавській діяльності митців музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 16, 168-174.

References

- Barutcheva, E. (2000). *Modest Chaikovskii i avtorskoe pravo librettista [Modest Tchaikovsky and librettist copyright]*. Moskovskii Muzykal'nyi Vestnik. https://www.mmv.ru/analitika/15-10-2000_modest.htm [in Russian].

- Bondarenko, A. I. (2017). Problematyka vykorystannia ukrainskykh perekladiv vokalnoi klasyky v konteksti suchasnoi kultury [Ukrainian translations of classical vocal works usage problems in modern cultural context]. *Image of the Modern Pedagogue*, 5, 49-52 [in Ukrainian].
- Dimitrin, Yu. (2013, September 22). *Opera na operatsionnom stole [Opera on the operating table]*. Opera News. <http://www.operanews.ru/13092209.html> [in Russian].
- Gladkov, A. K. (1990). Pyat' let s Meierkhol'dom [Five years with Meyerhold]. In A. K. Gladkov, *Meyerkhold* (Vol. 2). Soyuz teatral'nykh deyateli RSFSR [in Russian].
- Hanzburh, H. (2004). Vokalni pereklady libretnykh tekstiv yak element mystetskoï istorii Ukrainy [Vocal translations of libretto texts as an element of the art history of Ukraine]. In *Ukrainska kultura: Problemy i perspektyvy [Ukrainian culture: problems and prospects]*, Proceedings of the Scientific and Practical Conference Dedicated to the Year of Culture in Ukraine (pp. 81-86). Kharkiv Korolenko State Scientific Library [in Ukrainian].
- Isaakyan, G. (2015, September 2). "Kogda ya vizhu zal, pyalyashchiysya v subtitry vmesto togo, chtoby smotret' spektakl', to ponimayu, chto eto unichtozhenie teatra": Georgii Isaakyan i Detskii muzykal'nyi teatr imeni Sats otkryvayut 50-i sezon. ["When I see the audience staring at the subtitles instead of watching the play, I understand that this is the destruction of the theater": Georgy Isahakyan and the Sats Children's Musical Theater open the 50th season]. COLTA. RU. https://www.colta.ru/articles/music_classic/8377-kogda-ya-vizhu-zal-pyalyaschiysya-v-subtitry-vmesto-togo-chtoby-smotret-spektakl-to-ponimayu-chto-eto-unichtozhenie-teatra [in Russian].
- Klekovkin, O. Yu. (2014). *Paradoks Kurbasa: Istoryko-etymolohichnyi konspekt [Kurbas's paradox: Historical and etymological abstract]*. Art Ekonomi [in Ukrainian].
- Pokrovskii, B. A. (1985). *Sotvorenie opernogo spektaklya [Creation of an opera performance]*. *Detskaia literatura* [in Russian].
- Sinkin, B. (2016). *Rezhisser sovremennogo muzykal'nogo teatra kak soavtor i konsul'tant v protsesse sozdaniya libretto [Director of the contemporary music theater as a co-author and consultant in the process of creating the libretto]*. Litagent "Napisano perom" [in Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1948). *Rabota aktera nad soboi [An actor's work on himself]* (Vol. 2; 3rd ed.). Iskustvo [in Russian].
- Yunyk, D. H. (2012). *Zavadostiikist u vykonavskii diialnosti myttsiv muzychnoho mystetstva [Noise immunity in the performing activities of music artists]*. *Naukovyi Chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 16: Tvorcha Osobystist Uchytelia: Problemy Teorii i Praktyky*, 16, 168-174 [in Ukrainian].

PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE OPERA'S VERBAL COMPONENT IN THE CONTEXT REGARDING THE DEVELOPMENT OF DIRECTOR'S THEATRE IN THE 20–21ST CENTURIES

Tetiana Voronova

*Master, Opera Training and Music Directing Department;
ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The question of the expediency of using the original language in opera as the only correct version of performance is debatable and has now acquired the character of an intersectoral and creative debate. The question becomes relevant when the opera is staged in a country where the language of the original libretto is incomprehensible to the vast majority of listeners, and there is a problem of conveying the idea laid down by the author to a wide range of listeners.

There are different approaches to this issue – in terms of the convenience of the vocalist, in terms of public inquiries, in terms of the intentions of the composer and, finally, in terms of tasks and goals of the director. If the first three aspects have previously been covered in separate scientific and popular science publications, the director's approach requires detailed research to substantiate.

The purpose of the research is to identify and substantiate the main directorial approaches to the word as a means of conveying the idea and the necessary psycho-physical tools of the actor in opera, as a syncretic genre.

The scientific novelty of the research is the first study of the practical aspects of such a phenomenon as a dialogue between the author and the audience from the standpoint of the director's embodiment of drama.

Research Methodology. Methods of theoretical generalization and analogy are used. The object of research is the issue of textual accessibility of foreign opera classics for the director's dialogue with the public. The subject of the research is the stage solution of the opera text from the position of the co-author of cultural creativity – the director.

Conclusions. In the "director's theatre" in the twentieth century, the interpretation and choice of the opera language fall on the latter. Since the actor's expressiveness, from the director's point of view, is impossible without an instant understanding of the opera's drama, the integrity of the hero's image is achieved only by a close connection between the art of the body and the stage word, which is difficult if performing an opera in a foreign language.

Thus, the language available to the spectator is the only way to overcome operatic conventions and a means for the director to achieve a hypertextual dimension of drama. It is in this expression that the phenomenon of "eternal dialogue" arises.

Keywords: opera; director's theatre; acting skills; the language of the original; opera translation; audience

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОПЕРЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА XX-XXI ВЕКОВ

Татьяна Воронова

магистр кафедры оперной подготовки и музыкальной режиссуры;

ORCID: 0000-0003-1126-5779; e-mail: tanyavoronova93@gmail.com

Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина

Аннотация

Вопрос целесообразности использования в опере языка оригинала как единственно верного варианта исполнения является спорным и приобрел сейчас характер межотраслевого и творческого диспута. Вопрос актуализируется в случае, когда оперный спектакль ставится в стране, в которой язык оригинального либретто непонятен для абсолютного большинства слушателей, и возникает проблема донесения идеи, заложенной автором, широкому кругу слушателей.

Существуют различные подходы к рассмотрению этого вопроса – с точки зрения удобства вокалиста, запросов публики, интенций композитора и, наконец, с точки зрения задач и целей режиссера. Если первые три аспекта ранее освещались в отдельных научных и научно-популярных публикациях, то режиссерский подход требует детального исследования и обоснования.

Цель исследования – выявить и обосновать основные режиссерские подходы к слову как средству донесения идеи и необходимого психофизического инструментария актера в опере, как синкретическом жанре.

Методология исследования основана на комбинированном применении универсальных методов научного познания, в частности теоретического обобщения и аналогии, использование которых позволяет оптимально раскрыть сущность исследуемой проблематики.

Научная новизна исследования – впервые исследованы практические аспекты феномена диалога между автором и публикой с позиции режиссерского воплощения драматургии. Очерчено значение использования доступного для зрителя языка в оперном жанре с точки зрения воплощения режиссерского замысла.

Выводы. Появление «режиссерского театра» в XX веке обусловило переосмысление интерпретации подачи оперы и смещение акцента на выбор языка. Поскольку актерская выразительность, с точки зрения режиссера, невозможна без мгновенного осмысления драматургии оперы, целостность образа героя достигается только тесной связью пластики тела со сценическим словом, чего тяжело достичь при выполнении оперы на иностранном языке. Таким образом, доступный зрителю язык – это единственный способ преодоления оперных условностей и средство достижения режиссером гипертекстуального измерения драматургии. Именно в таком выражении возникает феномен «вечного диалога».

Ключевые слова: опера; режиссерский театр; актерское мастерство; язык оригинала; перевод оперы; зрительская аудитория



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219166

UDC 781.43:81'342.2]:[780.8:780.616.43

MASTERY OF ARTICULATION IN THE PIANO PERFORMANCE

Nargiz Kengerli-Najafova

PhD candidate; Lecturer, Piano Department, Special Pedagogical Training Department;

ORCID: 0000-0003-0525-3237; e-mail: nargiz_kengerli@mail.ru

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

Based on the scientific research devoted to the problem of articulation in the piano performing art, the article summarizes its main provisions. The author identifies two interrelated aspects of achieving performance articulation. The different functionality of these aspects allows us to present musical articulation in two types: as an author's (or editor's) one and as a performer's one. The author's articulation is the primary basis, objective and unchangeable reality, the idea encoded in the musical text by the composer, and the performer's articulation is a derivative, subjective art infinitely cognoscible and recreated by the performer.

The purpose of the article is to study the problem of articulation in the performing activities of the modern pianists of Azerbaijan.

Research Methodology. The articulation research process has been carried out through methods of analysis, synthesis, and generalization based on listening to performers' recordings of piano works of various styles and forms.

The scientific novelty is that for the first time, the concept of articulation is formulated as an *objective* reality of a musical text and as a **subjective** recreation in the music interpretation process, that is, as an **author's, editor's and performer's one** according to the historical and scientific-theoretical analysis of this problem.

For the first time, the analogy is drawn between the speech punctuation marks against the musical punctuation signs making by a pianist during a performance. The punctuation signs such as musical ones: dot, ellipsis, comma, exclamation and question are introduced.

Conclusions. The leading role of the author's (editor's) and performer's articulation in the music interpretation process, as well as the musical punctuation tools, which significantly influence and determine the mastership in achieving the dramatic integrity of the work, are specified.

The special creative role of the musician in creating a performing articulation based on a deep knowledge of the author's or editor's articulation given in the musical text (legato, legatissimo, non-legato, staccato, marcato, tenuto, accent) is emphasized.

It has been proved that the performing articulation mastership is directly and consistently dependent on the study and analysis of the musical text, the deeper and wider the knowledge of the performer, the more options for creative readings and interpretations are created by the performer.

Keywords: Performing articulation; piano performing art; A. Skryabin "Preludes"; a notable Azerbaijani pianist; Farhad Badalbeyli

Introduction

One of the most important problems in the history of the development of musical and performing arts and pedagogy is the problem of articulation – a Latin word “*articulo*” – “to dissect, to pronounce distinctively”. Articulation or musical pronunciation is one of the most important elements of the musical performance process since its clarity, expressiveness and content are largely due to the art of articulation.

The study of a wide range of research and methodological experience on the problem of articulation shows that it is one of the most intensely developing areas of musical performance theory. This problem is of scientific interest not only for theoretical musicians but also for performers of various musical specialties, the specificity of which, respectively, determines the performing articulation features.

Among them, piano-performing art has a special place, as it presents, on the one hand, unique timbre-dynamic and technical capabilities, and on the other, certain difficulties in achieving artistic and figurative expressiveness of performance, intonation purity and clarity. The grand piano, as one of the most intelligent musical instruments with the richest resources, requires the formation of special performing skills related to the ability to intonate on it, to achieve the necessary melodious sound production. Such performance excellence was distinguished in the performance by many outstanding musicians of past times, who laid down artistic and aesthetic criteria in pianism related to the singing art on the piano, overcoming the hammer-percussion specifics of the grand piano. These traditions established historically are also peculiar to the best representatives of modern piano art, who are able to “enliven” the piano, to enrich the polyphonic sound intonation expressiveness and melodiousness. The basis for achieving this skill is the pianist’s performing articulation art.

B. V. Asafyev (1971) in his book “Musical form as a process” defines music as “the art of intonated meaning”, “intonation as a manifestation of thought” (p. 376). Such a scientific position determines the significance of Asafyev’s (1971) entire intonation theory, based on which it becomes quite obvious that the music performing process is just the intonation reproducing the process, that is, its ideas, thoughts, and content. And according to this position, the leading role of articulation and the skill of its application in the musical and performing arts becomes quite obvious.

In general, piano articulation is a method of expressive sound production on the piano, which is associated with the ability to correctly implement musical phrasing, with the art to “pronounce” expressively a musical text on the piano, with the skill to resonate the piano sound, to carry out the correct nuance and purity of intonation. All these qualities are essential for achieving performance expressiveness on the piano since without them the performance process becomes incomprehensible and meaningless. These provisions determine the relevance of the research topic.

A fundamental role in the study of articulation problems played B. V. Asafyev’s works, especially, his theory of musical intonation, B. Y. Yavorsky’s works dedicated to the development of the music-performing arts theory, and M. G. Aranovsky’s research regarding the structure and properties of the musical text. I. A. Braudo’s major work named “Articulation” (1973) is primarily devoted to the study of the problem of

articulation. Currently, there are several special studies devoted to the problem of articulation: "Articulation and style in the piano performance" by L. B. Bulatova (1989), "Theoretical foundations of musical articulation" by E. S. Titov (2002) and "Development of articulation skills of an instrumentalist in the process of performing training" by F. H. Valeyeva (2007), "Pronunciation, articulation, stroke-metamorphoses of concepts in science and musical practice" by N. A. Kislitsin (2009), "Musical pronunciation and articulation as the composer's expressive means" by O. A. Bezborodko (2012).

Purpose of the Article and Research Methodology

The content of this article is of a resumptive nature, as it is the result of major scientific research, the purpose of which was to study the problem of articulation in the performance of modern Azerbaijani pianists.

In order to clearly present the technology of achieving performing articulation in their pianistic art, the interpretation of works of different styles and forms has been studied based on listening to recordings, using methods of analysis, synthesis, and generalization.

Main research material

Studying the process of musical pronunciation in various interpretations, we draw an analogy with punctuation signs existing in literary speech, since the musical and performing process as "the meaningful pronunciation quality" (Asafyev, 1971) is not limited to the author's instructions of articulation techniques. According to I. Braudo's theory of articulation, the means of articulation are only a formula, the application of which is always a high art. ***The more solutions to this formula, that is, the richer and more diverse the means of articulation, the higher the skill of the performer, the deeper and more meaningful the performing interpretation process.*** Each author's or editor's articulation in a musical text is varied to an acceptable extent by the performer, since he determines the measure and quality of its changes and embodiments in accordance with his thesaurus and creative potential.

As one of the numerous examples, we present an analysis of the performance articulation of selected preludes by A. Scriabin, op. 11 No. 22 and op.16 No. 4,5 in the interpretation by F. Badalbeyli, which is a completely individual reading of these unique masterpieces of the piano miniatures.

Prelude No. 22 g-moll, op. 11 performed by F. Badalbeyli is simple, elegantly, thoughtful, melodious and without excessive romantic pathos. The performance duration is exactly 1 minute and 6 seconds at the specified Lento tempo. Despite the slow tempo, the pianist's interpretation is not static and is dominated by the energy of internal movement, his general aspiration to bar 20. The chosen tempo helps the pianist to create dramatic richness and imagery in such a concise miniature.

The prelude is a period consisting of 20 bars and an extension in the form of the final episode A tempo (bars 21-25). The pianist, taking into account the rubato indicated in the first bar, slightly delays the first part of bar 1 (D note) and in the similar bar 21, making a small tenuto on them.

Example 1

Example 2

This same method of tempo deviation allows the performer to correctly determine the functionality of the five-bar epilogue, which sounds like a mirror frame at the end of the prelude. It is performed by F. Badalbeyli simply, elegantly, thoughtfully, melodiously and without excessive romantic pathos.

Using *accelerando* and *crescendo*, the pianist performs the climactic development, starting with bar 13. At the same time, it highlights the second moves in the bass sequences more vividly, creating a dynamic pumping and trembling-excited character of musical development. This climactic episode creates a certain contrast between the beginning and end of the prelude, contributing to its dramatic integrity.

Example 3

He masterfully uses the dynamic gradation of *piano* (*p*) dominating in the prelude, which never sounds the same. The first bar is performed *piano* (*p*), then a small *cre-*

scendo (bars 6-7) and a dip in *mp* (bar 8), then a climactic rise and its ending in two *piano* (*pp*). The epilogue begins with *piano* (*p*) (bar 21), then two *piano* (*pp*) (bar 23), and then, the chord in the final bar is *three piano* (*ppp*).

The prelude structure is based on imitation polyphony and the pianist skillfully emphasizing its continuity and fluidity creates a single musical development from the first to the twentieth bar, in which he puts the first musical point on the dominant *d-moll* chord. In the musical text, it is repeated twice, but the pianist performs it without repetition, thus emphasizing its important, functional role in the structure of the entire prelude. This chord on the dynamic shade of *two piano* (*pp*) seems to "hang" in the sound space with clear interrogative intonation. The pianist delays it a little further on the *fermata*, so emphasizing its incompleteness and fret deviation. The pianist puts the final affirmative point in the last bar on the *g-moll* tonic.

The reasonability of the performer's interpretation by F. Badalbeyli is also confirmed by the single glide indicated in the musical text, which unites all musical development during bars 1-14 and the final short imitations in the form of sequential development in the bass.

The performer's articulation of the entire prelude is shown in the table below:

Table No. 1

Bars:	3	22	23	25
Musical punctuation signs	-	?	-	.

Thus, using the articulation, F. Badalbeyli emphasizes the expressiveness and continuity of the polyphonic texture of the prelude, the richness of its dynamic gradations, and the characteristic fragility and flexibility of the Scriabin's melody. He creates a single musical thought consisting of two tenuto and two endings: an interrogative in bar 20 and an affirmative in the final bar.

Prelude No. 4 *es-moll*, op. 16, is performed in the *Lento* tempo. The time of the prelude performance by F. Badalbeyli is 1 minute 10 seconds. The pianist, in general, keeping a slow tempo, creates a literally "live" musical and poetic miniature consisting of four deeply expressive lines. The twelve-bar form of the prelude consists of four motives (three bars in each one), ending with three-chord repetitions. At the end of all the motives, they sound like a kind of *ostinato* rhythm formula. They all end *piano* (*p*), but the pianist performs them differently: the first chord sequence is *piano* (*p*), the second is *mf*, the third again is *two pianos* (*pp*), and the fourth is *three pianos* (*ppp*).

The first motive (the first thought) is performed on the *piano* (*p*) and with a characteristic vocal intonation – *sotto voce*. The pianist slightly highlights the first and only quarter note in the first two bars of the motive. Then, to compensate for this delay, he makes a small *crescendo* against the background of three chord repetitions in the third bar and at the moment when the accrument should reach its natural end, he suddenly removes the sound and starts the second motive on the *piano* (*p*) (bars 4-6). Also, barely noticeable *tenuto* is heard for the first fractions of bars (half notes) and *ritenuto* for the last triol in the fifth bar.

The end of the second motive also has a small *crescendo*, but it, unlike the first, ends with an even greater increase in sonority, which merges into the third motive and

reaches a culminating development on *mf* in bar 8. This is followed by a decrease in sonority on *diminuendo* and the pianist completes the entire musical composition on *piano* (*p*) in bar 10. After a complete silence (pause) and seemingly ending, suddenly, like an echo, aftersounds of the first motive are heard. Performed *two pianos* (*pp*), and then *three pianos* (*ppp*), and framing the entire form of the prelude, they sound like an addition to its main musical content.

Example 4

Thus, F. Badalbeyli combines all four motives of the prelude into a single musical narration: the first motive is not completed, but it is connected with the second one, which, in turn, is connected with the third one by using a single *crescendo*. Here is the only culminating point of the entire narrative and its complete conclusion (bar 10). The fourth and last motive sounds like an echo of a memory core of the musical idea.

It is characteristic that the pianist does not emphasize the motif division, on the basis of which the entire musical form of the prelude is built. It combines the ending of the first one with the second one, second with the third one, highlighting the start of each motive with a barely noticeable *tenuto* – the longest note, thus creating a complete construction of a single musical thought.

In general, analyzing the performance of the prelude, it should be noted that there are no musical commas and there is a single articulation point in the bar 10, after which only an echo is heard.

The performer's articulation of the entire prelude is shown in the table below:

Table No. 2

Bars:	1	4	5	10
Musical punctuation signs	-	-	-	.

F. Badalbeyli's articulation mastery lies in the fact that the pianist was able to use it to create a single performing drama of this miniature, putting a rich artistic content into its concise form (only 12 bars). The dynamics of its performance clearly recreates the beginning, climax, end, and echo of the entire musical narrative. Just one musical

thought, as the author's text confirms, in which all 12 bars are connected by a single *League* (*slur*). Surprisingly, it is the art of articulation that helps the pianist, recreating in this miniature a deeply philosophical and imaginatively rich artistic content, to make it dramaturgically significant.

Despite the fact that F. Badalbeyli performs it more slowly than V. Sofronitsky, G. Neuhaus and V. Horowitz, he creates a harmonious drama of musical thought in a eeply personal interpretation. A more moderate tempo in his interpretation is quite justified since it helps him to deepen the musical content of the prelude, make its artistic idea more prominent and meaningful.

The prelude, op. 16 No. 5 *Fis-dur*, is performed in *Allegretto* tempo, while the composer indicates a possible deviation from the main tempo – *rubato*. The pianist applies it artistically. Within each sentence, he picks up a little first, and then slows down a little, without breaking the overall unity of the tempo. At the same time, his *rubato* corresponds to dynamic increases in *crescendo* and decreases in *diminuendo* sonority, which also makes this *rubato* logical. The pianist uses *rubato* especially clearly in the approach to the two climaxes (bars 11 and 19), and despite the fact that the composer indicates the same *forte* (*f*) in both climaxes, the pianist plays the second climax less vividly and, consequently, weakens the tempo deviation. This sounds logically competent and reasonable, both from the point of view of the proximity of the completion of the entire form and recreating the contrast of the climactic increases, which gives the entire performance even more dramatic integrity. The musical form of a prelude is a complex period consisting of four musical sentences: the first is bars 1-4; the second sentence is bars 5-8; the third is bars 9-16, and the fourth is bars 17-24.

In the musical text, they are clearly underlined by the endings of the glides. It would seem that given the form of the prelude and the words indicated in the text, the pianist would have to make four corresponding musical punctuation signs – dots in bars 4, 8, 16 and 24. But listening to the interpretation of F. Badalbeyli proves once again the rich use of articulation methods. The pianist puts a musical point only at the end of the prelude, namely in bar 24. At the end of the first sentence, the pianist pauses for just a fraction of the second one and then continues moving on to the second sentence. It is a repetition of the first one, but the pianist manages to perform it in a different way.

The contrast is embodied so organically that the feeling of repetition does not arise, it sounds more major and brighter than the first one and, thus, creates a dynamic logical connection between the first and third sentences, which sounds even more intense, since it contains the main climax of the entire prelude. Then, in the fourth sentence, the dynamics subsides, despite *another minor climax* in the pianist's mind, and reaches the full completion.

The performer's articulation of the prelude is shown in the table below:

Table No.3

Bars:	1	5	9	17	24
Musical punctuation signs	-	-	-	-	.

It is important to note one more feature of performance. Indicated in the musical text in bars 1,5,13, 21 *tenuto* marks on the three notes, are performed by the pianist almost imperceptibly. He only gives them a greater melodic expressiveness. F. Badalbeyli considers these tenuto marks logically quite correctly, since if you emphasize literally every sound (as indicated in the musical text), it will only create a fragmentation of the melodic thought, violating its integrity and flight, which is very characteristic for the style of Scriabin's music.

Thus, in the prelude, instead of four musical points, the pianist makes one affirmative-final point, while only emphasizing the *tenuto* beginning of each sentence. Such a construction is certainly due to his dramatic mastery, which helps to create an amazing flight of performance, almost the "air" movement of virtually continuous musical development.

It is interesting that the pianist's performance creates a sense of musical "open-work", flexibility, melodic movement ornateness, it literally breathes with "frosty patterns on the glass". He skillfully uses author's dynamic instructions, Despite the fact that in the first, second and fourth sentences the same nuance – *two pianos* (*pp*) (bars 3, 7 and 23) is indicated the pianist actually plays them all differently: the first sounds quiet, the second is slightly brighter and only the third, the last, fully corresponds to one specified in the text *two piano* (*pp*). This contrasting use of dynamics on two pianos also contributes to the dramatic integrity of the performance and allows the pianist to combine the musical development of the prelude with dynamic richness.

Performing articulation of A. Scriabin's preludes in the pianist's interpretation is aimed, on the one hand, at achieving intonation clarity and expressiveness, and, on the other hand, at creating dramatic integrity and harmony. In such a way, he "cements" the performance form, not allowing it to break up into motives and sentences, creates a series of contrasting, vividly shaped miniatures.

All three preludes, different in form and musical content, are interpreted by F. Badalbeyli as a kind of concise musical narration. In all three preludes, the pianist puts one musical point, thus emphasizing the unity of musical thought.

Analysis of the three preludes by A. Scriabin shows that F. Badalbeyli in his interpretation recreates his famous phrase: "Music is alive with a thought". The pianist masterfully embodies, in the words of V. Delson (1966), "... a bold thought and an inspired emotion in a living unity" (p. 64).

The pianist's performing articulation confirms that even in the interpretation of the music of romantic composers, uncontrolled emotions, unrestrained feelings and the unreasonableness of their expression are alien to him. With the help of articulation, he creates harmonious musical and artistic canvases full of vital content and a clear balance of human thoughts and feelings.

Thus, summarizing the process of performing articulation on the example of three preludes by A. Scriabin and other works interpreted by F. Badalbeyli, we note that the skill of articulation is determined not only by the sign indicated in the musical text but also by the meaning which the pianist puts in this sign. After all, each stroke, such as *staccato*, *tenuto*, etc., as well as punctuation signs, such as dot, comma, exclamation, question, ellipsis, and etc., can be pronounced with different degrees of expressiveness. The ability of a music performer to find, logically justify

and embody this degree of expression in his art is an indicator of the highest skill of performing articulation.

The highest and unique skill of performing articulation in the piano art of F. S. Badalbeyli is manifested in the exceptional meaningfulness of the performed, clarity of musical pronunciation, logical validity of the musical narrative, which ultimately determines the depth and content of its interpretations, their dramatic integrity. Each articulation sign (*legato*, *legatissimo*, *non-legato*, *staccato*, *marcato*, *tenuto*, *accent*) of a musical text is deeply comprehended by the pianist and reveals its functionality in relation to the nearest and future musical development, he (as if from a height) plans in advance, anticipates the entire prospect of performing recreation. In accordance with this, the pianist distributes musical and syntactic punctuation signs (dots, commas, exclamation, question, ellipsis, and etc.), creating true examples of musical expressiveness and clarity, which is an indicator of his highest skill in achieving performance articulation.

Conclusions

So, based on numerous studies regarding the concept of musical articulation and the analysis of various interpretations, in this scientific terminology, we differentiate two aspects that, despite their mutual influence and interdependence, are two different content components: the first **source** component represents musical articulation as an **objective reality** specified by the composer in the musical text, the second **derivative** component is its **subjective recreation** by the performer in the process of interpreting the work. Both aspects play a crucial role in creating a clear intonation expressiveness of musical speech and dramaturgic integrity of the work performed. The different functionality of these aspects allows us to present musical articulation in two forms: as **the author's (or editor's) one and as the performer's one**.

In general, performing articulation, based on the notation in the musical text, represents the development of musical speech with its characteristic signs of musical-syntactic punctuation, which contribute to the expressiveness, logical validity and dramaturgic integrity of its content. In other words, the clarity and richness of content in the musical narrative depend on the skill of the performing articulation, on how the performer implements a unified (single) process of musical forms generation with characteristic tendencies of internal syntactic development. Musical speech (sound, motive, phrase, episode) can be made not only with different intonations (affirmative, interrogative, exclamatory, etc.), but also with their numerous shades. Everything is determined by the performer's attitude to it, by the level of his/her overall spiritual and professional development.

If the author's or editor's articulation has a special indication recorded by the composer in the musical text, the performing articulation represents the creative process of its subjective recreation, since each artist intonates it in accordance with his/her thesaurus, intellectual, emotional, spiritual and technical potential. It is thanks to the mastery of performing articulation, the musical text "comes to life", becomes meaningful, is filled with the significance of the content and becomes an exciting musical narrative for the listener.

The author's articulation is the primary principle, an objective and unchanging reality, thought coded by the composer, and performing articulation is a derivative, subjective, infinitely cognizable art, creatively recreated by the performer. The higher the level of the musician's intellectual, artistic, emotional, and spiritual and personal development, the further he/she moves away from the mechanical decoding of the author's text, the deeper he cognizes it, the higher the skill and richness of his performing interpretations.

In general, the analysis of performing articulation on the example of selected works in the interpretation of prominent representative of the modern Azerbaijani pianistic school allows us to summarize the following statement: pianist precisely observes the author's (editor's) articulation, especially in works of the musical classicism era, while in interpreting works of the romanticism era and modern music, they, relying on the articulation indicated in the musical text, creatively refract it in accordance with their own potential and set artistic and aesthetic purposes.

One of the main characteristic features of their performing articulation is the mastery of intoning on the piano, the ability to clearly express a musical thought and to logically build the entire musical narrative. Exactly observing the articulation touches indicated in the musical text, the pianist reinterprets them in full accordance with the logic of musical development, and articulate clearly, achieving purity of intonation and performing expressiveness.

The mastery of their performing articulation is the most important foundation on which their general performing culture has formed. It represents a valuable methodological experience for the next generation of teachers and pianists. The followings are the basic principles of the pianist's performing articulation:

- the pianist detail and study the musical text as much as possible;
- the pianist thinks over the whole performing concept to the smallest nuances;
- pianist allows insignificant digressions that are logically justified from the artistic expression point of view;
- performing articulation in classical works is a particular difficulty since maximal intonation purity and clarity is an important aesthetic criterion for pianist's performance;
- enriching the basic techniques of articulation, pianist uses them with a variety of intonations to achieve the artistic-figurative richness of content;
- the pianist recreates the work's dramaturgic integrity using the signs of musical syntactic pronunciation (dots, commas, ellipsis, question and exclamation marks, tenuto, accent);
- while interpreting various works, pianists exhibit varying degrees of achievement in performing articulation, that is due to their musical talent and professionalism;
- talented pianist-educators, who succeeded in implementing continuity of generations and convey the historically established traditions of expressive intonation on the piano, played a significant role in the formation of their performing articulation.

Thus, the results of this study confirmed that performing articulation, being one of the most important areas in the theory of pianism and representing an objective reality, necessitates its creative understanding and subjective recreation. However, it should be noted that the right to this creativity must first be earned by the endless work of

the mind, heart and hands. Mastery of performing articulation requires the intensive development of psychological (intellectual, emotional, spiritual) and purely pianistic abilities, the interaction of which contributes to its full and successful implementation.

References

- Asafyev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]* (Book 1-2). Muzyka [in Russian].
- Braudo, I. (1973). *Artikulyatsiya: (O proiznoshenii melodii) [Articulation: (About the Pronunciation of the Melody)]* (2nd ed.). Muzyka [in Russian].
- Bulatova, L. B. (1991). *Stilevye cherty artikulyatsii v fortepiannoi muzyke XVIII – pervoi poloviny XIX veka [Style Features of Articulation in Piano Music of the 18th – First Half of the 20th Centuries]*. Muzyka [in Russian].
- Delson, V. Yu. (1966). *Genrikh Neigauz [Heinrich Neuhaus]*. Muzyka [in Russian].
- Golubovskaya, N. I. (2004). Ob artikulyatsii fortepiannykh proizvedenii Motsarta [About Articulation of Mozart's Piano Works]. In A. M. Merkulov (Comp.), *Kak ispolnyat' Motsarta [How to Perform Mozart]* (pp. 57-66). Klassika-XXI [in Russian].
- Khentova, S. M. (1961). *Margarita Long [Marguerite Long]*. Muzgiz [in Russian].
- Kislitsyn, N. A. (2009). Proiznoshenie, artikulyatsiya, shtrikh – metamorfozy ponyatii v nauke i muzykal'noi praktike [Pronunciation, Articulation, Stroke – Metamorphosis of Concepts in Science and Musical Practice]. *Vestnik Chelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Filologiya. Iskusstvedenie*, 37, 182-186 [in Russian].
- Sokol, A. V. (1996). *Teoriya muzykal'noi artikulyatsii [Musical Articulation Theory]*. OKFA [in Russian].
- Sokol, A. V. (2007). *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i muzykal'nyi stil' [Performing Directions, Image of the World and Musical Style]*. Moriak [in Russian].
- Titov, Y. S. (2002). *Teoreticheskie osnovy muzykal'noi artikulyatsii [Theoretical Foundations of Musical Articulation]* (Abstract of PhD Dissertation). Rostov State Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don [in Russian].
- Valeyeva, F. H. (2007). *Razvitie artikulyatsionnogo masterstva muzykanta-instrumentalistsa v protsesse ispolnitel'skoi podgotovki na etape vysshego professional'nogo obrazovaniya [The Development of the Articulatory Skills of an Instrumental Musician in the Process of Performing Training at the Stage of Higher Professional Education]* (Abstract of PhD Dissertation). Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg [in Russian].

МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА РОЯЛІ

Наргіз Кенгерлі-Наджафова

докторант, викладач кафедри фортепіано, викладач кафедри спеціальної педагогічної підготовки;
ORCID: 0000-0003-0525-3237; e-mail: nargiz_kengerli@mail.ru
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

На основі проведеного наукового дослідження, присвяченого проблемі артикуляції в фортепіанно-виконавському мистецтві, узагальнено її основні положення. Автор виявляє два взаємопов'язаних аспекти в досягненні виконавської артикуляції. Різна функціональність цих аспектів дозволяє представити музичну артикуляцію у двох видах: як авторську (або редакторську) і як виконавську. Авторська артикуляція – це першооснова, об'єктивна і незмінна даність, закодована в нотному тексті думка, а виконавська артикуляція – це похідне, суб'єктивне, нескінченно пізнаване і відтворюване виконавцем мистецтво.

Мета дослідження – вивчення проблеми артикуляції у виконавській діяльності сучасних азербайджанських піаністів.

Методологія дослідження. Процес дослідження артикуляції здійснювався за допомогою методів аналізу, синтезу та узагальнення на основі прослуховування виконавських записів фортепіанних творів, різних за стилем і формою.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше на основі історичного та науково-теоретичного аналізу даної проблеми формулюється поняття артикуляції як об'єктивної даності нотного тексту і як суб'єктивного відтворення в процесі інтерпретації музики, тобто як авторської, редакторської і як виконавської. Вперше проводиться аналогія між знаками пунктуації в мові й знаками музичної пунктуації, здійснюваних піаністом в процесі виконання. Вводяться такі розділові знаки, як музичні: крапка, три крапки, кома, вигук, питання.

Висновки. Визначено провідну роль авторської (редакторської) і виконавської артикуляції в процесі інтерпретації музики, а також засобів музичної пунктуації, які значною мірою впливають і обумовлюють майстерність в досягненні драматургічної цілісності твору. Підкреслено особливу творчу роль музиканта-виконавця в створенні виконавської артикуляції, що спирається на глибоке пізнання авторської або редакторської артикуляції, даної в нотному тексті (*legato, legatissimo, non legato, staccato, marcato, tenuto, accent*). Обґрунтовано висновок про те, що майстерність виконавської артикуляції знаходиться в прямій і послідовній залежності від вивчення та аналізу нотного тексту – чим глибше і ширше пізнання виконавця, тим більше варіантів творчих прочитань-інтерпретацій він створює.

Ключові слова: виконавська артикуляція; фортепіанно-виконавське мистецтво; А. Скрябін «Прелюдії»; азербайджанський піаніст Фархад Бадалбейлі

МАСТЕРСТВО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АРТИКУЛЯЦИИ НА РОЯЛЕ

Наргиз Кенгерли-Наджафова

*докторант, преподаватель кафедры фортепиано, преподаватель кафедры специальной педагогической подготовки; ORCID: 0000-0003-0525-3237; e-mail: nargiz_kengerli@mail.ru
Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан*

Аннотация

На основе проведенного научного исследования, посвященного проблеме артикуляции в фортепианно-исполнительском искусстве, обобщено ее основные положения. Автор выявляет два взаимосвязанных аспекта в достижении исполнительской артикуляции. Различная функциональность этих аспектов позволяет представить музыкальную артикуляцию в двух видах: как авторскую (или редакторскую) и как исполнительскую. Авторская артикуляция – это первооснова, объективная и неизменная данность, закодированная композитором в нотном тексте мысль, а исполнительская артикуляция – это производное, субъективное, бесконечно познаваемое и воссоздаваемое исполнителем искусство.

Цель исследования – изучение проблемы артикуляции в исполнительской деятельности современных азербайджанских пианистов.

Методология исследования. Процесс исследования артикуляции осуществлялся с помощью методов анализа, синтеза, и обобщения на основе прослушивания исполнительских записей фортепианных произведений различных по стилю и форме.

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые на основе исторического и научно-теоретического анализа данной проблемы формулируется понятие артикуляции как объективной данности нотного текста и как субъективного воссоздания в процессе интерпретации музыки, то есть как авторской, редакторской и как исполнительской. Впервые проводится аналогия между знаками препинания в речи и знаками музыкального препинания, осуществляемые пианистом в процессе исполнения. Вводятся такие знаки препинания, как музыкальные: точка, многоточие, запятая, восклицание, вопрос.

Выводы. Определено ведущую роль авторской (редакторской) и исполнительской артикуляции в процессе интерпретации музыки, а также средств музыкального препинания, которые в значительной степени влияют и обуславливают мастерство в достижении драматургической целостности произведения. Подчеркнуто особую творческую роль музыканта-исполнителя в создании исполнительской артикуляции, опирающейся на глубокое познание авторской или редакторской артикуляции, данной в нотном тексте (*legato, legatissimo, non legato, staccato, marcato, tenuto, accent*). Обосновано вывод о том, что мастерство исполнительской артикуляции находится в прямой и последовательной зависимости от изучения и анализа нотного текста – чем глубже и шире познания исполнителя, тем больше вариантов творческих прочтений-интерпретаций он создает.

Ключевые слова: исполнительская артикуляция; фортепианно-исполнительское искусство; А. Скрябин «Прелюдии»; азербайджанский пианист Фархад Бадалбейли



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219167
UDC 781.2/.4:780.616.087(091)

THE HISTORY OF ORNAMENTATION DEVELOPMENT IN MUSIC, PRINCIPLES OF ITS FORMATION AND PERFORMANCE STYLE

Gunel Bakirova

*Ph.D. Candidate, Baku Music Academy named after U. Hajibeyli;
ORCID: 0000-0001-8536-2139; e-mail: gunnel.bakirova.88@mail.ru
Baku Music Academy, Baku, Azerbaijan*

Abstract

This article deals with the history of the development of ornamentation in keyboard music, the principles of its formation and performance styles. Ornamentation is one of the greatest means of expression in keyboard performance. It has ancient historical roots. In keyboard music, ornamentation was subject to various changes depending on the period. Ornamentation manifests itself in various forms in keyboard music. Thus, ornamentation is not just a means of embellishment. It is considered as the main component in the creation of a work. Embellishments are also essential as an aesthetic factor.

The purpose of this research is to review the principle of the embellishments' historical development, to classify the types of ornamentation in music and to determine the role of embellishments in music. At the same time, the research clarifies the concept of the style of ornamentation in the keyboard music of Western Europe.

The research methodology is based on a comprehensive musical-analytical, theoretical and historical analysis, a synthesis of the Western European and Russian musicologists' scientific literature regarding the subject of ornamentation. The research includes links to articles published with regard to ornamentation in music encyclopedias, and the conclusions have been scientifically substantiated.

The scientific novelty of the research. For the first time in the framework of the musical science of Azerbaijan, the features and principles of the ornamentation performance in Western European keyboard music were studied. The findings of the study can be used for future research.

Conclusions. Ornamentation is important in the keyboard music of Western Europe and acts as its main means of expression. The development of ornamentation in keyboard music is directly related to the art of improvisation. So, embellishments are considered as the main means of expression in the art of improvisation. In keyboard music, ornamentation is not only an embellishment of the melody. Along with the structure of the melody, it also plays an important role in creating the rhythmic structure of the work, the artistic content of the work, and the shape of the texture. Musicologists have considered ornamentation from the point of view of various prisms and classified it in various forms. In the modern period, ornamentation is divided into two groups in the form of embellishments and free ornamentation.

One of the main features of keyboard music in Western Europe is that it reflects the musical traditions of that period. It should be noted that the ornamentation in keyboard music underwent a period of rapid development in the Baroque era. The main characteristic feature here is the lack of regulation of decorations, its change depending on the school, style of performance. Later the concept of style in ornamentation was lost. Thus, in the classical era, the embellishments were already regulated and a common system of decorations in European keyboard music was adopted.

Keywords: Ornamentation; Baroque; keyboard music; style; piano; ornament; performance

Introduction

Ornamentum, that is, the ornament is a Latin word that means embellishment. It makes sense to harmoniously complement any subject by man or by society for aesthetic purposes. Decorations are also a carrier of information. Ornamentation is an area of art that is closely related to other types of art. There is no such example of a culture in which decorative art is not applied in the culture of other nations in the world.

Although there is a terminological, general point of view and the same in terms of meaning, ornamentation in music is different from ornaments in other types of art. The diversity of use of different expression means is one of the reasons for such a difference. So, if the expression means of the ornament in the art are colour, marble, stone etc., then expression means of the ornament in music are sounds.

The study of ornaments, which is of great importance in the science of music, is one of the relevant problems. It should be noted that ornamentation has an integral in music culture. Ornamentation existed from the early days of music and has become a factor of its essence. In music, the ornament varies depending on the period, geography, the school of its origin and the style of the composer. An ornament is a living organism. It is somewhat difficult to think about music without ornamentation, and embellishments are the main means of its expression.

The purpose of the research

The main purpose of this research is to clarify the principles of ornamentation, its features and performance in Western-European keyboard music based on scientific and theoretical grounds.

Recent research and publications analysis

Ornamentation was the subject of interest both of Western-European and Russian researchers and was developed in their scientific works. Thus, ornaments were studied theoretically from different prisms – periods, styles, genres of music. In this regard, the results on ornamentation obtained by different musicologists were used in this research paper. The A. Beyschlag's scientific paper "Ornamentation in music", monographs by G. von Dadelsen, M. Druskin, as well as the "Great Soviet Encyclopedia" are the scientific foundations of the article presented.

Presentation of the main material

In music, the art for decorating a melody is called ornamentation, and there are metaphors that have a number of semantic similarities and distinctive features. In music, an ornament is called any specific finish. The decoration of the melody is referred to as the art of ornamentation. And ornamentation is referred to small notes set to the melody. From this point of view, it is considered more appropriate to use the term ornamentation in music.

Before studying the features of ornamentation in keyboard music, it is necessary to review the history of the art of ornamentation in music. In music, ornamentation originates in vocal music. Thus, in European music, the vocal genre was in its heyday, while instrumental genres were still emerging. Therefore, the first musical forms originated from vocal music and subsequently found their reflection in other genres. In this regard, we would like to note that ornamentation is primarily manifested in vocal music.

In music, ornamentation has gone through a long historical period of development. In the study regarding the history of the development of ornamentation in music, A. Beyschlag's book "Ornamentation in music" is of great importance: "The cry, which is the whisper of the first person, is more or less preserved. And, perhaps, early music consisted of such simple sounds" (Beyschlag, 1978, p. 5) the sound preserved here can be regarded as the first form of ornamentation.

Ornamentation in one form or another is closely related to the art of improvisation (Neumann, 1988, p. 72). So, if a decoration is a component of improvisation, then mutual improvisation may consist entirely of an ornament. In other words, it can be considered as a means of expression.

Diminution and colorization also take a special place in the history of ornamentation. Diminution in Latin means *diminutio*, that is, an abbreviation. In polyphonic music, proportionality is called dividing the length of a note. In Western European polyphonic vocal music, the performing arts of the early middle ages and the Renaissance (madrigal, motet), the technique of diminution as an element of improvisation is widely developed. Also, diminution formed the basis of preludes, toccatas, riccercar and fantasies of ancient introspective genres.

Colouring or "koloireren" in German that is "to colour" was widely used in the 14th – 16th centuries. It is called the technique of melody variation. Colouring was performed by adding auxiliary and transitional notes to the main tone of the sound. If the descant cantus was a decoration of the sound reflected in the firmus, the diminutive focused on the theme and sought to enrich it with melodic moves. Diminution in ornamentation refers to the division of large notes into small sizes. This subject was widespread at the time, although it now only applies to the variation form. In the Middle ages, diminution was considered as the highest form.

In this regard, we can distinguish a brief historical path of ornamentation: the early medieval treble, the technique of diminution and the gradual formation of typical ornaments as a result of "crystallization".

Classification plays an important role in the study of ornaments. Many researchers in their research have given a different classification of ornaments. We would like to bring some of them to your attention.

The German researcher H. Leichtentritt suggested the existence of four types of ornaments: 1) abbreviated signs for certain sound formulas of an ornamental nature; 2) decorations written by the "colourists" in the 16th century, used in diminution; 3) melismas, fioritura for motets, madrigals and cantatas, etc. (considered an important component); 4) improvised decorations, cadences (Leichtentritt, 1908-1909).

C. P. E. Bach in his book "The True Art of Playing Keyboard Instruments" identified three functional groups of melismas: "1) melodic, 2) rhythmic, 3) harmonic" (Bach, 2005). At the same time, several functions of decoration are described here, and combined complex ornaments consisting of two or more simple ornaments are also noted along with simple ornaments.

Erwin R. Jacobi (1967) grouped the ornaments according to a completely different function. E. Jacobi gives them a classification based on similar and related features. Grace notes and trills are the main groups.

The principle of classification of ornaments put forward by A. Yurovskiy is somewhat similar to the principle of E. Jacobi. Thus, A. Yurovskiy also presents ornaments in the form of groups: "1) trill ornamentation. This includes various types of trills and mordents; 2) Portamento ornamentation, such as the grace notes, ties and other melismas; 3) gruppetto; 4) aspiration (eagerness) and suspension (removal, storage, and etc.)" (Yurovskiy, 1945).

German researcher G. von Dadelsen in his article gave a peculiar classification of ornaments "Ornaments in our time (Verzierungen, Manieren, Ornamente (in German); Fiorette, Fioriture, Abbelimenti (in Italian); Agreements, Broderies (in French); Graces, Ornaments (in English) are called formula-like decorative ornaments, and ornamentation is called the reproduction of melodic sound through small notes or signs. Depending on whether the decorations relate to the beginning, end, or entire length of a given note, there are initial (anschlagende) decorations (vorshlag, anschlag, Schleifer, mordent, paralltriller, schneller), subsequent (nachschiegende) decorations (ornaments, note following gruppetto), and filling (ausfullende) decorations (trill, gruppetto, tremolo, vibrato). These basic types are sometimes used in various forms, combining with each other, that is, penetrating each other. Ornaments sometimes perform not one note, but two initial functions throughout the chord, and here they resemble dill as a decoration filler.

In the performing arts, there are various types of combined decorations. Complex ornaments consisting of various simple ornaments were considered common and acceptable for instrumental music, in particular, music of the 18th century.

Usually at that time, speaking in a manner, fioritura, agreements, ornaments meant an important and additional function. Here ornaments were distinguished as "significant" ("wesentliche – a sign or an element with special signs), and "arbitrary" ("willkürliche", that is, free ornamentation). It was not until the second half of the eighteenth century in Germany that the term "significant manner" began to be replaced by the term "ornamentation" (Verzierungen), which was used in conjunction with the concept of "ornament".

In addition to the main group of ornamentation, there were other types of decorations that had other features, calling them "special manner" (gewisse Manieren). These include Inegalita ("uneven"), Lombard rhythm, tremolo, vibrato on strings and

wind instruments, *Bebung* on the clavichord ("oscillation"), and etc. (Dadelsen, 1966, p. 1527).

Trying to determine the types of ornaments, it is also necessary to refer to the Great Soviet Encyclopaedia. The following types of ornaments are specified there: "1) melismas and 2) free (arbitrary) ornamentation" ("Ornamentika", 1955).

Melismas are small melodic ornaments in terms of form. These include *gruppetto*, *mordent*, *flams*, *trill*, and etc., and are given as small notes or hints.

Free ornamentation plays melodic sounds through harmonious and more complex passages. They are often marked with small notes"

It seems that the concepts are close to each other, although they are different.

Sometimes it is necessary to abandon the term "melisma" in order to clarify the terminology. In modern music, the term "melisma" is used in another sense, that is, in the sense of decoration. However, this term was applied to works in the 16th–17th centuries. This style was called "a stilus melismaticus" and was called a simple, embellished singing style. In the Middle Ages, "manner" meant decoration. The structure of the playing style of that period mainly on ornaments is the basis of its naming as manner.

It is also worth noting the invaluable role that ornamentation plays in musical architecture. Ornamentation appears in music as one of the formative factors of creativity: it can be evaluated in two ways: 1) as an element that creates a texture; 2) as a type of musical texture.

Musical texture is a form of embodiment of musical material. Musical texture results from the fusion of melodies, harmony, and rhythm, which are the main musical components. Ornamental texture in music is one of the most common types of texture. There are four types of ornamental texture:

- 1) harmonious
- 2) melodic
- 3) melodic and harmonious
- 4) rhythmic

At the same time, various reference and transition sounds, melodic and rhythmic figuration, non-chordal sounds, and so on are to be noted.

The ornamentation of the melody further complicates its structure. In this respect, its own layers (levels) of melody are formed and each layer is complicated by figurations and other means of expression. As a result of complexity, each layer is enriched within itself. Aranovskiy divides the melody into two layers: 1) the main layer and 2) the ornamented layer.



Thus, it is possible to estimate the ornamentation in several aspects:

- 1) as an aesthetic factor

- 2) form as an auxiliary factor
- 3) timbre as a creative factor
- 4) artistic content as a creative factor
- 5) as the main factor in the construction of a melody (melodic figuring)
- 6) rhythm as a creative factor (rhythmic figure)
- 7) articulation as a creative factor
- 8) barcode as an auxiliary factor

Talking about the aesthetic factor, it is necessary to take into account the cyclic factor. In other words, the ornamentation used in works written in the Baroque and Classical periods will correspond to different aesthetic values. We can note this if we compare, for example, any work of F. Couperin for keyboard and the piano sonatas of L. V. Beethoven.

And as a creative factor of the form, we can note the fact that the work has a completely ornamental texture. That is, here rhythmic or harmonic figures can create the form of a work.

Ornamentation can also be regarded as a creative factor of timbre. Using ornamentation, you can obtain any colouration or interpretation (i. e. imitation) (L. Daquin "Le Coucou", K. Debussy "Undine"). At this time, the ornamentation can again act as a layer or create a particular influence, decorating the melody.

As it can be seen, the basis of any musical work is melody, harmony and rhythm. The ornamentation of the same, playing here the role of a constructive component that may manifest itself in various forms.

Ornamentation has the following features:

- 1) it always applies to any tone.
- 2) decorations are linked to each other by the main tone, although they are linked to a musical expression or motif.
- 3) each main tone has four auxiliary tones.
- 4) the main tone can be repeated.

Decorations can be fixed with notes or marked with special signs.

All the various decorative means of decoration can be divided into four main classes.

- 1) rhythmic (Tremolo, ancient style) -
- 2) melodic
- 3) harmonious
- 4) rhythmic or harmonious

While studying ornamentation in Western European clavier music, we would like to mention the style of performance here. "Style refers to the features inherent in any school, era, or composer" (Williams & Ledbetter, n.d.). As in keyboard performance, depending on the region to which the ornamentation belongs, the keyboard school has its own stylistic features. These differences primarily coincide with the Baroque era, in which keyboard schools and performing styles were formed. In the following centuries, singing styles mixed and disappeared. As an example, already in the classical era, ornamentation lost its main function, as well as in the Baroque era. "The music changed depending on the time and place, as well as on what instrument you used" (Sadie, 1990, p. 409).

The use of ornamentation in keyboard music was an aesthetic requirement of the era, rather than a technical flaw of the instrument, as mentioned above. It is wrong to evaluate a piano as an instrument improved on the harpsichord or clavichord, whose technical capabilities are superior to it. Naturally, these instruments were considered related to each other and met the requirements of advanced performance of the era. The improvement of instruments was primarily associated with changes in the aesthetic requirements of the era, the formation of a new worldview. In this regard, it was no longer possible to implement these ideas in the harpsichord and clavichord. "But the unique sound properties of the clavecin (harpsichord), clavichord or instruments of such a type and the special principles of their performance are the embodiment of a certain artistic thought of the 18th century. And it is not because the piano needed further improvement of its predecessors, but because the new performing experience imposed other requirements for the instrument" (Druskin, 1960, p. 27).

While studying the concept of style in ornamentation, you should take into account the parallel keyboard performance and periodicity. The features inherent in keyboard singing and the epoch are the conditions that determine the features of the historical development of ornamentation. These two concepts interact with each other. In the 18th century, the small number of possibilities for the sound of a harpsichord instrument created favourable conditions for the development of ornaments of that time, and ornamentation became a means of overcoming this disadvantage. "The sounds on the harpsichord instrument break, and the sound is not readable or elastic. To cover this disadvantage, French harpsichordists decorated their exquisite melodies with ornaments, trills, flames, vaults, and other devices" (Genike, 1896, p. 50). And taking into account the fact that in the 17th and 18th centuries in European keyboard art in different regions completely different styles were formed, so the decorations changed in the manner of performance. In this regard, speaking about the styles of ornamentation in European keyboard music, two styles should be noted: 1) The French style and 2) The Italian style.

The differences between styles were felt even more sharply in the 17th century: spontaneously, the Italians, who stood out for their emotionality, and the French with a cold, reserved, sharp thinking. It was as if the Italian and French styles took two opposite sides, antagonistic poles, different musical idioms. French musicians opposed free ornaments in Italian music, and they simply did not understand this music. Even musicians of the time noted: "This is not to the taste of J. B. Lully, messenger of beauty and truth. J. B. Lully kicked out a violinist who "spoiled" his concert with various figures that were not characteristic of harmony. Why don't they perform the music properly?" (Harnoncourt, 2009, p. 72). "From all of the above, we can conclude that the musical style includes several features inherent in any composer, any direction, a particular national school, and, in addition, a specific historical period" (Mikhailov, 1965, p. 18).

Ornamentation also has characteristic features of each style. Since opera and concertos were considered the main genres in Italian music, Italian musicians tried to apply the subtleties of Italian vocal art not only in keyboard music but also in instrumental music in general. Free ornaments of fioritura, passage etc. are used in the vocal art. These are characteristic features of Italian piano art.

When we study French piano music, we encounter a completely different style of thinking. So, the main characteristic features of the French musical style are the clear form and compact nature of the work. The famous French musician, theorist, one of the founders of the National Library of France, Sebastian de Brossard, in his dictionary of music, written by him in 1703, noted: "There is some expressiveness, charm in the works of the Italian style, and the works of the French style are natural, fluid, elegant". Regarding adagio parts of works, especially repetitive parts, the Italians applied the principle of free decoration, as a rule, freely. The richness of the performer's imagination was important there.

In French music, it was considered excessive and forbidden. The French style did not accept free ornamentation either. In the French style, the musicians used codified complex melismas. They even required performers to use embellishments very delicately if necessary. French musicians tried to regulate the decorations and determine the correct place of their use in the work. Every French composer paid great attention to the details of the musical text, including the execution of embellishments. Proper compliance with these records placed a requirement on the performer. "Even though I explain the embellishments, I'm surprised that some musicians don't perform the embellishments correctly in my pieces. Their meanings were described in the book "The True Art of Playing Keyboard Instruments". These mistakes are unforgiving. No one has the right to change the decorations provided by the author. I demand that my works be performed accurately. If the performers did not follow all my recordings with accuracy without any changes, the pieces would not have made an impression on the audience" (Couperin, 1937, p. 10).

Conclusions

While studying the stylistic qualities of the ornaments of Western European keyboard music, the following conclusion may be made from the above.

Ornamentation of the French style in keyboard performance covers a clear system of signs, clear designation and explanation of signs in musical texts, a regulated system of embellishments.

The main indicators of Italian ornamentation in keyboard music are the use of free ornamentation used in vocal music, the abundance of ornaments and the granting of freedom to the performer.

One of the important aspects that distinguish and characterize the styles of ornamentation in Western music for keyboard, was a requirement to decorate in the French style was performed through the previous notes, and in the Italian style for notes, which includes embellishments. Speaking about the main characteristic qualities of stylistic features of ornaments in Western European keyboard music, A. Yurovskiy (1945) gave the following explanation in an article written for the collection of works by C. P. E. Bach for keyboard "The use of ornamentation as a means of expression is associated "Lombard style" (Lombarda) with propaganda in Europe in the 17th and 18th centuries, and "French style" vice versa. The French performed a rhythmic figure in accordance with the rhythm of the iambic, and the Italians – in accordance with the rhythm of the trochee, the metrical size of the poem. At the same time, we can define two ways of per-

forming ornamentation: 1) anti-invasive; and 2) subtraction. Thus, in the French style of performance, anticipation, that is, embellishments, according to preliminary estimates, were performed at the expense of the size of the preceding note. And in the Lombard manner, embellishments were performed in a suspension, that is, due to the main musical size.

Most of the ornamental tables known to us before the end of the 17th century are made in the French style and are presented only in some rare cases in the Italian style. But later, that is, starting from the 18th century, at the time when the systematization of French decorations was completed, the subtraction completely eliminated anticipation.

So, from all the above, in Western European keyboard music, the peculiarities of the style in ornamentation can be traced in the 17th and 18th centuries. But later the concept of style in decorations disappeared. This classicism replaced the Baroque era, and at this time embellishments were already regulated and the general system of decorations was adopted in European c keyboard music.

References

- Bach, C. P. E. (2005). *Opyt Istinnogo Iskusstva Klavirnoy Iгры [Experience of the True Art of Keyboard Performance]* (E. Yushchshkevich, Trans.). Early Music [in Russian].
- Beyschlag, A. (1978). *Ornamentika v Muzyke [Ornamentation in Music]* (Z. Vizel, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Couperin, F. (1937). *Izbrannyye P'esy dlya Klavesina [Selected Pieces for Clavecine]* (O. A. Serova-Khortik, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Dadelsen, G. von. (1966). Verzierungen [Ornaments]. In *Musik in Gesichte und Gegenwart* (Vol. 13, pp. 1526-1527). Bärenreiter-Verlag [in German].
- Druskin, M. (1960). *Klavirnaya Muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI-XVIII Vekov [Keyboard Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany of the XVI-XVIII Centuries]*. Gosmuzizdat [in Russian].
- Genike, R. (1896). *Istoriya Fortepiano v Svyazi s Istoriey Fortepiannoy Virtuoznosti i Literatuy [The History of the Piano in Connection with the History of Piano Virtuosity and Literature]* (Pt. 1). P. Yurgenson [in Russian].
- Harnoncourt, N. (2009). *Muzyka Yazykom Zvukov: Put' k Novomu Ponimaniyu Muzyki [Music by the Language of Sounds: The Path to a New Understanding of Music]* (I. Prikhod'ko, Trans.). N.p. [in Russian].
- Jacobi, E. (1967). Verzierungen [Ornaments]. In *Riemann Musik Lexikon*. B. Schott's Sohne [in German].
- Leichtentritt, H. (1908-1909). Zur Verzierungslehre [To the Ornament Doctrine]. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft [Edited Volumes of the International Music Society]* (Vol. 10, pp. 613-633). Breitkopf & Hartell [in German].
- Mikhailov, M. K. (1965). O Ponyatii Stilya v Muzyke [Regarding the Concept of Style in Music]. *Voprosy Teorii i Estetiki Muzyki*, 4, 16-28 [in Russian].
- Neumann, F. (1988). Interpretation Problems of Ornament Symbols and Two Recent Case Histories: Hans Klotz on Bach, Faye Ferguson on Mozart. *Performance Practice Review*, 1(1), Article 7. <https://doi.org/10.5642/perfpr.198801.01.7>.

- Ornamentika [Ornamentation]. (1955). In *Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya [Great Soviet Encyclopedia]* (Vol. 31, pp. 216-217). Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya [in Russian].
- Sadie, J. A. (Ed.). (1990). *Companion to Baroque Music*. University of California Press.
- Williams, P., & Ledbetter, D. (n.d.). Continuo [basso continuo]. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353>.
- Yurovskiy, A. (1945). *Frantsuzskaya Muzykal'naya Ornamentika [French Musical Ornamentation]* [Doctoral Dissertation]. Moscow [in Russian].

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ОРНАМЕНТИКИ В МУЗИЦІ, ПРИНЦИПИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ ТА СТИЛЬ ВИКОНАННЯ

Гюнель Бакірова

докторант; ORCID: 0000-0001-8536-2139; e-mail: gunnel.bakirova.88@mail.ru
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

У статті досліджується історія розвитку орнаментики в клавірній музиці, принципи її формування та стилі виконання. Попри те, що орнаментика зазнавала різноманітних змін за змістом залежно від періоду, вона є одним з основних засобів вираження клавірної музики. Орнаментика проявляється в різних формах та є не тільки прикладом прикраси, а й виступає в ролі основного компонента в створенні твору. Також прикраси мають істотну вагу як естетичний чинник.

Мета дослідження полягає в розгляді принципу історичного розвитку орнаментики, класифікуванні її видів та визначенні ролі в музиці. Водночас, в рамках проведеного дослідження, вноситься ясність в поняття про стиль орнаментики в клавірній музиці Західної Європи.

Методологія дослідження базується на комплексному музично-аналітичному, теоретичному та історичному аналізі, узагальненні наукової літератури музикознавців Західної Європи й Росії на тему орнаментики.

Наукова новизна дослідження. Вперше, в рамках музикознавства Азербайджану, досліджено особливості, принципи виконання орнаментики в західноєвропейській клавірній музиці.

Висновки. Орнаментика має важливе значення для клавірної музики Західної Європи і виступає в ролі її основного засобу вираження. Її розвиток в клавірній музиці безпосередньо пов'язаний з мистецтвом імпровізації, в якому прикраси вважаються головним засобом вираження. Орнаментика є не тільки прикрасою мелодії – поряд зі структурою вона відіграє важливу роль для створення ритмічної будови твору, художнього змісту твору, форми та фактури. Музикознавці розглядали орнаментiku у різних аспектах і класифікували її в різноманітних формах. У сучасний період орнаментика підрозділяється на дві групи: у вигляді прикрас і вільна орнаментика.

Однією з основних особливостей клавірної музики Західної Європи є те, що вона відображає в собі музичні традиції того періоду. Відзначимо, що орнаментика в клавірній

музиці пройшла етап свого високого розвитку в епоху Бароко. Основною характерною особливістю тут виступає відсутність регламентації орнаментики, її зміна залежить від школи, стилю виконання. Але пізніше поняття стилю в прикрасах було втрачено. Так, в епоху Класицизму прикраси вже регламентувалися і була прийнята загальна система прикрас в європейській клавирній музиці.

Ключові слова: орнаментика; Бароко; клавирна музика; стиль; фортепіано; прикраса; виконання

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ОРНАМЕНТИКИ В МУЗЫКЕ, ПРИНЦИПЫ ЕЕ ФОРМИРОВАНИЯ И СТИЛЬ ИСПОЛНЕНИЯ

Гюнель Бакирова

докторант; ORCID: 0000-0001-8536-2139; e-mail: gunnel.bakirova.88@mail.ru

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

В статье исследуется история развития орнаментики в клавирной музыке, принципы ее формирования и стили исполнения. Несмотря на то, что орнаментика подвергалась различным изменениям по содержанию в зависимости от периода, она является одним из крупнейших средств выражения клавирной музыки. Орнаментика проявляется в различных формах и является не только образцом украшения, но и выступает в роли основного компонента в создании произведения. Также украшения имеют существенную важность в качестве эстетического фактора.

Цель исследования заключается в рассмотрении принципа исторического развития орнаментики, классифицировании ее видов и определении роли в музыке. В то же время, в рамках проведенного исследования вносится ясность в понятие о стиле орнаментики в клавирной музыке Западной Европы.

Методология исследования базируется на комплексном музыкально-аналитическом, теоретическом и историческом анализе, обобщении научной литературы музыковедов Западной Европы и России на тему орнаментики.

Научная новизна исследования. Впервые в рамках музыкальной науки Азербайджана исследованы особенности, принципы исполнения орнаментики в западноевропейской клавирной музыке.

Выводы. Орнаментика имеет важное значение для клавирной музыки Западной Европы и выступает в роли ее основного средства выражения. Ее развитие в клавирной музыке напрямую связано с искусством импровизации, в котором украшения считаются главным средством выражения. Орнаментика является не только украшением мелодии – наряду со структурой она играет важную роль для создания ритмического строения произведения, художественного содержания произведения, формы фактуры. Музыковеды рассматривали орнаментiku с точки зрения различных призм и классифицировали ее в различных формах. В современный период орнаментика подразделяется на две группы: в виде украшений и свободная орнаментика.

Одной из основных особенностей клавирной музыки Западной Европы является то, что она отражает в себе музыкальные традиции того периода. Отметим, что орнаментика в клавирной музыке прошла этап своего высокого развития в эпоху Барокко. Основной характерной особенностью здесь выступает отсутствие регламентации орнаментики, ее изменение в зависимости от школы, стиля исполнения. Но позже понятие стиля в украшениях было утрачено. Так, в эпоху Классицизма украшения уже регламентировались и была принята общая система украшений в европейской клавирной музыке.

Ключевые слова: орнаментика; Барокко; клавирная музыка; стиль; фортепиано; украшение; исполнение



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168

УДК 398.831

КОЛИСКОВІ ПІСНІ ТА ЇХ РОЛЬ У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Анна Ткач

*викладач; ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Жанр колискової пісні має важливе значення в традиційній культурі. Попри те, що чимало пісень, які мали відношення до циклу родинно-обрядового фольклору, припинили своє функціонування, колискові пісні не втрачають актуальності. У сучасній практиці призначення колискових пісень має більш практичне застосування, проте, у традиційній культурі їх роль була значно більшою, ніж заколисування дитини. Дослідження взаємозв'язку між компонентами колискових пісень та виокремлення їх етнічної своєрідності є актуальним завданням, що сприяє розумінню специфіки традиційної культури.

Мета дослідження полягає у дослідженні специфіки колискових пісень та їх ролі в контексті традиційної культури.

Методологія дослідження ґрунтується на культурно-історичному та музично-аналітичному підходах. В даному дослідженні культурно-історичний підхід використовується з метою виявлення соціокультурних умов, в яких формуються побутові фольклорні жанри. Велика увага приділяється семантичному рівню аналізу вербального тексту колискових пісень, який виявляє специфіку вірувань предків, взаємозв'язок тексту з функціональним призначенням цих пісень. Музично-аналітичний підхід дає змогу дослідити і порівняти певні спільні інтонації, ритмічні характеристики у колискових піснях, які існують в різних культурах.

Наукова новизна дослідження полягає у розкритті ролі колискових пісень в контексті традиційної культури та виокремленні їх специфіки.

Висновки. Колискові пісні виступають формою трансляції досвіду багатьох поколінь. Встановлено подібність музичних характеристик цього фольклорного жанру, які стосуються різних етнічних культур – це невеликий амбітус, низхідний рух, повторення одного інтонаційного звороту та вибір ритмічних малюнків, що відтворюють специфіку гойдання. Зміст колискових пісень відображає особливості вірувань предків. На прикладі колискових пісень, поширених в європейській культурі можна зазначити поєднання елементів християнської релігії та міфологічних уявлень. У колискових піснях є певні стабільні компоненти, що пов'язані із заспокоєнням дитини, прагненням її заколисати. Водночас існують відмінності, зокрема у вербальному тексті, які відтворюють специфіку соціокультурних умов, в яких вони формувались. Колискові пісні мають такі функції, як

комунікативна, соціальна, магічна. Кожний елемент вербального тексту колискової має глибоке символічне значення та спрямований на виховання дитини, привертання певних духовних сил; сприяє її здоров'ю та забезпеченню їй щасливої долі.

Ключові слова: колискові; пісні; жанр; функції; традиційна культура; символіка

Вступ

Жанр колискової пісні є одним з найбільш поширених в контексті культурного розвитку. Попри те, що чимало пісень, які мали відношення до циклу родинно-обрядового фольклору, припинили своє функціонування, колискові пісні не втрачають актуальності. Призначення колискових пісень в сучасній практиці має більш практичне застосування, проте у традиційній культурі їх роль була набагато більшою, ніж заколисування дитини. Актуальним завданням є дослідження ролі колискових пісень в традиційних культурах.

Мета

Мета статті полягає у дослідженні специфіки колискових пісень та виділенні їх ролі в контексті традиційної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Коліскові пісні як жанр обґрунтовані в працях педагогічного, культурологічного, лінгвістичного та музикознавчого спрямування. Враховуючи деякі обмеження в нашому дослідженні розглянемо і порівняємо традиції деяких європейських країн і регіонів України. Заслужують на увагу праці В. Мельник та Н. Яченко (2012), в яких акцентовано увагу на семантичних особливостях французьких колискових пісень та Т. Захожої (2012), яка досліджує колискові пісні різних регіонів Іспанії. Специфіка українських колискових пісень Східної Волині проаналізована на експедиційних матеріалах в статті А. Друзюк (2013), комплексний аналіз української колискової пісні як специфічного жанру «фольклору для дітей» здійснено О. Марчун (2005). В. Семенчук (2017) та С. Чайка (2019) розглядають жанрове розмаїття та значення колискових пісень у вихованні дітей. Оберегові образи, що зустрічаються в текстах українських народних колискових пісень, ґрунтовно висвітлено О. Хомік (2009). Мало вивченим залишається питання взаємозв'язку між компонентами колискової.

Виклад матеріалу дослідження

При дослідженні особливостей музичного фольклору необхідно дотримуватись позиції, пов'язаної з синкретичною природою давнього мистецтва. Жодний музичний компонент не міг з'явитись сам по собі, не будши пов'язаним з іншими факторами людської життєдіяльності. Розвідки О. Хомік (2009), які стосуються дослідження оберегових образів у колискових, виявляють нерозривний зв'язок між різними сторонами побутування. Виникнення жанру колискової виступає

ймовірно однією з найбільш давніх форм музикування, яка мала практичне призначення, проте також виконувала ряд соціальних, комунікаційних та магічних функцій. Досить часто виконання колискових пісень супроводжувалось «виконанням якихось хатніх робіт – вишиванням, прядінням та іншими рукодільними роботами» (Чайка, 2019, с. 264). Тому згадка про ці форми роботи могла бути наявна у самій пісні. Проте треба наголосити на тому, що іноді в якості колискових використовувались інші пісні, характер яких міг бути тотожним до заколисувальних, хоча за іншими, в тому числі вербальними характеристиками вони могли істотно відрізнятись.

Необхідно розглянути якими є характерні ознаки колискової пісні як жанру, що представлений в традиційній культурі. Первинне значення колискової пісні, що має приспати дитину проявляється при аналізі усіх рівнів даного жанру – від вербального до музичного компонентів. О. Марчун (2005) відмічає, що ця функціональність унаочнюється через такі ознаки, як «монотонний наспів, текстова та, відповідно, музична ритміка й специфічна фонетика, яка є наслідуванням перших кроків немовляти до рідної мови – стадій агукання та белькотіння ("Ой люлечки-люлі, налетіли гулі")» (с. 4). Дані характеристики притаманні більшості колискових, попри їх етнічне походження. Надзвичайно часто застосовується саме повторність мотиву, причому така, що буде відрізнятись невеликим амбітусом, низхідним рухом. Частіше амбітус є терцієвим чи квартовим. Заколисування буде проявлятися у специфічному темпоритмі, що можна співвіднести з процесом гойдання, а також із ритмом дихання людини у стані спокою. Важливу роль при співі колискової пісні має регістр та динаміка. Регістр частіше обирався низький, адже він має менш пронизливий характер, що дає змогу легше заспокоїти дитину. Так само цим обумовлена тиха та помірна динаміка – *piano*. Дослідники виділяють декілька типів колискових, які можна виокремити за ритмічними особливостями: односегментні, де повторюється з варіюванням одна фраза при чотиридольному метрі та ритмомалюнок з ямбічним ритмом. У першому випадку – це чергування чотирьох вісімок та двох чвертей, причому можливе подрібнення і останніх долей такту, яке залежить від кількості складів. У другому випадку наявне чергування вісімки та чверті. Якщо казати про колискові, що поширені у більшості етнічних культур, то перевага надається розмірам 3/4 та 6/8, які пов'язані з ритмом колисання.

В інтонаційному плані та за специфікою виконавства колискові пісні досить близькі до замовлянь, що обумовлене спорідненістю цих жанрів. Однією з функцій колискової є певне висловлення побажань, які мають здійснитись із дитиною у майбутньому, привернення гарного та щасливого майбутнього. Також у ряді колискових є розспіви звуку «а», які мають зв'язок з голосіннями та могли виконувати функцію антифрустративну. Н. Семенчук (2017) вказує, що «елементи голосінь або ж текстові уривки, звернені не до дитини, а призначені для зняття емоційної напруги виконавиці, зазвичай, матері».

О. Хомік (2009) відмічає той чинник, що колискові пісні виконували «апо-тропеїчну та продукувальну функцію – привернути до дитини або відвернути від неї певні надприродні сили, уберегти від будь-якої небезпеки» (с. 155-156). Колискова пісня в українській традиційній культурі повинна виступати джере-

лом захисту дитини. В ній представлений ряд символів, що дозволяють казати про присутність у тексті коліскової своєрідних оберегів, які дають уяву про сам процес заколисування. Це й опис дерев, на яких розміщується колиска, точніше підвищується. Зазвичай обирали такі дерева, як дуб, горіх, верба, явір. Ці дерева є втіленням могутності, сили, стійкості. Їх символічне значення підкреслюється фізичними характеристиками, адже частіше саме з дуба, горіха вироблялись найміцніші вироби (меблі, гойдалки, скриньки тощо). А, власне, явір уособлював чоловіче начало в фольклорній традиції українців. Процес заколисування дитини символічно відтворює діалектику чоловічого та жіночого начал. Якщо дерево, на якому висить колиска є втіленням чоловічого ества, то сама колиска буде відтворювати жіноче начало.

Коліска імітує материнське черево, яке ще необхідне для немовляти, але також і перший локус дитини післянатального періоду (хоча деякі регламентації забороняють класти дитину до коліски протягом від дев'яти до сорока днів – самі числа спонукають до думки про сакральність такої заборони) (Марчун, 2005, с. 8).

Окрім магічної, апотропеїчної функції, коліскова пісня тісно пов'язана з формуванням перших знань дитини про світ, оточення, соціальні стосунки. Актуальним виступає зв'язок образу дерева (дуба) із світовим дровом, яке було складовим елементом традиційної вишивки на українських сорочках.

Треба відзначити, що хоча коліскові пісні є досить подібними у різних культурах, існують певні відмінності, що стосуються персонажів, які згадуються у цьому пісенному жанрі. Для більшості коліскових притаманний опис чи звернення до живих істот – тварин, птахів та рослин. В українських коліскових піснях нерідко наявний образ голуба, що символізує янгола-охоронця, котика, який оберігає дитину та заколисує її. «Котик-сіренький», що є частим персонажем в українських коліскових, не випадково з'являється у багатьох піснях. Варто згадати про традицію запускання в нову оселю kota, адже «першими у нову оселю переселялися сакральні тварини – зазвичай півень або кіт» (Друзюк, 2013, с. 93). До того ж існувала практика, коли спочатку саме котика гойдали у колісці та співали йому коліскові пісні, а вже потім туди клали дитину.

Попри наявність істот, що згадуються у коліскових у позитивному ключі, чимало існує персонажів, якими лякають дітей. В українському фольклорі таку роль відіграє вовк, бабай чи інший персонаж. Так в іспанських коліскових часто згадуються елементи неживої природи та міфічні істоти (чаклунка «коко»). «Коко» лякає дітей в іспаномовних коліскових. Т. Захожа (2012) згадує тих тварин, якими лякають, – це «бик, чорна королева, ельфи, вовки» (с. 80). В українському фольклорі ті тварини, які згадуються у піснях, частіше є такими, що відіграють важливу роль у зростанні дитини. Так чимало оповідань містяться про корову, яка забезпечувала харчування не лише дитини, а й усієї родини.

Якщо у вітчизняному фольклорі доволі часто згадуються дохристиянські персонажі, у іспанських коліскових наявні відсилання до святих. Дана традиція обумовлена пануванням католицизму у Іспанії, більш пізнім походженням цих творів. Натомість в українських традиційних коліскових піснях, незважаючи на час їх створення та побутування, зберігається зв'язок з прадавньою язичницькою культурою, хоча ті, що виникли відносно нещодавно, також містять згадки про янголів

та святих. Разом з тим в іспанських колискових імена святих змінюються в залежності від регіону, а в українських можуть святі взагалі не персоніфікуватися.

У розвідках, пов'язаних з колисковими піснями інших західноєвропейських країн, наводяться ознаки французьких колискових. У них також часто є звернення до християнських образів, зокрема до Господа з проханням «оберігати та захищати дітей від злих сил, хвороб та нещастя (часто не лише під час сну, а й протягом життя)» (Мельник & Яченко, 2012, с. 407). Так само як і в українських колискових піснях наявне згадування Сна, Дрімоти, які здатні приспати дитину та виступають міфічними істотами. Проте істотна відмінність полягає у тому, що у французьких колискових досить рідко з'являються образи, пов'язані з рослинним світом. Це наголошує у своїй розробці В. Мельник та Н. Яченко (2012): «В українських колискових часто зустрічаються також назви трав, що мають силу присипляти дитину: рута, м'ята, барвінок, у французьких подібного не спостерігаємо» (с. 408). Даний чинник можна трактувати по-різному. Ймовірно він пов'язаний з тим, що для здійснення жінкою-матір'ю великого комплексу робіт, які були наявні в українській традиційній культурі, їй необхідний був дитячий сон. Тому практика застосування трав мала неабияке поширення, що й зумовлює згадку про них у піснях. Також згадка про дані трави можлива у зв'язку з наявністю залишків анімістичних вірувань та значної ролі аграрної справи у вітчизняній культурі.

Нерідко у колискових піснях розповідається про нещасливу долю матері та її дитини. Соціальний характер цих колискових свідчить про те, що вони виступали відображенням індивідуального досвіду тих, хто їх співав. Тобто включення окрім традиційних елементів й особистих переживань дає змогу відчутти їх соціальну значущість та здатність модифікуватись. Іспаномовні колискові включають переживання батьків за дитину, опис їх буденних справ та чимало інших побутових аспектів. Вони спрямовані закликати дитину до сну, але також виступають формою комунікації батьків із дитиною. Т. Захожа (2012) відмічає, що іспанські колискові досить часто створювались чи точніше адаптувались жінками, для яких дитина була не втіленням радості та щастя материнства, а тягарем, тому й текст відображує особисті переживання. «Кожне дитя, замість того щоб бути радістю, стає тягарем, і зрозуміло, мати не може не співати йому, про те, що життя не радує її» (с. 76).

Висновки

Коліскові пісні виступають формою трансляції досвіду багатьох поколінь. Встановлено подібність музичних характеристик цього фольклорного жанру, які стосуються різних етнічних культур – це невеликий амбітус, низхідний рух, повторення одного інтонаційного звороту та вибір ритмічних малюнків, що відтворюють специфіку гойдання. Зміст колискових пісень відображає особливості вірувань предків. На прикладі колискових, поширених в європейській культурі можна відмітити поєднання елементів християнської релігії та міфологічних уявлень. Коліскові пісні мають такі функції, як комунікативну, соціальну, магичну. Кожний елемент вербального тексту коліскової має глибоке символічне значення та спрямований на виховання дитини, привертання певних духовних сил, сприяти її здоров'ю та забезпечення їй щасливої долі.

Список бібліографічних посилань

- Друзюк, А. (2013). Коліскові пісні східної Волині (за матеріалами експедиційних записів). *Студії мистецтвознавчі*, 3-4, 91-101.
- Захожа, Т. (2012). Традиції та культура у коліскових піснях Іспанії. *Актуальні проблеми психології*, 4(8), 71-81.
- Марчун, О. В. (2005). *Поетика української народної коліскової пісні: мотиви, функції, образи* (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- Мельник, В. І., & Яченко, Н. С. (2012). Семантичні особливості французьких та українських коліскових пісень. В *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір*, Міжнародна науково-практична конференція (с. 405-409). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Семенчук, В. (2017). *Коліскова пісня як фольклорний жанр в практиці родинного виховання*. DSpace. <http://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/8137/1/Коліскова%20пісня%20як%20фольклорний%20жанр.PDF>.
- Хомік, О. Є. (2009). Оберегові образи в українських коліскових піснях. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, 56, 155-160.
- Чайка, С. (2019). Жанрове розмаїття української дитячої народно-пісенної музичної творчості. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 27, 262-268. <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2019-27-0.262-268>.

References

- Chaika, S. (2019). Zhanrove rozmaittia ukrainskoi dytiachoi narodno-pisennoi muzychnoi tvorchosti [Genre variety of ukrainian children' s folk song musical art]. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 27, 262-268. <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2019-27-0.262-268> [in Ukrainian].
- Druziuk, A. (2013). Kolyskovi pisni skhidnoi Volyni (za materialamy ekspedytsiinykh zapysiv) [Lullabies of eastern Volhynia (based on expedition records)]. *Researches of the Fine Art*, 3-4, 91-101 [in Ukrainian].
- Khomik, O. Ye. (2009). Oberehovi obrazu v ukrainskykh kolyskovykh pisniakh [Precautionary images in Ukrainian lullabies]. *Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philology"*, 56, 155-160 [in Ukrainian].
- Marchun, O. V. (2005). Poetyka ukrainskoi narodnoi kolyskovoї pisni: motyv, funktsii, obrazu [Poetics of Ukrainian folk lullaby: motives, functions, images] (Abstract of PhD Dissertation). Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv [in Ukrainian].
- Melnyk, V. I., & Yachenko, N. S. (2012). Semantychni osoblyvosti frantsuzkykh ta ukrainskykh kolyskovykh pisen [Semantic features of French and Ukrainian lullabies]. In *Suchasni stratehii universytetskoi osvity: yakisnyi vymir [Modern strategies of university education: qualitative dimension]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 405-409). Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Semenchuk, V. (2017). *Kolyskova pisnia yak folklornyi zhanr v praktytsi rodynnoho vykhovannia [Lullaby as a folk genre in the practice of family education]*. DSpace. <http://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/8137/1/Kolyskova%20pisnia%20yak%20folklornyi%20zhanr.PDF>[in Ukrainian].

Zakhozha, T. (2012). Tradytsii ta kultura u kolyskovykh pisniakh Ispanii [Traditions and culture in lullabies of Spain]. *Actual Problems of Psychology*, 8, 71-81 [in Ukrainian].

LULLABY SONGS AND THEIR ROLE IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL CULTURE

Anna Tkach

Lecturer; ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Abstract

The genre of the lullaby is important in traditional culture. Despite the fact that many songs related to the cycle of family and ritual folklore have ceased to function, lullabies do not lose their relevance. The purpose of lullabies in modern practice has a more practical application, but in traditional culture, their role was much greater than lulling a child. The study of the relationship between the components of the lullaby and the separation of their ethnic identity is an urgent task that helps to understand the specifics of traditional culture.

The purpose of the article is to study the specifics of lullabies and their role in the context of traditional culture.

The research methodology is based on a cultural-historical and musical-analytical approach. In this study, the cultural-historical approach is used to identify socio-cultural conditions in which domestic folk genres are formed. Much attention is paid to the semantic level of analysis of the verbal text of lullabies, which reveals the specifics of ancestral beliefs, the relationship of the text with the functional purpose of these songs. The musical-analytical approach makes it possible to explore and compare certain common intonations, rhythmic characteristics in lullabies that exist in different cultures.

Conclusions. Lullabies are a form of broadcasting the experience of many generations. Analysis of their specificity allows us to talk about the similarity of musical characteristics of this folk genre, which relate to different ethnic cultures – a small ambition, downward movement, and repetition of one intonation and the choice of rhythmic patterns that reproduce the specifics of rocking. The content of lullabies reflects the peculiarities of ancestral beliefs. On the example of lullabies, common in European culture, we can note a combination of elements of the Christian religion and mythological ideas. Lullabies have certain stable components that are associated with calming the baby and wanting to lull him. However, there are a number of differences, in particular in the verbal text, which reproduces the specifics of socio-cultural conditions in which they were formed. Functions of lullabies include communicative, social and magical. Each element of the lullaby verbal text has a deep symbolic meaning and is aimed at raising a child, attracting certain spiritual forces, promoting his/her health and ensuring his/her happy fate.

Keywords: lullabies; songs; genre; functions; traditional culture; symbolism

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ И ИХ РОЛЬ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Анна Ткач

преподаватель; ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Жанр колыбельной песни имеет важное значение в традиционной культуре. Несмотря на то, что многие песни, которые имели отношение к циклу семейно-обрядового фольклора, прекратили свое функционирование, колыбельные песни не теряют актуальности. В современной практике назначение колыбельных песен имеет более практическое применение, однако в традиционной культуре их роль была намного больше, нежели укачивание ребенка. Исследование взаимосвязи между компонентами колыбельных песен и выделение их этнического своеобразия является актуальной задачей, способствующей пониманию специфики традиционной культуры.

Цель исследования заключается в исследовании специфики колыбельных песен и их роли в контексте традиционной культуры.

Методология исследования основывается на культурно-историческом и музыкально-аналитическом подходах. В данном исследовании культурно-исторический подход используется с целью выявления социокультурных условий, в которых формируются бытовые фольклорные жанры. Большое внимание уделяется семантическому уровню анализа вербального текста колыбельных песен, который выявляет специфику верований предков, взаимосвязь текста с функциональным назначением этих песен. Музыкально-аналитический подход позволяет исследовать и сравнить некоторые общие интонации, ритмические характеристики в колыбельных песнях, которые существуют в разных культурах.

Научная новизна исследования заключается в раскрытии роли колыбельных песен в контексте традиционной культуры и выделении их специфики.

Выводы. Колыбельные песни являются формой трансляции опыта многих поколений. Установлено сходство музыкальных характеристик этого фольклорного жанра, касающихся различных этнических культур – это небольшой амбитус, нисходящее движение, повторение одного интонационного оборота и выбор ритмических рисунков, воспроизводящих специфику укачивания. Содержание колыбельных отражает особенности верований предков. На примере колыбельных, распространенных в европейской культуре, можно отметить сочетание элементов христианской религии и мифологических представлений. В колыбельных есть определенные стабильные компоненты, связанные с успокоением ребенка и стремлением его укачать. Вместе с тем существуют различия, в частности в вербальном тексте, которые воспроизводят специфику социокультурных условий, в которых они формировались. Колыбельные песни имеют такие функции, как коммуникативная, социальная, магическая. Каждый элемент вербального текста колыбельной песни имеет глубокое символическое значение и направлен на воспитание ребенка, привлечение определенных духовных сил; способствует его здоровью и обеспечению ему счастья.

Ключевые слова: колыбельные; песни; жанр; функции; традиционная культура; символика



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219169

УДК 780.616.432:78.03'06(510)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ОБРАБОТКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАН ЧЖАО

Чень Цяньцю

докторант; ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

Представленное исследование посвящено освещению стилистических особенностей жанра обработки в фортепианном творчестве Чжан Чжао. Творчество Чжан Чжао направлено на сохранение традиционного музыкального искусства Китая и популяризацию его на мировой музыкальной арене. С этой точки зрения жанр обработки в творчестве Чжан Чжао занимает особое место. В качестве материала для обработки композитор избрал народные песни различных этносов, населяющих территорию КНР. Однако методы обработки этих песен вне зависимости от их национальной принадлежности очень близки. Анализ фортепианных пьес в жанре обработки продемонстрировал склонность композитора к определенному роду средств.

Цель исследования – определить палитру средств, которую использует композитор Чжан Чжао в своих фортепианных пьесах, написанных в жанре обработки.

Методологией исследования является комплексный подход, в русле которого использованы методы культурологического, исторического, сравнительного и музыкально-теоретического анализа: целостный, стилевой, жанровый. Кроме того, использован метод активной иллюстрации (термин Е. Вязковой), нацеленный на подтверждение рассмотренных положений через привлечение значительного наглядного материала в виде нотных примеров, поэтических текстов, иллюстраций. Теоретико-методологическую основу концепции составили труды общего характера, в которых освещаются вопросы теории стиля, в том числе национального.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые выявлены характерные стилистические черты фортепианных пьес в жанре обработки композитора Чжан Чжао.

Выводы. Анализ фортепианных пьес Чжан Чжао продемонстрировал, что большинство этих произведений имеет структуру с опорой на двукратное проведение темы и небольшой заключительный раздел. Главными средствами развития автор чаще всего избирает фактурные и регистровые изменения, то есть те средства, которые способствуют сохранению оригинального тематического материала в неизменности. Большую роль во многих фортепианных обработках Чжан Чжао играет остинато партии сопровождения. При этом преобладание определенных методов развития в проанализированных пьесах не исключает наличие иных средств преобразования.

Их выбор определяется стремлением, во-первых, сохранить в обработке максимально близкое к оригиналу звучание тематического материала, во-вторых, раскрыть всю палитру выразительного потенциала тематизма в каждой конкретной пьесе.

Ключевые слова: китайская музыка; фортепианная пьеса; жанр; обработка; народная песня; традиции

Введение

В многоликом мировом искусстве музыкальная культура Китая уже многие столетия занимает одно из самых значимых мест. Подобное место китайской музыкальной культуры в мировом пространстве обусловлено несколькими весьма существенными ее качествами. Прежде всего, китайская музыкальная культура не только отличается своей длительной историей развития, но и относится к самым древним музыкальным культурам мира. Археологические источники свидетельствуют о наличии развитой музыкальной культуры на территории современной КНР уже 8000 лет назад. Кроме того, когда мы говорим о музыке Китая, мы подразумеваем огромный пласт произведений музыкального искусства, относящийся к самым различным этническим группам, в тот или иной период составлявшим часть китайской цивилизации. История развития протяженностью в несколько тысяч лет в совокупности с полиэтническим разнообразием позволили китайской музыке обрести свой собственный очень яркий, самобытный, ни с чем несравнимый облик. Действительно, музыка Китая отличается жанровым, интонационным, ладотональным, ритмическим своеобразием, характерным инструментарием. Все эти качества сделали китайскую музыку, возможно, самой узнаваемой в бесконечном пространстве мирового музыкального искусства.

Одним из самых ярких примеров воплощения китайской традиционной музыки в новом для себя жанровом облике обработки для фортепиано являются двадцать небольших пьес, написанных композитором Чжан Чжао.

Масштабных исследований, посвященных какой-либо сфере его музыки еще не создано. Одной из важнейших тем, касающихся творчества композитора, является изучение его взглядов на музыкальное искусство. Видение Чжаном Чжао дальнейшего развития китайского фортепианного искусства раскрывает особенности мировоззрения композитора, его творческое кредо. Данный вопрос является определяющим для изучения музыкального наследия композитора, определения его жанрово-стилевых приоритетов.

Цель

Цель статьи – определить палитру средств, которую использует композитор Чжан Чжао в своих фортепианных пьесах, написанных в жанре обработки.

Анализ последних исследований и публикаций

Поскольку музыка Чжан Чжао звучит во многих странах мира, это мощно резонирует в разнообразнейших сферах, и, в частности, исследовательской. Се-

годня творчество композитора активно изучается китайскими музыковедами. Однако, среди публикаций преобладают небольшие статьи, посвященные узкому кругу проблем (статьи Дуань Вэй (2016), Ни Ин (2015), Цзин Цзинлан (2006), Йи Хонг (2015), Ци Цзин (2015), Чжан Гуанцзянь (2019), Чжан Хунвей (2016) и др.).

Изложение материала исследования

Многие тысячелетия музыкальная культура Китая развивалась исключительно как традиционная. И хорошо осознавая бережное отношение китайского народа к своим традициям, становится понятным насколько точно из глубины веков и тысячелетий китайский народ смог сохранить всю палитру красок своей музыки. Вместе с тем влияние времени, неизбежные интеграционные процессы в мировом пространстве на рубеже двух прошлых веков вовлекли китайскую музыкальную культуру в процесс освоения музыкальных традиций Запада. Этот процесс сказался, в первую очередь, в таких направлениях, как формирование китайской национальной композиторской школы и освоение китайскими музыкантами – исполнителями и композиторами – музыкального инструментария Западной цивилизации. На этом пути китайские музыканты сумели продемонстрировать свой собственный подход. Уже упомянутой выше особенностью, можно даже сказать неотъемлемой чертой китайского менталитета является глубинная связь с традициями. И эта характерная черта китайского менталитета нашла свое отражение и на том пути развития, который избрали для себя многие китайские композиторы.

На начальном этапе, когда академическая музыка в Китае только начала формироваться, перед китайскими композиторами возникла дилемма в вопросе возможного направления для развития китайской музыки в жанрах, формах европейского классического музыкального искусства и в звучании европейских инструментов. Первые пробы пера китайских композиторов свидетельствуют об их колебаниях между тем, следовать ли по пути слепого подражания «западному» стилю во всех элементах музыкального языка или попытаться адаптировать своеобразие китайской традиционной музыки к звучанию европейских инструментов. С этой точки зрения показательным является творчество самого первого композитора в Китае Чжао Юаньена. Написанные им еще в 10-е гг. прошлого века музыкальные опусы для фортепиано буквально демонстрируют эти две тенденции. Самым первым фортепианным произведением композитора стала пьеса «HuabanbanXiangjianglang», по сути, являющаяся обработкой традиционной китайской песни для фортепиано. Его другая фортепианная пьеса «Марш мира», напротив, целиком построена на почти «слепо» подражании западной музыке. Ни один из элементов пьесы не выдает в ней китайского автора. Справедливости ради, следует отметить, что такого рода подражание очень скоро перестало проявляться в творчестве китайских композиторов, а вот использование жанра обработки народных песен, как одного из ведущих в фортепианном творчестве, стало новой устойчивой традицией китайского композиторского творчества. Таким образом отражением китайской ментальности в отношении своих традиций в академической

музыке стало широкое распространение фортепианных произведений в жанре обработки китайских песен. Это неудивительно, поскольку данный жанр позволяет китайскому народу не только по-прежнему сохранять и беречь свои традиции, но и, более того, делать эти музыкальные традиции доступными для ознакомления далекой от китайской музыкальной культуры западной аудитории.

Чжан Чжао – выдающийся современный китайский композитор (родился в 1964 году). Одной из самых главных целей своей жизни и своего творчества Чжан Чжао считает пропаганду национальной музыки, как у себя в стране, так и за рубежом. «Чжан Чжао является приверженцем концепции наследования и продвижения культуры национальной музыки» (Чжан, 2019). «Я очень хочу донести до потомков великого китайского народа и иностранцев все больше и больше прекрасных китайских произведений. Только когда китайская культура интегрируется в мировую культуру, мы можем внести реальный вклад в мир, и мир сможет уважать нас!» (Ни, 2015). С этой точки зрения его обращение к жанру обработки для фортепиано китайских традиционных песен весьма символично.

В каждой фортепианной пьесе композитора Чжан Чжао, написанной в этом жанре, находится свой метод демонстрации и развития традиционного музыкального напева. Вместе с тем есть определенные стилистические особенности, характеризующие все опусы автора в этом жанре. Во-первых, каждая фортепианная пьеса предельно лаконична. Очень часто изложение музыкального материала ограничивается пределами всего одной или двух страниц. Основным методом развития становится оstinatное повторение темы в изменяющемся фактурном, регистровом, реже ладотональном или ладогармоническом окружении.

Первая пьеса композитора в жанре обработки называется «Жасмин». В ее основе лежит известная китайская народная песня. Эта песня имеет долгую историю. Ее появление связано с историческим периодом Цяньлун династии Цин. Первоначально песня называлась «Цветочная мелодия». В настоящее время эта песня широко распространена во многих регионах Китая. Особенно широкое распространение произведение получило в регионах Наньцзин Люхэ, Янчжоу и Тяньчаня в Тайчжоу (Дуань, 2016). При этом в разных регионах сама мелодия песни, как и ее текст одинаковы.

Тема песни «Жасмин» глубоко национальна. Ее характерность подчеркивается пентатонической ладовой основой и интонационным своеобразием (Хунвэй, 2016). Обращает на себя внимание лаконичная структура песни, содержащая периодические построения, весьма распространенные в западных музыкальных произведениях. Возможно, по этой причине это китайское музыкальное произведение получило широкое распространение в западном мире.

В целом песня «Жасмин» служит ярким примером воплощения южно-китайского музыкального стиля: мягкого, изысканного, утонченного. Она рисует образ грациозной элегантной девушки, привлеченной ароматом красивого цветка жасмина.

Композитор Чжан Чжоу для обработки данной песни использует очень тонкие музыкальные краски. Тематическое содержание произведения китайского

традиционного музыкального искусства остается неизменным. Мелодия песни проводится дважды в партии правой руки, как ведущая тематическая линия. Главные преобразования осуществляются в аккомпанементе. При первом проведении темы аккомпанемент ограничивается выдержанными аккордами в среднем регистре. Второе проведение темы переносит аккомпанемент в более низкий регистр, а аккорды сменяют разложенные ломаные арпеджио с тем же гармоническим содержанием.

Вторая пьеса называется «Любовная песня Кандин». В ее основе лежит одноименное музыкальное произведение, относящееся к Сычуаньским народным песням. Спетаая Юй Ишуанем в Нанкине 19 апреля 1947 года эта песня впоследствии получила распространение по всей стране (Ни, 2015).

В обработке этой песни композитор использовал схожие методы развития. Мелодическая линия песни сохранена в своем неизменном виде и поручена партии правой руки, то есть верхнему голосу. Структурно тема песни напоминает период из трех предложений, среди которых первые два звучат как классический период повторного строения с различным каденционным завершением. Композитор дважды проводит тему произведения. Характерной особенностью каждого из двух проведенных становится октавная переключка между фразами, составляющими тематическую линию песни. При этом во втором проведении автор меняет очередность этой переключки, что становится одним из методов преобразования темы при повторном проведении. Однако главным средством развития фортепианной пьесы становятся изменения в сопровождении, то есть в партии левой руки. Выдержанным половинными нотами созвучиям первого проведения, отвечают те же самые с гармонической точки зрения созвучия, но данные в размере четвертных нот. Такая ритмическая замена в аккомпанементе придает определенную подвижность и тем самым интенсифицирует динамику развития. При этом следует заметить, что в развитии партии сопровождения композитор избирает остинатный принцип, поскольку практически вся партия аккомпанеента выдержана в рамках всего нескольких созвучий, чередующихся между собой. Подобный аккомпанемент подчеркивает лирико-созерцательный характер тематического содержания народной песни.

Третья фортепианная пьеса имеет название «Плетеная цветочная корзина». Тематической основой этого произведения стала одноименная песня, записанная композитором Го Фушанем в 1958 году (Хунвэй, 2016). Однако всенародную популярность эта песня получила спустя почти тридцать лет в 1986 году, когда в переосмысленном облике она прозвучала в исполнении певицы Ю. Шуцинь. И до сих пор эта вокальная пьеса является одной из самых популярных и любимых во всем Китае.

Несмотря на то, что по своему характеру пьеса «Плетеная цветочная корзина» контрастирует с двумя первыми обработками и вместо спокойной умиротворенной созерцательной лирики мы слышим яркую быструю и веселую мелодику, Чжан Чжао для ее обработки избирает все те же методы преобразования. Точно так же тематизм песни сохраняется в своем первоизданном виде и проводится на протяжении пьесы дважды. Кроме того, данную пьесу с предыдущей сближает общий принцип остилато, ставший основой развития всей пар-

тии сопровождения. Основным же отличием данной обработки от предыдущих, становится то, что здесь главным фактором преобразования становится регистровый контраст. Композитор повышает при втором проведении высотное положение и самой темы, и ее сопровождения на одну октаву вверх. Следует также отметить еще одно существенное отличие. Это наличие небольшого, всего в два такта вступления в данной пьесе.

В основе четвертой фортепианной пьесы под названием «Маланская горная песня» лежит подлинная Гаошанская народная песня. Гаошанцы – это этнос, проживающий преимущественно в провинции Тайвань и обладающий своей уникальной культурой и искусством, характеризующиеся богатой палитрой произведений устной литературы, в том числе, включающей мифы и легенды, а также оригинальными произведениями устного музыкального искусства. Содержание «Маланской горной песни» связано с лирической тематикой. Песня повествует о красивой природе, живописных пейзажах Малана и о девушке Малана, которая прекраснее всех цветов.

В обработке данной песни в своей фортепианной пьесе композитор использует и уже знакомые нам приемы, и новые средства развития. Сразу отметим, что тема песни в этом произведении проводится не дважды, а трижды. При этом при повторных проведениях хорошо заметны варианты изменения тематического материала. Во втором проведении эти изменения в основном носят признаки небольших изменений в мелодической линии. При заключительном проведении в средства преобразования активно включается ладовый аспект, так как тема внезапно получает новое ладовое звучание.

Еще одним фактором развития в этой пьесе становятся регистровые преобразования. При первом проведении темы композитор помещает ее в средний регистр, в то время как партия аккомпанемента находится в верхнем регистре. При втором проведении высота проведения темы и сопровождения меняется: тема переходит в высокий регистр, аккомпанемент в средний. Такое же расположение ведущего и аккомпанирующего голосов сохраняются и при третьем проведении.

Таким образом палитра методов преобразования народной песни в обработке в четвертой пьесе гораздо богаче, чем в предыдущих.

Пятой пьесой, в основу которой положено произведение традиционного музыкального искусства, стала пьеса «Майла». «Майла» – это название казахской народной песни, адаптированной Ван Лоубином в 1959 году. Казахский этнос, проживающий преимущественно в Синьцзяне, также является частью народа Китая. Песня «Майла» одна из самых популярных казахских народных песен, повествующих о девушке по имени Майла, которая прекрасна собой и обладает чудесным голосом. Ее пение привлекает людей со всей округи, а скотоводы часто ходят вокруг ее жилища, чтобы послушать песни в исполнении Майлы.

Как считает китайский исследователь Ци Цзин (2015), тематическое содержание этой народной песни позволяет автору обработки Чжан Чжоу использовать, в качестве основного, метод контрастного сопоставления небольших эпизодов. Именно на таком чередовании ярко контрастных небольших эпизодов построено все произведение композитора. В развитии можно выделить несколько таких фрагментов.

В основу шестой фортепианной пьесы Чжан Чжао положена народная песня Юньнани, записанная Инь Игуном в 1947 году. Песня называется «Ручей». Это же название носит и фортепианное произведение, ставшее обработкой данной песни. Юньнань округа Миду автономной префектуры Дали Бай относится к южному региону Китая. Поэтому и народное творчество этой провинции характеризуется всеми чертами уже упомянутой южной школы. Песня «Ручей» по своему характеру относится к области простой и естественной лирики, полной фантазии, искренних и сильных чувств. Под серебряным лунным светом сидит красивая девушка. В тишине, прерываемой звуками журчащего ручья, она смотрит на луну и думает о своем возлюбленном. Глубокие чувства девушки выражает красивая мелодия песни.

Для тонкой по красоте и выразительности мелодии этой народной песни Чжан Чжао избирает и соответствующие средства развития. Тема песни в пьесе проходит несколько раз. И с каждым следующим ее проведением звучание становится все более широким и полнозвучным, будто бы небольшой ручей с течением становится все шире и шире, превращаясь в полноводную реку. Такое ощущение создается благодаря постепенному расширению диапазона в звучании и темы, и аккомпанемента, а также постепенному учащению ритмического пульса в сопровождении. Отдельно нужно отметить богатство и тонкость ладогармонических красок, использованных композитором в развитии этой пьесы. В совокупности все средства музыкальной выразительности, задействованные в развитии анализируемого произведения, создают единую линию постепенного динамического нарастания, которая приводит к яркой кульминации перед самым завершением и внезапным спадом в конце.

«Сенджидма» – это монгольская народная песня, популярная на территории, на которой проживают племена Ордос Лиги Икчжао во Внутренней Монголии. Эта песня стала основой седьмой фортепианной пьесы Чжан Чжао. Песня повествует о легенде про умную и красивую девушку Сенджидма и про ее несчастную любовь.

В развитии тематизма этой пьесы композитор использует уже знакомые нам средства. Во-первых, это двукратное проведение мелодической линии песни в ее неизменном облике. Во-вторых, изменение регистра проведения темы при повторном проведении (на этот раз тема при втором проведении звучит на октаву выше). В-третьих, постепенное учащение ритмического пульса в партии аккомпанемента (замена сочетания четверти и половинной с точкой на четыре четверти в одном такте). В-четвертых, использование в аккомпанементе принципа остинато, характеризующегося ограниченным количеством созвучий, чередующихся между собой. Причем отметим, что этот принцип сохраняется на всех этапах развития произведения.

Восьмая фортепианная пьеса Чжан Чжао носит название «Почему цветы такие красные». В ее основе лежит древняя таджикская песня «Гули Пита», которая была адаптирована Лэй Чжэнбанем и использована в качестве музыкального материала в кинофильме «Гость на айсберге» (Дуань, 2016).

Мелодика данной песни резко отличается от предыдущих прежде всего своим ладовым окрасом. В отличие от большинства песен, проанализированных

ранее, ладовой основой этой песни является не пентатоника, а лад, напоминающий гармонический минор, в котором главным устоем становится не первая, а пятая ступень. Вместе с тем Чжан Чжоу высвечивает в этой песни именно ее краски гармонического минора с устоем на первой ступени, что подчеркнито многократно повторяющимся в аккомпанементе звуком «си».

При этом неизменны средства развития произведения. Двукратное проведение темы с опорой на фактурное преобразования аккомпанемента в качестве главного средства развития при втором проведении становятся основой произведения. К этому следует добавить небольшие вариативные изменения тематической линии, благодаря присоединившимся подголоскам и мелизматике. В целом во второй части пьесы создается ощущение усиления динамики, что подчеркивается и динамическими оттенками.

Следующая фортепианная пьеса композитора называется «Народная песня Ва». Ва – это одна из этнических групп Китая, проживающая в юго-западной провинции Юньнань. Считается, что мелодию «Народной песни Ва» записал солдат народно-освободительной армии Ян Чженжен в 1964 году, основываясь на мелодию народной песни «Белая птица», которую он услышал в деревне Банже народа Ва (Ни, 2015).

Излюбленные композитором методы преобразования становятся основой и этого произведения. Тема песни в пьесе уже традиционно для обработок Чжан Чжоу звучит дважды. Также традиционно проведения отличаются регистрами, в которых они звучат. К этому следует добавить динамический контраст при повторном проведении. Кроме того, любимый композитором метод регистровых переключек фраз также можно наблюдать в развитии. Главным отличием именно этой обработки от многих других является наличие контрастирующего материала внутри каждого проведения. Такой контраст достигается благодаря внезапному изменению фактуры изложения темы. Отметим, что во всех аналогичных примерах, которые мы наблюдали в предыдущих пьесах, каждое проведение темы характеризовалось единством принципа изложения во всех параметрах, и только переход к следующему проведению сопровождался определенными изменениями.

В основе десятой пьесы Чжан Чжоу лежит народная песня еще одной этнической группы, проживающей на территории Китая в провинции Юньнань. Это этнос Дай (Цзин, 2015). А песня, которая дала наименование фортепианному произведению композитора, называется «Лесная медитация».

Небольшая, протяженностью всего в девять тактов тема этой песни в пьесе Чжан Чжао проходит, как обычно, два раза. Необычным в данной пьесе является опора на аккордовую фактуру в изложении темы песни. Основным же методом преобразования при повторном проведении становится гармоническое варьирование, которое проявляет себя исключительно во второй части темы. Кроме того, композитор не избегает и столь часто встречающийся в его обработках принцип перенесения тематического материала на разную высоту. В данном произведении и этот принцип реализуется во второй части темы во время второго проведения.

Еще одна монгольская песня легла в основу следующего фортепианного произведения Чжан Чжао. Это песня монгольских пастухов. В обработке Чжан Чжао песня получила название «Пастораль».

Для изложения музыкального материала композитор избрал фактуру с выделенной в верхнем голосе темой и разложенными широкими арпеджио в аккомпанементе. В пьесе тема песни проходит дважды. Основными средствами развития темы становятся фактурные и регистровые преобразования. Так, с началом второго проведения темы ее изложения усложняется аккордовой фактурой и вплетением подголосков, а развитие партии сопровождения переносится в более низкий регистр. Благодаря такого рода преобразованиям в своем развитии фортепианная пьеса образует единую и неделимую линию динамического нарастания, что подчеркивается, в том числе, и указанными динамическими оттенками.

Двенадцатая пьеса композитора «Песня лодочника Желтой реки» получила свое название от одноименной народной песни, зародившейся в северной провинции Шэньси и записанной в 40-х годах (Хунвэй, 2016). Это песня относится к группе трудовых песен, характеризующихся всеми чертами вокальных произведений северной школы. Песня демонстрирует непоколебимый дух и оптимистический настрой жителей провинции Шэньси, их любовь и глубокое уважение к реке Хуанхэ и гордость за свой народ.

Для обработки этой песни Чжан Чжао избирает очень интересные средства. Сразу обращает на себя внимание четырехстрочное изложение музыкального материала, как бы предназначенное для исполнения в четыре руки. При этом три из четырех голосов изложения представляют собой выдержанный органнй пункт, представленный то отдельными звуками, а то и созвучиями. Развитие темы осуществляется в партии тенора. Основной очень краткий мотив темы проходит много раз. При этом с каждым разом усиливается динамическая нюансировка исполнения этого мотива, подчеркивающая постепенное накопление динамического напряжения. Результатом *crescendo* от *pp* до *fff* становится яркая кульминационная вспышка в центральной части пьесы, характеризующаяся внезапной сменой фактуры. Именно в этом фрагменте, протяженностью в два такта прерываются органнйе пункты всех голосов, и фактура наполняется активным и насыщенным (аккордовым и октавным) движением всех голосов. Однако после кульминации изложение возвращается к своему исходному облику и осуществляет обратное динамическое развитие от *fff* до *pp*. Таким образом на основе очень скромного по своему интонационному содержанию тематического материала народной песни композитор создает яркое и интересное фортепианное произведение.

Следующая пьеса «Иди к Цзянчжоу» также основана на народной песне Шэньси. Средствами обработки тематического материала этой песни становятся уже знакомые нам по предыдущим пьесам методы. Основой двукратного проведения темы народной песни в фортепианном произведении является регистровый контраст. Переключки между разными регистрами осуществляются уже при первом проведении темы. Этот же принцип преобразования сохраняется и при повторном проведении темы. Отметим, что основные изменения в проведении темы во второй раз касаются преимущественно первой части темы. Отметим также почти остинатную выдержанность партии сопровождения, на протяжении всей пьесы опирающуюся исключительно на

равномерное движение четвертными нотами и на очень ограниченное количество созвучий.

Ставшая основой четырнадцатой фортепианной пьесы под названием «Колыбельная» произведение вокального народного искусства свое происхождение берет из Северо-Восточного региона Китая. Как обычно, в осуществлении фортепианной обработки песни композитор опирается на двукратное проведение темы произведения. При этом следует отметить, что первое проведение тематического материала характеризуется использованием различных средств. По сути, целостная мелодия песни состоит как бы из трех этапов, отличающихся между собой фактурно. В первой части изложение материала опирается на традиционную фактуру с ведущей мелодией в верхнем голосе и арпеджио в сопровождении. Во второй части интонации темы проникают в партию левой руки, создавая имитационное изложение. Наконец, в третьей части темы мелодическая линия переносится в более высокий регистр, в то время как аккомпанемент излагается выдержанными аккордами.

Во время второго проведения темы ее разделение на несколько разделов с разным типом фактуры сохраняется. При этом осуществляются и дополнительные более сложные преобразования в области фактуры. С самого начала изложения темы в самом верхнем регистре возникает подголосок, ближе к завершению ширится диапазон и аккомпанемент насыщается активными арпеджио. Таким образом основным и, пожалуй, единственным принципом обработки данной песни Чжан Чжао выбирает фактурное варьирование. Однако ограничив себя всего лишь одним средством, композитору удается осуществить яркое и динамичное развитие.

Пьеса «Звезды» в своей основе имеет народную песню этноса Хани, проживающего преимущественно в провинции Юньнань между реками Юаньцзян и Ланьцан, а также в таких округах, как Хунхэ, Цзянчэн, Мочжан, Синьпин, Чжэньюань (Ни, 2015).

Обработка этой песни в фортепианной пьесе Чжан Чжао выдержана в лирически умиротворенных, прозрачных и легких тонах. Показательна с этой точки зрения динамическая основа пьесы, не выходящая за пределы диапазона *pp-tr*. Тематизм песни состоит из множества кратких мотивов, родственных друг другу. В результате мелодическая линия пьесы складывается из последовательности вариантных фраз, которые будто бы разными красками оттеняют основной образ. Единство изложения поддержано и партией сопровождения, в которой от первого и до последнего звука выдерживается единая фактура изложения.

Шестнадцатой по счету пьесой – фортепианной обработкой композитора Чжан Чжао стало произведение «Аламуһан». В основе этой пьесы уйгурская народная песня, распространенная в Турфане, а также Синьцзяне.

Структура фортепианной пьесы традиционна для обработок Чжан Чжао и состоит из двукратного проведения темы и небольшого заключения. Не менее традиционно соотношение между первым и вторым проведениями темы, опирающееся на регистровые преобразования музыкального материала. Вместе с тем для обработки этой народной песни композитор избирает более слож-

ную, чем обычно, многослойную фактуру, а само развитие пьесы охватывает очень широкий диапазон.

В основе семнадцатой фортепианной пьесы Чжан Чжао была положена монгольская народная песня «Га Да Мей Лин» (Цзинлан, 2006). Название песни связано с именем легендарного монгольского героя. Для изложения музыкального материала этой песни Чжан Чжао избирает трехстрочную фактуру. Несмотря на то, что развитие этой пьесы в очередной раз демонстрирует приверженность композитора к структуре, опирающейся на два проведения темы, основным кульминационным этапом здесь становится третий заключительный раздел, построенный на интонациях основной темы. Этот раздел становится вершиной предшествующего непрерывного динамического нарастания. Главными средствами преобразования темы, способствующими этому нарастанию, как обычно, являются фактурное преобразование (в данном случае аккомпанемента) и регистровое перемещение темы.

В названии следующей фортепианной пьесы композитора Чжан Чжао «Горная песня Джинпо» отражено региональное и этническое происхождение народной песни, ставшей основой данного произведения (Дуань, 2016). Обработка этой песни одна из самых масштабных среди фортепианных произведений Чжан Чжао. В отличие от большинства такого рода пьес композитора, «Горная песня Джинпо» строится не только на непосредственном проведении тематического материала песни, но и на дальнейшем ее преобразовании, организуя очень сложное и многовекторное развитие. Развитие опирается на интонационные, ладогармонические, фактурные и регистровые изменения. Единственным фактором стабильности здесь является ритмическая организация сопровождения, выступающая в роли остиinato.

Предпоследняя пьеса для фортепиано Чжан Чжао называется «Любовная песня Хани» (Цзин, 2015). По своему стилю данная песня относится к южной китайской школе. Регионом зарождения этой народной песни является Юньнань. Среди всех обработок композитора именно эта является самой сложной и масштабной. В ее развитии автор задействует все возможные средства музыкального языка, способствующие максимальному раскрытию выразительного потенциала.

Заключительная пьеса для фортепиано композитора Чжан Чжао, в основу которой положена обработка народной песни, носит название «Отдаленная Шангри-Ла». Так называется тибетская народная песня, использованная композитором в данном произведении. Словосочетание Шангри-Ла в переводе с тибетского языка означает «Солнце и Луна в сердце». Развитие этой пьесы более традиционно с опорой на два проведения темы и небольшим заключительным разделом. Также традиционны средства преобразования тематического материала с регистровыми и фактурными изменениями.

Выводы

Таким образом, анализ фортепианных пьес композитора Чжан Чжао продемонстрировал склонность композитора к определенным средствам и методам

обработки народных песен. Так, большинство пьес композитора в своей структуре опирается на двукратное проведение темы и небольшой заключительный раздел, что определяет миниатюрные масштабы многих пьес композитора. Главными средствами развития автор чаще всего избирает фактурные и регистровые изменения, то есть те средства, которые способствуют сохранению оригинального тематического материала в неизменности. Отметим также, что большую роль во многих фортепианных обработках Чжан Чжао играет остинато партии сопровождения. При этом преобладание определенных методов развития в проанализированных пьесах не исключает наличие иных средств преобразования. Выбор этих средств определяется двумя важными для композитора критериями. Первый – это стремление сохранить в обработке максимально близкое к оригиналу звучание тематического материала. Второй – раскрыть всю палитру выразительного потенциала тематизма в каждой конкретной пьесе.

Список библиографических ссылок

- Виноградова, Е. В., & Желуховцев, А. Н. (б.г.). *Китайская музыка*. Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html>.
- Дуань, В. (2016). Культурное воплощение и творческое развитие в произведении «Три народных песни из поселений в горах Наньшань». *Журнал университета Бейхуа (Общественные науки)*, 17(3), 133-136.
(段薇. 《镇南山谣三首》创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报(社会科学版). 第17卷第3期 2016年133-136月).
- Мартынов, В. (2003). Время и пространство как фактор музыкального формообразования. В К. В. Сельченко (Сост.), *Психология художественного творчества* (с. 130-144). Харвест.
- Ни, И. (2015). Создание «Китайской мечты» для фортепиано: На пути к утверждению роли восточной цивилизации [Интервью с Чжан Чжао, известным китайским композитором]. *Музыка*, 3, 32-34.
(聂莹. 谱写中国“钢琴梦”, 铸就东方文明的朝圣之路 - 访中国著名作曲家张朝年第三期《音乐创作》2015年第3期. 第32-34页).
- Хонг, Й. (2015). Отражение чунцинской жизни. Анализ элементов оперы в фортепианном произведении Чжан Чжао «Пи Хуан». *Создание музыки*, 12, 116-118.
(叶红. 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素分析 2015年第十二期《音乐创作》第12年116-118月).
- Хунвэй, Ч. (2016). Слияние древнего и современного, сочетание китайского и западного в «Китайской мечте» Чжан Чжао. *Научно-исследовательский институт гармонии*, 2, 33-36.
(张宏伟. «熔古铸今、中西合璧». 和声研究 第2. 2016年33-36月).
- Цзин, Ц. (2015). Рассмотрение творческих особенностей фортепианной пьесы Чжан Чжао «Пихуан» на основе анализа музыкальных элементов пекинских опер. *Журнал педагогического колледжа Хучжоу*, 37(9), 9.
(齐晶. 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色 基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期 2015年9月).

- Цзинлан, Ц. (2006). Ощущение роста. Вариации молодого композитора Чжан Чжао. *Журнал Центрального университета национальностей (Философия и социальные науки)*, 4, 130-132.
(成长的感悟 – 析青年作曲家张朝的《变奏曲》. 学学报 (哲学社会科学版 2006年 第4期 第 130-132 卷).
- Чжан, Г. (2019). Композитор Чжао Чжан: взгляд на развитие современной китайской фортепианной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 85-100. <https://doi.org/0.34064/khnum1-52.06>.

References

- Duan, W. (2016). "Zhèn nánshān yáo sān shǒu" chuàngzuò zhōng de wénhuà tìxiàn yǔ chuàngxīn fāzhǎn [Cultural Embodiment and Innovative Development in the Creation of "Three Songs of Zhennan Mountain"]. *Journal of Beihua University (Social Science)*, 17(3), 133-136 [in Chinese].
- Hong, Y. (2015). Tóng qn zhōng de fēn mò rénshēng. Zhāng Cháo gāngqín zuòpǐn "píhuáng" xiqǔ yuánsù fēnxī [Reflection of Chongqing life. Analysis of opera elements in the piano piece by Zhang Zhao "Pi Huang"]. *Music Creation*, 12, 116-118 [in Chinese].
- Hongwei, Z. (2016). Róng gǔ zhù jīn, zhōngxī hébì [The fusion of ancient and modern, the combination of Chinese and Western in the "Chinese Dream" Zhang Zhao]. *Research Institute of Harmony*, 2, 33-36 [in Chinese].
- Jīng, Q. (2015). Yě tán Zhāng Cháo gāngqín qǔ "píhuáng" de chuàngzuò tè sè jīyú duì zuòpǐn zhōng jīngjù yīnyuè yuánsù de fēnxī [An examination of the creative features of the piano play by Zhang Zhao "Pi Huang" based on an analysis of the musical elements of Beijing operas]. *Journal of Huzhou Teachers College*, 37(9), 9 [in Chinese].
- Jin-Lan, C. (2006). Chéngzhǎng de gǎnwù – xī qīngnián zuòqǔ jiā Zhāng Cháo de "biànzòuqǔ" [Comprehension of Growing – Analysis of the "Variation" by Young Composer Zhang Zhao]. *Journal of the Central University for Nationalities (Philosophy and Social Sciences Edition)*, 4, 130-132 [in Chinese].
- Martynov, V. (2003). Vremja i prostranstvo kak faktor muzykal'nogo formoobrazovaniya [Time and Space as a Factor of Musical Formation]. In K. V. Sel'chenok (Comp.), *Psihologija hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of artistic creativity]* (pp. 130-144.). Harvest [in Russian].
- Nie, Y. (2015). Pǔxiě zhōngguó "gāngqín mèng", zhùjiù dōngfāng wénmíng de cháoshèng zhī lù-fǎng zhōngguó zhùmíng zuòqǔ jiā Zhāng Cháo [Creating the "Chinese Dream" for piano. On the way to asserting the role of Eastern civilization] [Interview with Zhang Zhao, the famous Chinese composer]. *Music*, 3, 32-34 [in Chinese].
- Vinogradova, E. V., & Zhelohovcev, A. N. (n.d.). *Kitajskaja muzyka [Chinese music]*. Belcanto.ru. <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html> [in Russian].
- Zhang, G. (2019). Kompozitor Chzhao Chzhan: vzgljad na razvitie sovremennoj kitajskoj fortepiannoj muzyki [Composer Zhang Zhao: a look at the development of contemporary Chinese piano music]. *Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 52, 85-100. <https://doi.org/0.34064/khnum1-52.06> [in Russian].

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ОБРОБКИ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЧЖАН ЧЖАО

Чень Цяньцю

докторант; ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Представлене дослідження присвячене висвітленню стилістичних особливостей жанру обробки в фортеп'яній творчості Чжан Чжао. Творчість Чжан Чжао спрямована на збереження традиційного музичного мистецтва Китаю та популяризацію його на світовій музичній арені. З цієї точки зору жанр обробки в творчості Чжан Чжао займає особливе місце. Як матеріал для обробки композитор обрав народні пісні різних етносів, що населяють територію КНР. Однак методи обробки цих пісень, незалежно від їх національної приналежності, дуже близькі. Аналіз фортеп'яних п'єс в жанрі обробки продемонстрував прихильність композитора до певних засобів.

Мета дослідження – визначити палітру засобів, яку використовує композитор Чжан Чжао у своїх фортеп'яних п'єсах, написаних в жанрі обробки.

Методологією дослідження є комплексний підхід, в руслі якого використані методи культурологічного, історичного, порівняльного та музично-теоретичного аналізу: цілісний, стильовий, жанровий. Окрім того, використано метод активної ілюстрації (термін О. Вязкової), націлений на підтвердження розглянутих положень через залучення значного наочного матеріалу у вигляді нотних прикладів, поетичних текстів, ілюстрацій. Теоретико-методологічну основу концепції склали праці загального характеру, в яких висвітлюються питання теорії стилю, в тому числі національного.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше виявлено характерні стилістичні риси фортеп'яних п'єс в жанрі обробки композитора Чжан Чжао.

Висновки. Аналіз фортеп'яних п'єс Чжан Чжао продемонстрував, що більшість цих творів має структуру з опорою на дворазове проведення теми і невеликий заключний розділ. Головними засобами розвитку автор найчастіше обирає фактурні і реєстрові зміни, тобто ті засоби, які сприяють збереженню оригінального тематичного матеріалу. Велику роль у багатьох фортеп'яних обробках Чжан Чжао грає остинато партії супроводу. При цьому переважання певних методів розвитку в проаналізованих п'єсах не виключає наявність інших засобів перетворення. Їх вибір визначається прагненням, по-перше, зберегти в обробці максимально близьке до оригіналу звучання тематичного матеріалу, по-друге, розкрити всю палітру виразного потенціалу тематизму в кожній конкретній п'єсі.

Ключові слова: китайська музика; фортеп'янка п'єса; жанр; обробка; народна пісня; традиції

STYLISTIC FEATURES OF THE PROCESSING GENRE IN THE PIANO WORK OF ZHANG ZHAO

Chen Qianqiu

PhD Student;

ORCID: 0000-0002-6405-1179; e-mail: chenqianqiu525@gmail.com

Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

The presented research is devoted to highlighting the stylistic features of the processing genre in the piano work of Zhang Zhao. Zhang Zhao's work is aimed at preserving the traditional musical art of China and popularizing it in the world music arena. From this point of view, the genre of processing in the work of Zhang Zhao occupies a special place. The composer chose folk songs of various ethnic groups inhabiting the territory of the PRC as material for processing. However, the methods of processing these songs, regardless of their national identity, are very close. The analysis of piano pieces in the genre of processing demonstrated the composer's penchant for certain kinds of means.

The purpose of the research is to determine the palette of means used by the composer Zhang Zhao in his piano pieces, written in the genre of processing.

The research methodology is a comprehensive approach, in line with which the methods of culturological, historical, comparative and music-theoretical analysis such as holistic, stylistic and genre are used. In addition, the method of active illustration (E. Vyazkova's term) aimed at confirming the considered provisions through the involvement of significant visual material in the form of musical examples, poetic texts and illustrations is used. The works of a general nature which cover the issues of style theory including national one were the theoretical and methodological basis of the concept.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time the characteristic of stylistic features of piano pieces in the processing genre by the composer Zhang Zhao were revealed.

Conclusions. Zhang Zhao's analysis of piano pieces showed that most of these pieces have a structure based on a two-time theme and a small concluding section. The author most often chooses texture and register changes as the main means of development, that is, those means that contribute to the preservation of the original thematic material unchanged. The ostinato of the accompaniment part plays an important role in many of Zhang Zhao's piano arrangements. At the same time, the predominance of certain developmental methods in the plays analyzed does not exclude the presence of other transformation means. The choice is determined by the desire, firstly, to preserve in the processing as close as possible to the original sound of the thematic material, and secondly, to reveal the full range of expressive potential of the theme in each piece.

Keywords: Chinese music; piano piece; genre; processing; folk song; traditions



DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219170

UDC 784.2:78.071.2Magomayev

INTERPRETATION PECULIARITIES OF OPERA ARIAS OF AZERBAIJANI AND WESTERN EUROPEAN COMPOSERS PERFORMED BY MUSLIM MAGOMAYEV

Ilham Nazarov*Ph.D. Student, Vocal Teacher at the department of "Solo Singing and Opera Training";**ORCID: 0000-0002-8657-9513; e-mail: ilhamnazarov@yahoo.com**Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyov, Baku, Azerbaijan.*

Abstract

Muslim Magomayev (1942-2008) is an outstanding singer who played a significant role in the history of vocal musical culture in Azerbaijan and the world. Arias from operas by various composers occupy an important place in Magomayev's creative activity. He turned to these arias from the earliest stages of his career and managed to create unique pieces of art. The article thoroughly analyses the vocalist's performance of opera arias and gives a distinct explanation of his performance principles. It should be noted that the peculiarities of M. Magomayev's performance of opera arias have not been scientifically and theoretically studied and extensive research has not been previously carried out.

The purpose of this research is to identify Magomayev's principles of performing opera arias, the interpretation features of some of the works performed by the singer.

The research methodology consists of various analysing methods of vocal performance. All this is presented in connection with the information about the singer published in various newspapers and magazines, and some moments from his life. The performance analysis carried out in the article is associated with the theoretical foundations for vocal science. Along with it, the analysis of vocal performance is presented on note samples.

The scientific novelty of the research. It is for the first time M. Magomayev's opera aria creativity has been reviewed, and the singer's vocal peculiarities and his method of approaching the images have been determined. The study includes performance analyses of samples of musical works by Azerbaijani and Western European composers, as well.

Conclusions. M. Magomayev gave priority to addressing opera arias by various composers in his repertoire. One of the main features of Magomayev's performance is the preservation of the style of any aria during the performance. This is manifested both in a variety of performance techniques and in various ways of artistic expression. The singer brought out the subtle details of each image and transforms them into a characteristic feature of the protagonist. In these arias, he could demonstrate all capabilities of his voice. Features of his voice character, including the strength, volume range, good state of the voice apparatus, a wide range of vocal performance techniques and rich voice

palette give grounds to say that the singer's voice apparatus was given him by nature. The singer's wide voice range allowed him to masterly perform arias written for bass and baritone timbres.

Keywords: Azerbaijan; Muslim Magomayev; baritone; peculiarities of aria performance; academic vocal performance; genre and style features

Introduction

People's Artist of the USSR, world famous vocalist, composer, legendary musician Muslim Magomayev (1942-2008), who conquered the hearts of millions of listeners, is one of the brightest representatives of the Azerbaijani vocal school of the 20th century. M. Magomayev's art, his unique performances became a symbol of the 60–70s of the 20th century.

The singer's creative activity is a new stage in the vocal art of Azerbaijan. M. Magomayev was a vocalist with a wide range of voice, unique and rich timbre, unique style of performance, and impeccable technique of performance. One of the main characteristic features of the singer's creative activity is his ability to perform in both the classical and pop genres, combine absolutely different styles of performance (Muravitska, 2019, p. 85). In his vocal repertoire, along with classical works of Western European, Russian and Azerbaijani composers, he paid special attention to pop songs and continued both genres in parallel until the last stage of his career. The study of his life and creative activity, as well as his principles of performing opera arias is of great importance to be carried out.

205

Purpose of the research

Opera performance has a prominent place in Azerbaijan-born baritone singer Muslim Magomayev's creative work. The main purpose of the article is to take a more detailed look into the eminent vocalist's operatic activity. Among other important issues, this article also addresses the vocalist's opera activity and pinpoint the interpretive features of various arias performed by him.

Recent research and publications analysis

M. Magomayev's creative activity has not been widely studied on a scientific basis. In this term, while studying the singer's aria performance, and analysing his performance peculiarities the author consequently used articles published in periodical press and electronic resources. As a source, articles by A. Badalbeyli, L. Romadinova, M. Magomayev, and the singer's personal site can be stated. At the same time, books by Y. Keldish, S. Gasimova, L. Solovtsova and I. Valikhanova form the scientific basis for the article.

Presentation of the main material

Muslim Magomayev's concert repertoire particularly focused on arias from different operas. Our research detected his original approach to those musical composi-

tions. Muslim Magomayev's wide-ranging operatic repertoire allows us to assess him as a singer with mind-boggling versatility in many styles. For example, he performed Valentine's and Figaro's Cavatine, Mizgir's Arioso, Eugene Onegin's aria as a lyric baritone, while he sang Aslan Shah's and Rigoletto's arias, Iago's monologue as a dramatic baritone. In his performance of these arias, his singing was expressive and strong with a tint of richness in the voice. Magomayev was able to penetrate into every character he created: he is suspicious and angry in the guise of a character named Aslan Shah, or horrible in Mefistofele. These arias are just small scenes from operas. Nevertheless, it gives the impression that as if he performed the entire piece, not just an aria. The features portraying any character in an aria are conveyed in their entirety and profundity. This time we reveal another feature peculiar to his singing. Thus, Magomayev succeeded in conveying to the audience a primary mail character he created, not in common features, but in subtleties specific to this character. We can characterize this point as Muslim Magomayev's method of approaching the piece. At the same time, the feature that we have mentioned above enabled him to create different characters and to show a very different approach. An article appeared in the July 31st, 1964 issue of the Russian-language newspaper "Molodezh Azerbaidzhana" ("Azerbaijani Youth") highlighted Muslim Magomayev's concert in Moscow. The article reported that a rich repertoire required great creative opportunities from a vocalist. "Such a colourful repertoire is a source of pride for a vocalist, because it is not enough to have exceptional vocal skill and to recite the lyrics to the music for perfect performance, let alone Muslim Magomayev's remarkable artistic talent. Each of these arias and romances with extremely wide vocal diapason creates a complex, sometimes contradictory world full of emotions and moods. The ability to sing the arias is passed on the performer capable of penetrating into the essence of the composer's thinking as well as conveying them to the audience in a unique way" (Romadinova, 1964). Apparently, for such a repertoire, a vocalist should have a set of means of expression. This skill employed by Muslim Magomayev allowed him not only to perform these arias, but also served as an indicator showing the vocalist's huge talent. The arias performed by him are the most difficult pieces of music composed both for vocal performance and baritone in terms of character and content as well as for bass timbre.

Professional singers generally add opera roles to their repertoire at a certain stage of their career. Since the singing voice, the vocal folds, and all the organs involved in sound production as a whole should be technically prepared to withstand this load. In the vocal methodology, the age-character principle plays an important role in selecting musical pieces. This principle manifests itself in a completely different way in Muslim Magomayev's career. Already at the age of 25, the singer added most of the arias to his repertoire. According to his biography, he started singing at the age of 14: "I felt my voice was more mature when I was 14" (Magomayev, 1999, p. 21). This gives reason to say that his voice changed when he was 12. Given that Magomayev's first performances coincided with the period when he was 14, the level of his ability to navigate complex music in his repertoire assortment at a young age can be assessed as the perfect level of his voice matured in a short time. In his Russian-language article *A Journey to the Land of Bel Canto*, the opera singer shared his views how he managed difficult musical roles, such as Figaro and Scarpia: "During my graded music qualifi-

cation abroad, I spent six months on preparing Figaro from G. Rossini's *The Barber of Seville* and *Scarpia* from Puccini's "*Tosca*". Many will probably think that this age (22) is too young to sing *Scarpia*, but I performed all the parts with the permission of my coaches" (Magomayev, 1964, p. 3). This once again points out the fact that the opera singer's voice allowed him to easily cope with many roles. Therefore, Muslim Magomayev's teachers let him perform them.

The arias performed by the opera singer are mainly middle-aged characters including: *Rigoletto*, *Demon*, *Mefistofele*, *Aslan Shah*, and *Scarpia*.

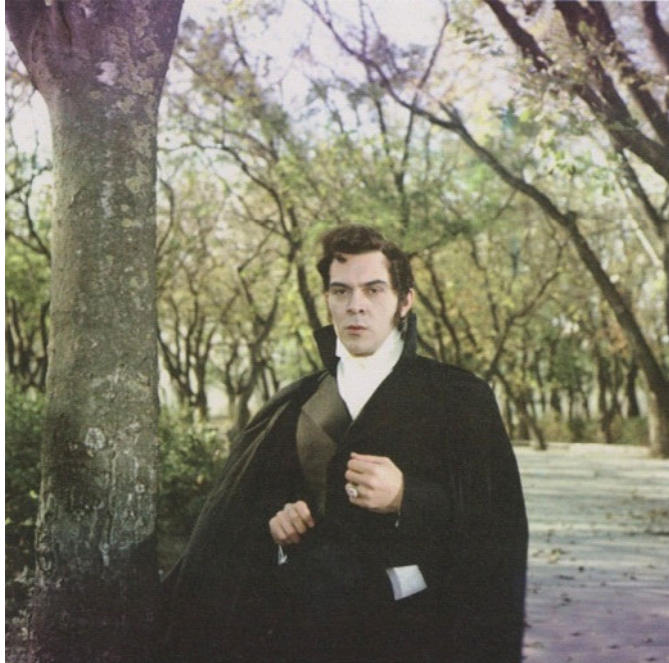
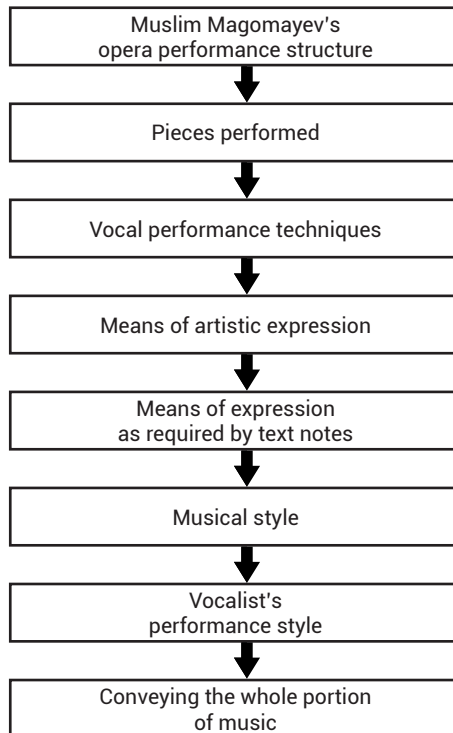


Figure 1: Muslim Magomayev as Eugene Onegin.
Fragment from the film "*Muslim Magomayev sings*".
Screenplay and production: T. Ismailov, I. Bogdanov. Baku. 1971.

The essence of Muslim Magomayev's creative work lies in its interpretation. Before exploring the principles of interpretation in his career, it would be useful to look at certain features of musical performance. Interpretation is a creative process with a complex structure. Musical performance depends on the period to which it relates as well as on the composer, the performer's skill and the artistic content of the work. The Russian-language Soviet Encyclopedia defines the term 'interpretation' as follows: Musical performance i.e. *Interpretatio*, originated from Latin, means 'to explain'. The interpretation is subject to aesthetic principles, individual characteristics of a school or trend the singer belongs to, as well as the artistic design of the content of the piece it shapes. Interpretation requires an individual approach to music, commitment to it and the opera singer's own creative position in reflecting the author's

intentions" (Keldysh, 1990, p. 214). This leads to conclusion that the realization of the interpretation is closely related to these three main factors, which can also be considered as the principles of interpretation for the vocalist's opera performance. To that end, Magomayev used a number of means of expression. So, the structure of his opera performance can be presented as follows:



The performer's principle of interpretation is a complex creative process accompanied by a hierarchical structure, and is carried out under certain objective rules. Vocal performance techniques are the basis for the hierarchical structure. That is to say, different types of sound production and conduction, different breathing techniques, etc. are used here. The means of artistic expression, built on techniques of vocal performance, is aimed at fully reproducing the musical content, and is used in different forms depending on the period they belong to.

Given all the above-mentioned points, below we will analyse the performance features of certain arias.

Muslim Magomayev is one of the best interpreters of Azerbaijani composers' opera music. Aslan Shah's aria from Magomayev's *Shah Ismail* occupies an important place in the vocalist's creativity.

The prominent vocalist combined his song writing and performing skills in Aslan Shah's aria. The studies showed that he used Aslan Shah's arias from the first and last scenes of the opera. People's Artist of the Azerbaijan SSR Afrasiyab Badalbeyli

says: "Muslim, is a composer as well. His songs, composed on poems by renown poets, won the sympathy of the audience. The aria he composed, by combining Aslan Shah's monologues in the first and last scenes from his grandfather's Shah Ismail opera is also one of his musical compositions" (Badalbeyli, 1973, p. 3).

It is worth noting that Muslim Magomayev not only benefited from the musical material, but also combined both arias to create a piece with artistic content. Simultaneously, he changed the original words or lyrics to the musical piece. Thus, the aria in the opera is sung with the text "*Ey vəzirlər, dərdim artır gündən-günə*" (You, viziers, my pain is growing day by day). Among the recordings available to us, the text of only one of the performances staged at the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theatre is sung like "*Əhvalım ey vəzirlər bilmirəm nədən*" (My mood, oh my visiers, I don't know why) (Mansurov, 2014).

Magomayev sang the aria with the words "*Əhvalım ey vəzirlər bilmirəm nədən*" (My mood, oh my viziers, I don't know why). The vocalist combined the two arias from the opera in the second stage of his career. Since in his 18-year-old audio recording, only the monologue from the opera's first act had been performed. The performance was analysed on the performance given M. Magomayev's Personal Website (<http://www.magomaev.info/new-audio/Music/redkoe/high/razn/Aslan-shakh.mp3>).



Figure 2: Muslim Magomayev as Aslan Shah. Fragment from the film "Muslim Magomayev sings".

Screenplay and production: T. Ismailov, I. Bogdanov. Baku. 1971.

It should be noted that Aslan Shah's aria was performed throughout all stages of the vocalist's career, being an inseparable part of his opera repertoire. He was able to convey the sadness and dramatic quality passing through a character's mind.

Gara Garayev's songs also held an important place in his work. He repeatedly addressed the renowned composer's pieces and performed some of them. Among these compositions, we would particularly like to emphasize Mardan's aria, which was performed in the first act of the opera *Vatan* (Motherland) composed jointly with Jovdat Hajiyev, one of Azerbaijan's composers. Mardan's aria is a lyrical dramatic monologue in terms of content. The aria exhibits his feelings in full depth. "In the aria, Mardan, who misses his lover, deeply and sincerely expresses his exhausting jealousy and suffering about lost hopes. The wide-ranging breathing melody and the breadth expression peculiar to the opera arioso style in the aria organically combine with mugham intonations, which are lyrically full, charming and dramatically recited" (Gasimova, 2009, p. 196).

Muslim Magomayev's high performance potentiality, unique timbre, bright and unique personal qualities as a vocalist were contingent upon distinctively interpreting the Gara Garayev – Jovdat Hajiyev music. It is one of his best performances in terms of delivering the artistic concept of Mardan's aria in a clearer, more dramatic and deeper way, expressing with his own emotions feelings of excitement passing through a character's mind, and building sentences properly and musically.

Arias from Western-European composers are an important part of Magomayev's opera repertoire. The following are some analyses for the vocal performances of Figaro's aria from Wolfgang Mozart's opera "The Marriage of Figaro" and Rigoletto's aria from Giuseppe Verdi's opera "Rigoletto" performed by Muslim Magomayev.

Figaro is one of the primary main characters in Mozart's "The Marriage of Figaro". Human qualities such as determination, mobility and agility are peculiar to this character. Magomayev performed Figaro's aria ("*Non Piu Andrai*"), one of the most famous musical numbers in the opera. M. Magomayev performed the aria, accompanied by the All-Union National Radio and Central Television Symphony Orchestra (liederoper-agreats, 2020a).

This aria addresses to Cherubino, in which Figaro gently mocks Cherubino, teasing him about his military fate and heroism. According to the content of the work, the music of the aria is fast, sharp and is in the style of a military march. The character of the military march in the piece is given by a dotted rhythm. The aria is set in C major, the vocal range is the lower octave 'do' and the first octave 'mi' (c-e'). It is constructed in rondo form.

In the first refrain, the vocalist used the nuance of portamento. The musician sounds dotted notes sharply and briskly. Here "*Non piu andrai, farfallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando*" is performed in the mixed register in mezzo-forte dynamics; "*delle belle turbando il riposo*" in the full chest voice register in forte dynamics, and the musical expression "*Narcisetto Adoncino d'amor*" in the head voice register and "*d'amor*" is performed lightly. The dramatic power lies in the repetitive third and fourth musical expressions. The refrain part undergoes various changes throughout the piece and is performed in different forms. During the second performance of the refrain, the vocalist softly sings the first musical sentence. During the performance, Magomayev achieved rhythmic pulsation by making small touches to strong beats.

In this part, the musical expressions are concisely performed in accordance with the classical music style and are clear in terms of content. Musical expressions are combined under one idea.

Along with the refrain, the episodic parts of the musical piece are very rich from timbral point of view. There are two episodes in the aria. The first episode is smaller than the second one. The vocalist sang "*Non piu avrai bel pennacchini*" in the head register using a soft voice output. Starting with "*Quella chioma, quell'aria brillante*", he switched to chest voice and harsh voice production. The construction principle of the part "*Non piu avrai quest bei pennacchini*" is the same. The head register, soft voice production, speech intonation are replaced by the transition to harsh voice production and chest voice register. The culmination point of the musical work falls on the second episode. The vocalist preferred the same performance techniques there. However, their alternation and use depending on the content add variety to the aria.

Following is the means of expression used by Magomayev in this aria:

- 1) Use of head, mix and chest voice registers;
- 2) Taking advantage of the nuance of *Portamento*;
- 3) Dynamics;
- 4) Accurate intonation;
- 5) Soft and harsh voice delivery.

The composition varies between piano-forte in terms of dynamics. The portamento nuance used by the vocalist brings his performance closer to recitativo and enriches it with speech intonation. Combining with vocal performance techniques recitativo causes a colourful timbral sounding.

While characterizing Magomayev's performance, it is worth pointing out the voice volume and power. Vocalists with dramatic vocal features have certain performance difficulties while addressing composers of the Viennese classical school, especially Mozart's music. And this brings Muslim Magomayev's approach to the fore in a different way. The interpretive features of Mozart's arias performed by Magomayev can also be characterized as a change in his voice power and tone.

The vocalist's voice is distinguished here with more compactness, and he uses his voice volume in a balanced way. It comes from the characteristic features of style and aesthetics of the epoch of classicism. Beyond that, the tone of the musician's voice is bright and light. This feature allows him to take a more precise approach to a composer's style. Plus, due to the lightness, he gets certain mobility in his voice.

Another piece to be analysed is Rigoletto's aria from Verdi's "Rigoletto". This aria created by Magomayev went down in art history as the most perfect sample of opera music in his career. It is Rigoletto's aria "*Cortigiani, vil raza dannata*" (liederoperagreats, 2020b).

The fact that Magomayev could widely expand his baritone voice timbre thanks to Giuseppe Verdi's greatest contributions to the opera genre. In the composer's musical pieces, the baritone timbre has important characteristics such as a wide range and power.

However, the change in the requirements of the baritone timbre was due to the aesthetic thinking of the time. These requirements proved to use the whole range of voice, the need for more power, colourful dynamics, further enrichment of tones,

timbral fullness, emotionality, to name a few. The greater demand for voice power led to different use of voice transmission and breathing techniques. The symphonizing of orchestral accompaniment called for strong and wide-ranging voices.

Rigoletto is a complex dramatic role. In this aria, the information relating to the character is based on scientific research made on Giuseppe Verdi's creativity in opera (Solovtsova, 1981, pp. 152-167; Valikhova, 1971, pp. 39-91). The complexity of the character exhibited in this aria manifests itself both in terms of content and performance. This aria is sometimes called the protagonist's aria-monologue. Hatred, anger and supplication are the main storylines of the aria. It consists of three parts. The specific peculiarities of the first part are dramatism, the protagonist's anger and hatred; the second part – hopeless, and the last part – supplication.

The tonality of the aria was written in c-Moll, yet the vocalist performed it in cis-moll. As the musical work was a tone higher, it affected the sounding as well. In Muslim Magomayev's interpretation, high notes are performed brightly, and bass sounds in a high position. The registers sound smoothly in the vocalist's performance.

The vocalist uses a harsh sound production in the first part of the aria. Here the acoustic transmission is based on the legato. The voice character is sharp, precise, fluent and dramatic. This part is recitative. Depending on the word stress, the vocalist creates a sense of support in the performance through making small touches.

212



Figure 3: Muslim Magomayev as Rigoletto. Fragment from the film "Muslim Magomayev sings". Screenplay and production: T. Ismailov, I. Bogdanov. Baku. 1971.

In the second part of the piece, the nature of the character completely changes. The intonations of entreaty come to the fore. Here it mainly used soft sound production and very expressive sound transmission. The second part draws attention with its perfect legato, with the smooth and plane transmission of sounds to one another. The dynamic plan of the musical work performed by Magomayev varies between *pp*-*ff*. The presence of long musical sentences in this section requires the performer to use breathing techniques more effectively.

The third part is distinguished by its lyrical interpretation. Here the despair and tragedy of the primary character becomes deeper. While talking about the performance techniques used in the aria, depending on the content of the text, the pronunciation of words, their coming to the fore and other points can be emphasized. The vocalist has used expression means, such as legato and portamento.

Muslim Magomayev created a perfect musical dramaturgy of Rigoletto in one aria. In his performance, drama, entreaty and tragedy are the main content lines, and the nature of his voice changes depending on the content. This testifies the richness of intonation in the artist's creativity. One of the important conditions of Italian vocal techniques is the pronunciation. The vocalist pronounces the text in accordance with all the rules of the Italian language. At the same time, the timbral tones performed by him are directly associated with the pronunciation of consonants. The performer used consonant letters in the aria masterly.

Conclusions

The interpretation of operas by various composers is of great importance in Magomayev's work. Starting from the early stages of his career as a vocalist, he sang arias from operas by various composers. These arias vary in genre, performance style and language. His vocal abilities allowed him to perform the most difficult musical pieces written for bass and baritone timbres. An aria performed by him has become a perfect sample of art. Thus, in the vocalist's performance, the inner qualities of a character are fully conveyed, and each aria is reminiscent of a small musical scene. Magomayev performed arias in his repertoire while maintaining his own style of performance. In this sense, his Leporello, Iago, Onegin or Germont are characters with different characteristics. At the same time, the vocalist showed his approach to the musical work not only in terms of style, but also based on the features common to the composer's music. These points were also focused during the analysis. Once again, this is confirmed by the performance characteristics of Figaro's aria from Wolfgang Amadeus Mozart's "The Marriage of Figaro" and Rigoletto's aria from Giuseppe Verdi's "Rigoletto". This manifests itself both in the variety of performance techniques and in the use of the artistic expression in a different manner. All this reflects the interpretive features of his operatic arias. Indeed, he performed the arias in Azerbaijani, Italian, German and Russian. Magomayev's performance is distinguished by its accuracy and fluency.

Arias from operas from Azerbaijan composers also play an important role in Magomayev's creativity. During his vocal career, he sang Hasan Khan's aria from Uzeyir Hajibeyli's opera Koroglu, Aslan Shah's aria from Muslim Magomayev's opera Shah Ismayil and Mardan's aria from Jovdat Hajiyev-Gara Garayev's opera Vatan. These musi-

cal pieces gained a new interpretator through him. He could demonstrate his individual creative attitude here as well. Thus, as it was stated at the beginning, he combined Aslan Shah's two arias sounded in the opera *Shah Ismayıl*. Along with performing abilities, Magomayev's composing skills also played a big role. Mardan's aria in his interpretation was enriched both in terms of content and character. The performance of opera arias in the vocalist's musical work manifests itself as the following:

- the preservation of the style of the piece he performed;
- the use of different vocal performance techniques;
- maintaining the composer's text;
- conveying the nature of the characters;
- the richness of artistic expression means;
- using multiple languages;
- further enrichment of characters in terms of content.

Muslim Magomayev's attitude to each aria is distinguished by its seriousness and profundity. The vocalist's approach to the composer's text, his creative searches, his delivery to the character and aesthetic taste testify the high professionalism of his interpretation. Musical drama is of great importance in the vocalist's creative work. It envisages the construction of a musical work in terms of performance, its form and its realization using means of expression. These three features act together in each of the musical pieces he performed.

Analysis of certain arias he performed enables us to assess him as a skilled performer. His opera stage creativity and adding various opera arias to his repertoire confirm his high voice qualities as a vocalist. So, Azerbaijan enriched its art of vocal performance and raised it to a new level thanks to Muslim Magomayev's musical creativity.

References

- Badalbeyli, A. (1973, December 22). Gozel nekmekar [Talented Composer]. *Literature and Culture*, 3 [in Azerbaijani].
- Gasimova, S. (2009). *Azərbaycan musiqi edebiyatı [Azerbaijani Music Literature]*. Adiloglu [in Azerbaijani].
- Keldysh, G. V. (Ed.). (1990). *Muzykal'nyi entsiklopedicheski slovar' [Musical Encyclopedic Dictionary]*. Sovetskaya Entsiklopediya [in Russian].
- liederoperagreats. (2020a, January 31). *Muslim Magomayev; "Non più andrai"; Le Nozze di Figaro; Wolfgang Amadeus Mozart* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8lbZgQkiq04>.
- liederoperagreats. (2020b, February 11). *Muslim Magomayev; "Cortigiani"; Rigolletto; Giuseppe Verdi* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CRZhu_dqRqA.
- Magomayev, M. (1964, August 16). Puteshestvie v stranu bel'kanto [Journey to the Land of Bel Canto]. *Kurortnaya Gazeta*, 3-4 [in Russian].
- Magomayev, M. (1999). *Lyubov' moyā – melodiya [My Love is a Melody]*. Vagrius [in Russian].
- Mansurov, E. (2014, March 23). *Müslüm Maqomayev – "Şah İsmayıl" operası [Muslim Magomayev – "Shah Ismail" Opera]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4RScTzKQ7uI>.

- Muravitska, S. (2019). Estradna diialnist Muslima Mahomaieva: vokalno-vykonavskiy aspekt [The Variety Activity of Muslim Magomayev: Vocal Performance Aspect]. *Ukrainian Music*, 2(32), 83-90. <https://doi.org/10.33398/2224-0926-2019-32-2-83-90> [in Ukrainian].
- Romadina, L. (1964, July 31). Moskvichi pokoreny [Muscovites Conquered]. *Molodezh Azerbaidzhana* [in Russian].
- Solovtsova, L. (1981). *Dzhuzepe Verdi [Giuseppe Verdi]*. Muzyka [in Russian].
- Valikhova, I. (Ed.). (1971). *Opery Dzh. Verdi: Putevoditel' [Verdi's Operas: A Guide]*. Muzyka [in Russian].

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРНИХ АРІЙ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ВИКОНАННІ МУСЛІМА МАГОМАЄВА

Ільхам Назаров

докторант, викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки;

ORCID: 0000-0002-8657-9513; e-mail: ilhamnazarov@yahoo.com

Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Муслім Магомаєв (1942–2008) – видатний артист, який зіграв велику роль в історії культури вокальної музики Азербайджану і всього світу. У творчості М. Магомаєва особливе місце займають арії з опер різних композиторів. З перших кроків своєї творчості він вдавався до таких арій і успішно створював неповторні зразки мистецтва. У представленій статті приділено велику увагу виконанню оперних арій співаком і внесено ясність в принципи виконання. Підкреслено, що дотепер особливості виконання оперних арій М. Магомаєва не досліджувалися на науково-теоретичному ґрунті і у зв'язку з цим не проводилися широкі дослідження.

Мета дослідження полягає у визначенні принципів виконання оперних арій М. Магомаєвим, особливостей інтерпретації деяких творів у його виконанні.

Методологія дослідження. Використано методи аналізу різного вокального виконання. Все це пов'язаним чином представлено у вигляді відомостей про виконавця, що публікуються в різних газетах і журналах, а також в актуалізації деяких моментів з його життя. Здійснений аналіз виконання пов'язаний з теоретичним аспектом музикознавства. Водночас особливості вокального виконання представлені аналізом нотних прикладів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше досліджено особливості інтерпретації оперних арій у виконанні М. Магомаєва, визначено метод підходу до образів, створених виконавцем. Також, в рамках дослідження проаналізовано виконання на прикладах творів азербайджанських і західноєвропейських композиторів.

Висновки. У репертуарі М. Магомаєва особливе місце приділено оперним аріям різних композиторів. Однією з головних особливостей у виконанні М. Магомаєва є збереження стилю будь-якої арії у процесі виконання. Це проявляється як у розмаїтті

техніки виконавської майстерності, так і у індивідуальному застосуванні засобів художньої інтерпретації. Артист визначав властиві кожному образу найдрібніші деталі й перетворював їх в характерну особливість героя. Виконуючи такі арії, він з успіхом виявляв всі можливості свого голосу. Особливості характеру голосу, зокрема його сила, обсяг діапазону, форма звукового апарата, широка вокальна техніка виконання, багата звукова палітра дають підставу говорити про те, що звуковий апарат співака був закладений природою. Широкий діапазон голосу виконавця дозволив йому з великою майстерністю справлятися з аріями, написаними для басових і баритонових тембрів.

Ключові слова: Азербайджан; Муслім Магомаєв; баритон; особливості виконання оперних арій; академічне вокальне виконання; особливості жанрових стилів

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫХ АРИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИСПОЛНЕНИИ МУСЛИМА МАГОМАЕВА

Ильхам Назаров

докторант, преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки;

ORCID: 0000-0002-8657-9513; e-mail: ilhamnazarov@yahoo.com

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

216

Аннотация

Муслим Магомаев (1942–2008) является выдающимся артистом, сыгравшим большую роль в истории культуры вокальной музыки Азербайджана и всего мира. В творчестве М. Магомаева особое место занимают арии из опер различных композиторов. С первых шагов своего творчества он прибегал к таким ариям и успешно создавал неподражаемые образцы искусства. В представленной статье уделено большое внимание исполнению оперных арий певцом и внесено ясность в принципы исполнения. Подчеркнуто, что до сегодняшнего дня особенности исполнения оперных арий М. Магомаева не исследовались на научно-теоретических основаниях и в связи с этим не проводились широкие исследования.

Цель исследования заключается в определении принципов исполнения оперных арий М. Магомаевым, особенностей интерпретации некоторых произведений в его исполнении.

Методология исследования. Используются методы анализа различного вокального исполнения. Все это связанным образом представлено в виде сведений об исполнителе, публикуемых в различных газетах и журналах, а также в виде некоторых моментов из его жизни. Проводимый анализ исполнения связан с теоретическими аспектами музыковедения. В то же время, особенности вокального исполнения представлены анализом нотных примеров.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые исследованы особенности интерпретации оперных арий в исполнении М. Магомаева, определен метод подхода к образам, созданным исполнителем. Также, в рамках исследования

проанализировано исполнение на примерах произведений азербайджанских и западноевропейских композиторов.

Выводы. В репертуаре М. Магомаева особое место уделено оперным ариям различных композиторов. Одной из главных особенностей в исполнении М. Магомаева является сохранение стиля любой арии во время исполнения. Это проявляется как в разнообразии техники исполнительского мастерства, так и в отличительном применении средств художественного исполнения. Артист определял присущие каждому образу мельчайшие детали и преобразовывал их в характерную особенность героя. Исполняя такие арии, он с успехом проявлял все возможности своего голоса. Особенности характера голоса, в том числе его сила, объем диапазона, форма звукового аппарата, широкая вокальная техника исполнения, богатая звуковая палитра дают основание говорить о том, что звуковой аппарат певца был заложен природой. Широкий диапазон голоса исполнителя позволил ему с большим мастерством справляться с ариями, написанными для басовых и баритоновых тембров.

Ключевые слова: Азербайджан; Муслим Магомаев; баритон; особенности исполнения оперных арий; академическое вокальное исполнение; особенности жанровых стилей



Наукове видання Scientific publication

ВІСНИК **BULLETIN**
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО OF KYIV NATIONAL
УНІВЕРСИТЕТУ UNIVERSITY
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ OF CULTURE AND ARTS

Серія: Музичне мистецтво Series in Musical Art

Науковий журнал Scientific journal

Том 3 № 2 Volume 3 No 2
2020 2020

Підписано до друку: 21.12.2020. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 8,78. Обл.-вид. арк. 7,42.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4539

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції, серія ДК № 4776 від 09.10.2014