

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2022

Том
Vol. **5**

№ **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.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 1017 (додаток № 3) від 27.09.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 7 від 05.12.2022 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Поплавський М. М., доктор педагогічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Брояко Н. Б., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Зінків І. Я., доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна);

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна);

Мніх Р., доктор габілітований гуманітарних наук, Варшавський університет (Польща);

Черноіваненко А. Д., доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна);

Погребняк М. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, Бердянський державний педагогічний університет (Україна);

Бігус О. О., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

Рибка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

Сарновська Н. І.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Буряк Я. С.

ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

Дорошенко Є. О.

ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

Бережна О. В.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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 KB 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

+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.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 1017 (Annex № 3) dated 27.09.2021, the Scientific Journal is included in category 'B' of the List of scientific professional editions of Ukraine, which may publish the results of dissertations for DSc and PhD in the field of knowledge 'Art Studies' in the speciality 025 'Musical Art'.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes No 7 of 05.12.2022)*

EDITOR-IN-CHIEF

Mykhailo Poplavskiy, DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nadiia Broiako, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

EXECUTIVE EDITOR

Veronika Dorofieieva, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

EDITORIAL BOARD MEMBERS

Iryna Zinkiv, DSc in Art Studies, Professor, The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Ukraine);

Hanna Karas, DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine);

Roman Mnich, Dr. habil. in Humanities, University of Warsaw (Poland);

Alla Chernovanenko, DSc in Art Studies, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music (Ukraine);

Maryna Pohrebniak, PhD in Art Studies, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University (Ukraine);

Olha Bihus, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

LITERARY EDITOR

Rybka A. T.

ENGLISH TEXTS EDITOR

Sarnovska N. I.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Buriak Ya. S.

COVER DESIGN

Doroshenko Ye. O.

**TECHNICAL EDITING
AND COMPUTER LAYOUT**

Berezhna O. V.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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 Konovalets 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

+38(050)1327042

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ

Теюб Асланов	Тасніф як представник жанру мугаму Азербайджану	120
Марія Оболенська	Емоційний інтелект піаніста-концертмейстера (на прикладі скрипкової сонати С. Франка у виконанні М. Аргеріх)	127
Богдан Сюта	Статус і види цитати в музичному тексті	141

ПРАКТИКА

Олександр Войтович	Покращення умов звучання класичної музики шляхом моделювання змін акустики концертної зали	153
Мстислав Юрченко	Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» М. Лисенка: технічна характеристика, виконавські особливості	162

ІСТОРІЯ

Святослав Винник	Втілення Гуго Вольфом гуманістичних поглядів Йоганна Вольфганга Гете у вокальній збірці «Goethe-Lieder» (на матеріалі пісень для баритонового голосу)	178
Світлана Гуральна	Відновлення традицій римо-католицької церковної музики Галичини (з XIX століття)	185

КОНТЕКСТ

Єлізавета Ареф'єва	Актуалізація долінійних та нелінійних систем нотації у сучасному хоровому виконавстві	199
Андрій Бондаренко	Українська дискографія часів радянського поневолення: основні тенденції	208

Олександр Кравчук | Камерний хор «Moravski»: 218
історія, здобутки, сьогодення
(до 5-річчя заснування)

ПЕРСОНАЛІЇ

**Наталія Кречко,
Ярослав Комарніцький** | Борис Гмиря як видатний 227
інтерпретатор героїчних образів
українського оперного репертуару

CONTENTS

		THEORY
<i>Teyyub Aslanov</i>	Tasnif as a Representative Genre of Mugham of Azerbaijan	120
<i>Mariia Obolenska</i>	Emotional Intelligence of a Pianist-Accompanist (on the Example of C. Franck's Violin Sonata Performed by Martha Argerich)	127
<i>Bohdan Siuta</i>	Status and Types of Quotations in a Musical Text	141
		PRACTICE
<i>Oleksandr Voitovykh</i>	Improvement of Classical Music Sound Conditions by Simulating Changes in Concert Hall Acoustics	153
<i>Mstyslav Yurchenko</i>	M. Lysenko's Christmas Kontakion "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One": Technical Characteristics, Performance Features	162
		HISTORY
<i>Sviatoslav Vynnyk</i>	Hugo Wolf's Embodiment of Johann Wolfgang Goethe's Humanistic Views in the Vocal Collection Goethe-Lieder (Based on Material of Songs for Baritone Voice)	178
<i>Svitlana Huralna</i>	Restoration of the Roman Catholic Church Music Traditions of Galicia (From the Nineteenth Century)	185
		CONTEXT
<i>Elizaveta Arefieva</i>	Update of Linear and Non-linear Notation Systems in Modern Choral Performance	199
<i>Andrii Bondarenko</i>	Ukrainian Discography of the Soviet Enslavement Period: Main Trends	208

<i>Oleksandr Kravchuk</i>	Chamber Choir "Moravski": History, Achievements, Present Day (to the 5th Anniversary of the Foundation)	218
	PERSONNEL	
<i>Nataliia Krechko, Yaroslav Komarnitskyi</i>	Boris Hmyria as an Outstanding Interpreter of Heroic Characters in the Ukrainian Opera Repertoire	227

DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269636

UDC 781.8.087.6(479.24)

TASNIF IS A REPRESENTATIVE GENRE OF MUGHAM OF AZERBAIJAN

Teyyub Aslanov*People's Artist of Azerbaijan, Head at the Mugham Art Department;**ORCID: 0000-0002-9859-1392; e-mail: teyyubxan@gmail.com**Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan*

Abstract

The purpose of the research is to reveal in the diachronic aspect some principles of development of the mugham genre *tasnif*. The research aims also to study some features of the musical language of *tasnifs* and investigate the role of singers and performers of folk instruments in the development of the mugham of Azerbaijan. **The research methodology** is aimed at using the methods of historical musicology and the application of certain methodological principles of ethnomusicology in the study of the musical language of *Tasnif*. **The scientific novelty of the research**. The article presents some new facts related to the creation and implementation of tariffs. **Conclusions**. *Tasnifs* are vocal-instrumental musical works with a certain point basis, melodic and formal structure. Outstanding Azerbaijani singers played an important role in the development of this genre. In the Soviet period, *tasnifs* created by singers were presented under the name of folk songs.

Keywords: mugham of Azerbaijan; *tasnif*; *dastgah*; *Bulbul*; *Jabbar Garyaghdioghlu*; *Rast*; *Shur*; *Segah*

Introduction

The rapid development of the traditional music of Azerbaijan in the 21st century gave stimulus to its international recognition. UNESCO included the Mugham of Azerbaijan in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2008. Preservation, living, transmission from generation to generation, teaching, research, and promotion of this art became one of important issues of our musical culture in the modern age.

Purpose of the article

Tasnif is one of the genres of mugham art, and it attracts attention with its unique specifications. The purpose of our study is to reveal in the diachronic aspect some principles of development of the mugham genre – *tasnif*. The research also aims to study some features of the musical language of *tasnifs* and investigate the role of singers and folk instrument performers in the development of the Azerbaijani mugham.

Recent research and publications analysis

Singers and performers of folk instruments played a great role in the development of the mugham of Azerbaijan. We also know from the history of our musical art that many of our singers and instrumental performers were also creative artists, creators of many tasnifs, lyrical songs, mughams, and zarbi-mughams. Performance and creativity in song art are related concepts.

The prominent singer Bulbul, who made great contributions to the development of the musical culture of Azerbaijan, highlighted the role of songsters in the art of music in his articles. He wrote about this: "Singers skillfully performed Azerbaijani mughams and empirically created an original school of singing that passed from century to century" (Bülbul, 1968, p. 82).

Besides being mugham singers, the songsters have left a mark in the history of music as creators of new versions of mughams. At the same time, along with the tasnifs they inherited, they created new tasnifs and influenced the development of the genre.

Professor Ramiz Zohrabov writes about this: "For a professional folk artist, the performance is always considered personal creativity. High talent, rich imagination, and good taste are very important for this kind of performer. Even some songsters and musicians with bright talent create new traditions, original styles, and even schools within the framework of the laws necessary for this art..." (Zöhrabov, 2013, p. 18).

Main research material

The teaching of mugham art was carried out for centuries based on oral traditions, the master-pupil basis, and the transfer of knowledge preserved in memory from generation to generation. The tradition of teaching orally, based on memory, is continued even today. This is one of the ways of keeping the art of singing alive. This aspect also applies to the performers of folk musical instruments. Thus, mughams, zarbi-mughams, and tasnifs that form the main part of the repertoire of both songsters, and performers of folk musical instruments are appropriated by memory voicing and transmission.

Based on the traditions rooted in oral traditional music culture, the development of creative freedom is a way of crafting that came to us from ancient times. Even today, it is remarkable that every performer obtains new creative achievements based on his knowledge, musical sense, and imagination.

In the modern era, when information technologies are developing, in the situation of the application of new methods in teaching, of course, the use of audio recordings, music sheets, and teaching means are important conditions in the art of songsters, along with oral teaching methods in songsters art. From this point of view, it is necessary to write new teaching aids to expand the knowledge of students, introduce them to the performance traditions of our classical singers, and improve the art of performance.

Mugham dastgahs are large-scale series of structured works aroused from the connection of various genres. It includes all genres related to mugham – sections of

mugham, *tasnif*, and *zarbi-mughams*. However, *mugham* sections, *zarbi-mughams*, and *tasnifs* are related to vocal-instrumental, and colors belong to the instrumental type of music.

It is clear that the vocal-instrumental and instrumental style of performance is widespread in *mugham* art. Vocal-instrumental *mugham dastgahs* are created by playing singers and folk instruments. The composition of the ensemble accompanying the singer may be different: from the trio of *tar*, *kamancha*, and *gaval* to multi-volume compositions featuring various instruments. Such performance compositions are also used during the performance of small *mughams*, *zarbi-mughams*, and *tasnifs*.

Tasnif performance is of special importance in songster art. *Tasnif* is one of the genres of *mugham* art, and it attracts attention with its unique specifications. *Tasnifs* are performed both independently and within the instrument. In each case, *tasnifs* differ in performance specifications and application aspects. The appropriate *mugham* section is necessarily played at the beginning, middle, or end of the *tasnif* during an independent performance.

Tasnifs have several duties within the *Dastgah*. Before *bardasht* or instead of *bardasht*, it is possible to perform a *tasnif* based on its structural features, after the *mugham* sections; by performing the *tasnif*, you can conclude that section and move to the next section. The *mugham dastgah* can be concluded with a *tasnif*. In all the mentioned cases, the performed *tasnifs* should be coordinated with the specifications of that part of the *mugham*.

Tasnifs are vocal-instrumental musical works with a certain *magam* basis, melodic, and form structure. The *tasnifs* are closely related to the *mugham* sections, adopting their name, and are related to the specifications of the *magam* and melodic structure. In this regard, for example, if *Rast tasnifs* generally mean *tasnifs* based on the *Rast mugham*, they are divided into types such as *Maya Rast tasnif*, *Vilayati tasnif*, and *Arak tasnif* related to any section, and they are represented by numerous examples.

While examining the main aspects of the *tasnif* performance, we consider appropriate grouping them by *mugham* families.

Mugham family means a set of *mugham dastgahs*, small volume *mughams*, *zarbi-mughams*, *tasnif*, and colors based on the same *magam*. In the *mugham* performance, three main *mugham* families, such as *Rast*, *Shur*, *Segah* occupy a large place and differ in their size. These *mugham* families included the main *mugham dastgahs* and their various types, examples with specific genre specifications. *Chahargah*, *Bayati-Shiraz*, *Shustar*, and *Humayun* were formed in one type as the main *mughams*. Several *zarbi-mughams*, numerous *tasnifs*, and colors related to them were also created. These can also be considered *Mugham* families formed according to *magam* basis. From this point of view, we have tried to determine the role of *tasnifs* in *mugham* instruments and analyze their performance specifications.

In traditional music creativity, *mugham dastgahs*, small *mughams*, *zarbi mughams*, *tasnifs*, and works related to the genres of lyrical folk songs are considered to be the product of songster's creativity. Professor Ramiz Zohrabov writes about this: "The only performer word is less for such kind of artists; meanwhile they are also creative artists. It is not accidental that both the art of performance and composition are organically combined and intertwined in their creativity..." (Zöhrabov, 2013, p. 18). Ex-

plaining his opinion, R. Zohrabov writes that every singer changes the same mugham dastgah or its section during the performance with certain additions and reductions, so, he participates in this process as a creative artist. At the same time, the tasnif creativity of songsters is also very interesting. Many tasnifs were created in the singer's work. While songsters perform mugham dastgahs, they choose the tasnif according to their wishes.

Songsters and performers of folk instruments actively participated in the creation and preservation of the rich musical heritage of Azerbaijan. Prominent songsters – Jabbar Garyaghdioghlu, Seyid Shushinski, Khan Shushinski, Gulu Askarov, Abulfat Aliyev, Islam Rzayev, Arif Babayev, Alibaba Mammadov, and others created many tasnifs. Songsters accept the concept of tasnif in a broader sense and use folk songs, composer's songs, and sometimes love songs as tasnifs aside from classical tasnifs. This is only related to the creative process; it comes from the taste of the performers and the demand of the audience.

The recording has a particularly important essence in Azerbaijani music. The performances of Azerbaijani songsters are engraved on most of the gramophone shafts of the beginning of the 20th century, released by recording companies such as Ekstrafon, Sport-Rekord, Pate, and other foreign recording companies stored in various archives of the republic. The legacy of the recordings widespread since the II half of the twentieth century, especially at the beginning of the 21st century. Also, the realization of note writings of mughams attracts attention as one of the important issues. The recording of mughams on CD-DVD discs with modern technical means and the publication of music sheets ensure their preservation and transmission to future generations with all their richness.

Albums containing CDs and DVDs, such as *Garabagh singers*, *Mugham encyclopedia*, *Songsters of Azerbaijan*, *Azerbaijani mugam*, also numerous discs containing recordings of individual songsters, are important means of preserving our mughams and classifications published by the Heydar Aliyev Foundation.

It can be said that the most extensive knowledge about the creative heritage of songsters who lived and created for more than a century, specifications of performance, mugham performance of that time, instruments included in the repertoire of songsters, zarbi-mughams, tasnifs, colors, and folk songs can be obtained through the examination of audio recordings. Today, we have the opportunity to listen to the recordings of, for example, Jabbar Garyaghdioghlu, Kechachioghlu Mahammad, and the classical singers of that time at the beginning of the 20th century, and get an impression of their performance, voice, improvisation, and transition ways, and compare it with the specifications of modern performance of songsters.

The repertoire of the singers of that time was reflected in the gramophone shafts. Mughams, zarbi-mughams, and tasnifs are widely represented. The list of recordings of Jabbar Garyaghdioghlu, Mahammad Kechachioghlu, Mashadi Mammad Farzaliyev, Islam Abdullayev, Alasgar Abdullayev, Majid Behbudov, Gasim Abdullayev, Seyid Shushinski, and many other songsters contain several mughams and tasnifs that were widespread examples in the performance practice of that time.

In addition to examples of songsters singing solo, accompanied by an instrumental ensemble, the gramophone records also reflect the joint singing of songsters that

is called a chorus in those recordings: *Khuraman tasnifi*, *Tello*, *Turkish choir*, *Gula-gula*, *Nation tasnifi*, *March of the Oppressed*, "Kabin choir" recorded on a shaft in a joint performance of Gasim Abdullayev, Jabbar Garyaghdioghlu, Mashadi Mammad Farzaliyev, also *Bisutun tasnifi*, *Our Soltan tasnifi* were recorded on a shaft in a joint performance of Jabbar Garyaghdioghlu and Seyid Shushinski.

As the volume of the first gramophone shafts was small, it contained only 2-3 minutes of recording. Therefore, the songsters were content with reading one mugham section and one tasnif on the gramophone shafts. For this reason, it is possible to obtain recordings of the samples of numerous tasnifs on gramophone shafts.

Based on listening to their recordings, one gets an impression of how the same mugham or tasnif was sung by different songsters in different periods. This is the method that paves the way for the development of mugham. Every songster should constantly improve the art, search for new ways, and enrich their knowledge. The most appropriate way to do this is to listen to the recordings of master singers, learn their performance style and apply it in practice, and in this way enrich own performance style with a new method.

For many of our master songsters, listening and obtaining the recordings is a real school of craftsmanship. Thus, it is known from the biographies of some songsters that their contact with mugham began by listening to gramophone shafts (or recordings played on radio and television). Even during the years of study and after commencement to independent creativity, listening to the recordings of master songsters and benefiting from them, further improving the performance gave good results. An important stage in the development of songster art is related to the name Jabbar Garyaghdioghlu.

Jabbar Garyaghdioghlu acted at the end of the 19th century and the first half of the 20th century. He was a student of the Garabagh mugham performance school and grew up in Shusha city, which is called the "Conservatory of the Caucasus". His fame spread to all parts of Azerbaijan gradually, and beyond the borders of our country, he became known abroad – in Russia, Iran, Germany, and other countries.

Recording companies operating at the beginning of the 20th century were the first to record the voice of Jabbar Garyaghdioghlu, and later of other singers, on gramophone shafts and released their catalog.

The tasnif genre had a special place in the creativity of Jabbar Garyaghdioghlu. From them we can mention *Mahur tasnif*, *Dashti tasnif*, *Mani tasnif*, *Bayan Oldu tasnif*, *Anvar Bay tasnif*, *Garghamisham tasnif*, *Khumar tasnif*, *Bisutun tasnif*, *Majnun tasnif*.

These samples are called tasnifs in gramophone shafts. Usually, the name of the tasnifs corresponds to the name of the mugham sections. Here we can only mention the accordance of Mahur, Dashti, and Mani tasnifs with mugham names, also other tasnif names are shown as such based on the content. This may also be related to the fact that the songsters also called the lyrical folk songs they sang among the mugham sections.

Since several tasnifs related to the name of the same mugham section are spread in musical practice, the songsters gave them specific names to distinguish the most loved and remembered tasnifs. From this point of view, the tasnifs named Bayan Oldu, Anvar Bay, Ga Even during the years of study and after commencement to indepen-

dent creativity, listening to the recordings of master songsters and benefiting from them, further improving the performance gave good results, *Khumar*, *Bisutun*, *Majnun* are major. These are usually *tasnif* names that are often repeated in the catalog of gramophone shafts and the repertoire of other songsters.

It should be noted that in the Soviet period, the *tasnifs* created by songsters were presented under the name of folk songs. In this sense, it is difficult to clarify who owns many classifications. Of course, even if we don't know the authors of the classifications from ancient times, their variants have been passed down from generation to generation through memory. In the 21st century, the development of sound recording techniques allows identifying of the authors and performers of those classifications. Reviewing the classifications used in the Azerbaijani *mugham* instruments reveals the diversity of their musical content, allowing us to explore the unique structural features and study the performance issues related to them. Of course, classifications have an important essence in the art of singing. For many years, the *tasnifs* created by the prominent songsters of Azerbaijan have entered the musical experience in various interpretations of performance and live in the memories even today. Songsters play a great role in preserving all this and passing it on from generation to generation. At the same time, it is very important to protect the *tasnifs* through audio and musical notes. All these are the tools that facilitate the promotion of Azerbaijani musical heritage to the world.

Conclusions

Summarizing, we note that one of the genres of *mugham* art – *tasnif* attracts attention with its unique specifications. The *tasnifs* are closely related to the *mugham* sections and their melodic structure. Songsters and performers of folk instruments actively participated in the creation and preservation of *tasnifs*. Every singer changes the same *mugham dastgah* or its section during the performance with certain additions and reductions, so, he participates in this process as a creative artist. Many *tasnifs* were created in the singer's work. While songsters perform *mugham dastgahs*, they choose the *tasnif* according to their wishes. An important stage in the development of songster art is related to the name Jabbar Garyaghdiohlu. In the Soviet period, the *tasnifs* created by songsters were presented under the name of folk songs.

References

- Badalbeyli, A. (n.d.). *Defining Monographic Music Dictionary*. Musigi Dunyasi. Retrieved October 24, 2022, from <http://lugat.musigi-dunya.az> [in English].
- Bülbül. (1968). *Seçilmiş məqalə və məruzələri* [Selected articles and reports] (Ə. İsayadə & Q. Qasimov, Comps.). Elm [in Azerbaijani].
- Heydar Aliyev Foundation. (n.d.). *Muğam ensiklopediyası* [Mugham encyclopedia]. Musigi Dunyasi. Retrieved October 24, 2022, from <http://mugam.musigi-dunya.az> [in Azerbaijani].
- Musigi Dunyasi. (n.d.). *Home*. Uzeyir Hajibeyov. Retrieved October 24, 2022, from http://uzeyir.musigi-dunya.az/index_en.html [in English].

- Musiqi Dünyası. (n.d.). *Azərbaycana ənənəvi musiqi* [Traditional music of Azerbaijan]. Retrieved October 24, 2022, from <http://enene.musigi-dunya.az> [in Azerbaijani].
- Xan Şuşinski Fondu. (n.d.). *Khan Shushinski virtual museum*. Musiqi Dünyası. Retrieved October 24, 2022, from <http://xan.musigi-dunya.az> [in English].
- Zöhrabov, R. F. (2013). *Azərbaycan muğamları* [Mughams of Azerbaijan]. Təhsil [in Azerbaijani].

ТАСНІФ ЯК ПРЕДСТАВНИК ЖАНРУ МУГАМУ АЗЕРБАЙДЖАНУ

Теюб Асланов

народний художник Азербайджану, завідувач відділу мугаму;

ORCID: 0000-0002-9859-1392; e-mail: teyubxan@gmail.com

Азербайджанський державний університет культури і мистецтв, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – розкрити в діяхронічному аспекті деякі принципи розвитку мугамного жанру тасніф. Дослідження спрямоване також на вивчення особливостей музичної мови тасніфів і визначення ролі співаків і виконавців на народних інструментах у розвитку мугаму Азербайджану. **Методологія дослідження** спрямована на використання методів історичного музикознавства та застосування окремих методологічних принципів етномузикології у вивченні музичної мови тасніфів. **Наукова новизна дослідження**. У статті запропоновано деякі нові факти, пов'язані зі створенням та виконанням тасніфів. **Висновки**. Тасніфи – це вокально-інструментальні музичні твори з певною точковою основою, мелодичною і формальною будовою. Важливу роль у розвитку цього жанру відіграли видатні азербайджанські співаки. У радянський період тасніфи, створені співаками, подавалися під назвою народної пісні.

Ключові слова: мугам Азербайджану; тасніф; дастгах; Бюльбюль; Джаббар Гарягдіоглу; «Раст»; «Шур»; «Сега»



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269639

УДК 78.071:780.616.433]:159.942

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (на прикладі скрипкової сонати С. Франка у виконанні М. Аргеріх)

Марія Оболенська

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер;

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити закономірності роботи емоційного інтелекту в процесі концертної діяльності піаніста-концертмейстера. Емоційний інтелект є потужним засобом комунікації між піаністом-концертмейстером та солістом. Розуміння механізмів такої психологічної діяльності та впровадження їх у творчий процес є невід’ємною умовою професійної грамотності концертмейстера. **Методологія дослідження.** Основним інструментом у дослідженні є метод аналітичного спостереження, який базується на зіставленні стаціонарних та змінних даних. Незмінними є музичний твір та піаністка – скрипкова соната С. Франка та М. Аргеріх. Змінними даними представлені різні солісти, музичні інструменти, роки виконання та наявність публіки. **Наукова новизна дослідження.** У статті розглянуто 15 виконавських версій сонати. Під час аналізу інтерпретацій акцентується увага на двох смислових площинах: загальних параметрах твору та стратегічних місцях в сонаті. Загальними параметрами є: темпи частин сонати, цілісність твору з позиції наскрізного розвитку, розподіл ролей в ансамблі, ступінь контакту концертмейстера із солістом. До стратегічних точок сонати належать: фортепіанні вступи та програти, кульмінації, лейттеми (ступінь гнучкості інтонування у співвідношенні із подачею соліста), деякі піаністично та ансамблево важкі місця. **Висновки.** Класифіковано інтерпретації за ступенем включеності концертмейстера до мистецького процесу. Залежно від суворості слідування авторському тексту та інтенсивності прояву індивідуальності соліста виокремлено 3 типи: класичний (найменший ступінь включеності емоційного інтелекту), романтичний (середній ступінь активності) та експресіоністський (найвища активність емоційного інтелекту).

Ключові слова: емоційний інтелект; піаніст-концертмейстер; Марта Аргеріх; скрипкова соната С. Франка

Вступ

Інтерес до феномену емоційного інтелекту в останні декілька років розрісся настільки, що охопив найрізноманітніші сфери людської діяльності. Чим би не займалася людина, її діями в різних пропорціях завжди керують емоційні та ра-

ціональні складові. Вміння контролювати внутрішні процеси і розуміти зовнішні підіймає професійні якості на вищий рівень. Музичне мистецтво здебільшого пов'язане з емоціями. Раціональний мозок дає змогу керувати емоціями, наділяючи їх конкретними формами. Емоційний інтелект відіграє важливу роль на усіх рівнях музичної діяльності. Зрозуміло, що він завжди існував у цій сфері, проте саме сьогодні є актуальним його теоретизування як культурного феномену.

Успіх піаніста-концертмейстера залежить не лише від досконалого знання виконуваного твору, загальної технічної оснащеності й сценічної витримки, але також визначається низкою інтуїтивних аспектів, що набуваються із досвідом. Розібравшись у принципах емоційного інтелекту, стає можливим прискорення процесу набуття професійної успішності. Скерувавши інтенцію в необхідне рiчище, емоційному інтелекту можливо навчитися.

Щоб зрозуміти, яким чином функціонує цей феномен, застосуємо метод аналітичного спостереження. Таке спостереження має проводитися на якісному матеріалі та бути багатоелементним. Більш того, обов'язково мають бути зіставлені деякі константи та змінювані дані. У такому разі незмінними є музичний твір і піаністка – скрипкова соната С. Франка та М. Аргеріх. Змінними чинниками представлені різні солісти, музичні інструменти, роки виконання та наявність публіки (її відсутність у 2020–2021 роках в умовах пандемії COVID–19). З огляду на те, як саме поводить ся із різними солістами М. Аргеріх, простежимо ступінь активності емоційного інтелекту і, власне, інтенсивність концертмейстерського професіоналізму.

Мета

Мета статті – виявити закономірності роботи емоційного інтелекту в процесі концертної діяльності піаніста-концертмейстера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

За останні декілька років тема емоційного інтелекту набула неабиякої популярності й вийшла за межі суто професійних психологічних досліджень. Наразі зустрічаємо дуже велику кількість літератури з окресленої проблеми, що орієнтована на широкий загал, зокрема щодо робочих взаємин між колегами та керівниками, батьками й дітьми тощо. Серед авторів виділимо П. Селевея, Дж. Мейера, Д. Гоулмана, Р. Бар-Ону, П. Екман, Дж. Барисо, Л. Кроля, Л. Баррет. Стосовно теми емоційного інтелекту в музичній галузі існують поодинокі статті та дослідження, в яких розкриваються певні аспекти цієї проблеми, а саме розвиток емоційного інтелекту у дітей за допомогою музики (Т. Мільченко, А. Валієва, П. Фрадкіна, М. Itturiaga), рекомендації щодо прослуховування класичної музики за допомогою емоційного інтелекту (М. Кузій, J. Collier, M. Kaschub). Щодо професійної діяльності піаніста-концертмейстера, то є декілька ґрунтовних досліджень різних психологічних аспектів такої діяльності (Л. Повзун, Т. Молчанова, О. Островська, О. Коробова), але емоційний інтелект як система ще досі не був предметом наукового вивчення.

Емоційний інтелект як універсальна реалія широко проявляє себе в музично-виконавській діяльності і має свою специфіку в професії піаніста-концертмейстера. Галузь його функціонування знаходиться на «стику чуттєвості, мислення, інтуїції, тілесності» (Кріль, 2020, с. 56). Уміння опанувати не лише власні емоції, але й миттєво сформувати емоційну реакцію у відповідь на зміни в настрої та поведінці партнера з ансамблем – якість, що вирізняє досвідченого концертмейстера. Здатність чітко оцінити й порівняти власні емоції з емоціями партнера формує «емоційний резонанс» (Гоулман, 2018а) – гармонію настроїв між солістом та піаністом. Емоційна гнучкість – найважливіша якість концертмейстера як у репетиційній повсякденній роботі, так і на концертній сцені. У цій статті ми не заглиблюватимемося у до-концертний досвід, а сконцентруємо увагу виключно на сценічних виступах. Саме естрадне виконання як пікова мета музикотворчого процесу потребує від виконавців прояву найсильніших емоцій. Згідно з одним із провідних дослідників проблеми емоційного інтелекту Д. Гоулманом «в основі кожної сильної емоції лежить імпульс до дії. Уміння керувати цими імпульсами – основа емоційного інтелекту» (Гоулман, 2018b, с. 255).

Виклад матеріалу дослідження

Емоційний інтелект потребує постійної уваги, контролю як за зовнішніми, так і за внутрішніми процесами. Піаніст занурюється в стан, подібний до трансу, коли він одночасно є і активним виконавцем музики, і спостерігачем, і повинен оцінювати ситуацію в кожний момент часу. Музичний матеріал завжди повинен звучати в голові піаніста ніби трохи з випередженням. Тут спрацьовує механізм антиципації – передбачуваності мозком найближчого майбутнього; передчуття спрямоване не лише на власний текст, а й на партію партнера. Водночас піаніст приміряє й роль диригента: чує всю тканину твору, оцінює баланс звуку. Власна партія виконується не активно, як при сольній грі, а начебто відсторонено, із поглядом зі сторони. Все це є неймовірним навантаженням на мозок, особливо з огляду на тривалість музичних творів. І це за умови ідеальної стабільності соліста, його професійної майстерності та сценічної витримки. За найменших відхилень у своїх очікуваннях мозок повинен миттєво підлаштуватися під ситуацію, скорегувати звуковий баланс, темп, штрихи, інтонування тощо.

Вище описано ідеалізовану ситуацію із метою теоретизації матеріалу. Проте абсолюту в професії музиканта не існує і місце погрішностям й похибкам є завжди. І соліст, і піаніст не роботи, а живі люди, які можуть втомлюватися, бути без настрою та не в ресурсі. Завдання піаніста-концертмейстера – навчитися мінімізувати втрати від впливу випадкових чинників за допомогою уміння контролювати власні емоційні імпульси і реакції.

Найважчим, але й найцікавішим для піаніста представляється створювати якісні ансамблі з різними солістами. Особливо, якщо всі вони не просто обдаровані музиканти, а й видатні особистості з власним стилем гри та світорозумінням. Безумовно, такого рівня піаністка, як Марта Аргеріх не стала б грати в ансамблі з пересічними музикантами. Тому надзвичайно цікаво досліджувати

секрет успіху (або не завжди успіху) виконання в ансамблі одного піаніста з різними солістами.

Марта Аргеріх – видатна піаністка нашого часу. Попри свій поважний вік вона регулярно виступає як сольо, так і в різних ансамблевих складах. Перше зафіксоване на аудіоносії виконання скрипкової сонати С. Франка датується 1961 роком (Марті було 20 років).

Соната для скрипки і фортепіано Сезара Франка, безперечно, є одним із шедеврів академічної ансамблевої музики. Неймовірна за своєю красою, зразкова за вибудовуванням композиційної логіки і драматургії, соната вимагає технічної досконалості від виконавців обох партій – усе це сприяє репертуарному попиту на цей твір. Закономірно, що в середовищі музикантів сформувалися алгоритми і канони виконання цієї сонати. Приклади досліджень інтерпретаційних версій цієї сонати зустрічаємо у статтях В. Сушанової (2013) та О. Сидоренко (2014). Перед нами один із тих варіантів, коли кажуть, що або такий твір потрібно грати добре, або не братися зовсім. Звуковий, змістовний, драматургічний ідеали настільки укорінилися, що відхилення в інтерпретації не прощаються навіть видатним виконавцям. Приклад різноманітності інтерпретаційних версій якраз зустрічаємо в численних виконаннях Марти Аргеріх.

Для того, щоб структурувати отримані під час спостереження результати, а також для зручності аналізу, пропонується розглядати виконавчі версії сонати у двох площинах: загальні для сонати параметри та стратегічні точки у творі.

Загальними параметрами є: темпи частин сонати, цілісність твору з позиції наскрізного розвитку (однорідність задуму та стильова витриманість), розподіл ролей в ансамблі з погляду лідерства та наслідування, ступінь контакту концертмейстера із солістом. Позначимо так звані *стратегічні точки* сонати: фортепіанні вступи і програти (вбудовування в концепцію сонати), кульмінації (характер драматургічних хвиль та їх спорідненість із версією соліста), лейттеми (ступінь гнучкості інтонування в співвідношенні із подачею партнера), деякі піаністично й ансамблево складні місця (штрихи й фразування в них).

Як матеріал використовуються аудіо- та відеозаписи з платформи YouTube. На момент роботи над дослідженням (2022) налічується 15 інтерпретаційних варіантів:

- 1.(1961) **Ruggiero Ricci** (Naxos of America, 2018)
- 2.(1975) **James Galway** (flute) (Carvalho de Magalhães, 2015)
- 3.(1979) **Ruggiero Ricci** (Merlin WMO, 2015)
- 4.(1989) **Gidon Kremer** (ADGO, 2017)
- 5.(1998) **Ivry Gitlis** (Woo, 2021)
- 6.(1998) **Itzhak Perlmann** (Cgoroo, 2018)
- 7.(2008) **Geza Hosszu Legocky** (Hosszu-Legocky, 2008)
- 8.(2015) **Gidon Kremer** (Sinophilia, 2015)
- 9.(2016) **Misha Maisky** (cello) (Lambertenghi, 2021)
- 10.(2020) **Daniel Rowland** (Rowland, 2020)
- 11.(2020) **Renaud Capucon** (McClure, 2020)
- 12.(2021) **Renaud Capucon** (Violin Rep, 2021)
- 13.(2021) **Solozobova** (Solozobova, 2021)

14. (2021) **Anna-Sophie Mutter** (Medici.tv, 2021)

15. (2021) **Maxim Vengerov** ("Maxim Vengerov and Martha Argerich?", 2022)

Перед тим як почати аналіз, зазначимо, що всі без винятку представлені солісти є видатними музикантами свого часу, широко відомими у всьому світі. Тому, по-перше, не зупинятимемося на особистих досягненнях кожного, і, по-друге, вкажемо, що поганих виконань серед них бути не може. Проте зауважимо, що варіанти деяких інтерпретацій настільки відрізняються від загальноприйнятих версій, що значно підігриває інтерес і спонукає до їх уважного вивчення. Концепція аналізу інтерпретацій є не послідовним описом виконавчих версій, а концентрує увагу на акцентних точках фортепіанної партії.

Руджеро Річчі (1961). Найперший аудіозапис скрипкової сонати С. Франка у виконанні Марти Аргеріх відбувся у Ленінграді 1961 року. Зовсім ще молода піаністка в ансамблі з Руджеро Річчі записала спільний альбом камерної музики. Соната справляє враження добре вивченого тексту з відсутністю будь-якого натяку на індивідуальність солістів. Тут М. Аргеріх виконує акомпануючу роль, її гра вирізняється скромністю, чіткістю виконання всіх авторських ремарок, що не завжди поєднується із імпульсивністю соліста. Так, наприклад, у другій частині фортепіанна партія далеко не щоразу підхоплює виходи скрипаля на динамічні хвили. У третій частині піаністка ідеально витримує паузи між речитативом скрипки та фортепіанними фразами, однак у розділі «фантазія» їй не вдається вийти на кульмінацію так, як цього вимагає і очікує соліст. Четверта частина, як і попередні, відрізняється загальною рівністю й скромністю, піаністка ще не виявляє ініціативу в темповій зміні, як це робитиме багато років пізніше. Загалом це виконання вирізняється скупкою часткою прояву емоційного інтелекту, який лише фрагментарно вдається вловити у деяких епізодах сонати.

Існує також запис перших двох частин сонати, виконаної в 1979 році з тим самим солістом. Так, у першій частині фортепіанні соло вирізняються більшою свободою, ніж у попередній версії. Музика сприймається не так статично, вона розмальована живою енергією та рухом. Якщо в ранньому виконанні шістнадцяті на початку другої частини виконувалися практично без педалі і дещо карбовано, то тепер разом зі збільшенням темпу вся фактура забарвлюється густою педалізацією. Тут М. Аргеріх показує себе вже не сором'язливою молодою дівчинкою, а сміливим, ініціативним та часом агресивним ансамблевим партнером. На жаль, буря емоцій переважає розумний контроль, внаслідок чого страждає чистота тексту. Загальний характер другої частини сприймається як нервовий надрив. Попри зрілість і досвідченість, піаністці не завжди вдається продемонструвати активність емоційного інтелекту повною мірою.

Джеймс Галевей (1975). Через особливості флейтового тембру звукова динаміка фортепіано не виходить за межі *mf* протягом усього твору. Марта Аргеріх з перших нот сонати витримує ідеальний звуковий баланс, не перебиваючи флейту навіть у найнапруженіших місцях музичного розвитку. Фортепіанні програти першої частини відповідно до тембру флейти пофарбовані в тендітні, мрійливі тони. Така звукова подача та туше зовсім не характерні для піаністичного стилю Марти Аргеріх, яка звикла всі сольні епізоди виконувати соковито, опукло та звучно. З незвичним для себе підходом до звуковидобування піаніст-

ка чудово вписується в концепцію флейтової сонати і демонструє як майстерне володіння ресурсами свого інструмента, так і розуміння флейтової специфіки. Через постійне вимушене стримування сили звуку ця технічно складна соната стає ще складніша для піаніста. Дж. Галевей привносить у музику С. Франка флегматичне забарвлення і М. Аргеріх підхоплює заданий настрій, всупереч притаманному їй романтично-пристрасному характеру висловлювання. Саме в цьому і розкривається суть прояву емоційного інтелекту – в умінні гнучко підлаштуватися під обставини, навіть якщо це йде наперекір зі звичними та давно завченими установками.

Гідон Кремер (1989). Розслаблений характер музичного оповідання першої частини сонати викликає відчуття великого вступу, прологу до головної історії. Друга частина не контрастує із першою по тону висловлювання, як зазвичай притаманно традиційному виконанню цього твору. Третя частина починається *attaca* і є сюжетним продовженням попередньої. Наслідування авторського тексту настільки докладне, що в результаті призводить до «консерваторського» виконання, де відсутня будь-яка самоідентифікація музикантів. Між третьою та четвертою частинами нарешті з'явився перепочинок; з чотиричастинного циклу соната перетворилася на тричастинний, де друга та третя об'єднані в одне ціле. За драматургічною логікою такий варіант у виконанні видатних музикантів є переколивим та органічним, тому заслуговує на увагу. Незважаючи на смислове розмаїття та варіативність, яку С. Франк пропонує у своїй музиці, Г. Кремер та М. Аргеріх демонструють класичну вивченість тексту, що значно полегшує роботу емоційного інтелекту у концертній фазі.

Гідон Кремер (2015). На жаль, зберігся запис тільки четвертої частини сонати, проте вона дуже інформативна з погляду аналітичного дослідження, що нас цікавить. Тут музиканти, порівняно із попереднім виступом, показують романтичний бік музики С. Франка, дозволивши собі незначні відхилення від зразкової текстової точності. Г. Кремер не такий суворий до себе, як у молодості, а М. Аргеріх не боїться проявляти ініціативу, що робить їх виконання пристрасним та експресивним. Видно, що їхній ансамбль із часом викристалізувався і став взірцем ідеального творчого тандему. Емоційний інтелект піаніста-концертмейстера давно став відточеним та успішно функціонує на несвідомо-рівні.

Іцхак Перлман (1998). У грі скрипаля протягом усього твору відсутні будь-які несподіванки: темпові, ритмічні, фразувальні тощо. Для піаніста з погляду активності емоційного інтелекту така інтерпретація є найменш енерговитратною. Одним із центральних завдань є контроль звукового балансу між інструментами, із чим М. Аргеріх чудово справляється. Ансамбль І. Перлмана та М. Аргеріх демонструє повну взаємну довіру музикантів, які підхоплюють ініціативу одне одного в найдрібніших інтонаційних градаціях.

Іврі Гітліс (1998). Спільне виконання із І. Гітлісом має особливе значення для аналізу інтерпретації скрипкової сонати С. Франка. Особливість його в тому, що воно кардинально відрізняється від усіх визнаних правил виконання як музики С. Франка зокрема, так і академічної музики загалом. Неординарність інтерпретації І. Гітліса проявляється вже з перших нот сонати. Незважаючи на за-

пропонований вступ М. Аргеріх, скрипаль починає головну тему першої частини у своєму темпі і артикулює її майже пунктирно. Піаністці нічого не залишається, як підхопити та продовжити задану солістом манеру, внаслідок чого перша частина набуває нервового забарвлення. Попри заперечення стандартів музика сприймається природно та цільно. Свобода висловлювання скрипкової партії межує з імпровізацією, музика створюється у конкретний момент і кожна нота не пропрацьована заздалегідь. У такому разі піаністу доводиться найскладніше, оскільки рівень непередбачуваності гранично високий. М. Аргеріх інтуїтивно ловить та підхоплює всі творчі імпульси соліста. Якщо у першій частині це реалізується досить просто, то у швидких темпах другої частини швидкість реакції піаніста та його готовність до найменших змін має бути практично на межі людських здібностей.

Протягом всього твору скрипаль інтонує так, що засоби фортепіано як інструмента не дозволяють цього повторити. Соліст не переймає запропоновану піаністкою манеру, внаслідок чого виходить інтонаційна розбіжність. У репризі фіналу темпові коливання набувають настільки вільного і непередбачуваного характеру, що піаністка перестає підкорятися диктату соліста і вже сама відіграє матеріал. Тут бачимо приклад спроби пересилити себе, використавши граничні ресурси майстерності концертмейстера з володіння технікою емоційного інтелекту.

Гега Хозу-Легоскі (2008). Ансамбль зобразив вивірене поєднання емоційної та раціональної складових. Обидва темпераментні виконавці, не йдучи в нетрі пошуку нових звучань і настроїв, точно, чітко і водночас пристрасно презентують чудову музику великого Сезара Франка. Музиканти, будучи першокласними майстрами своєї справи, не виставляють себе напоказ, не вередують одне перед одним, видно, що їм комфортно грати разом. Вони передбачувані одне одному, відчують взаємні наміри та імпульси, що не тільки вкрай позитивно впливає на якість виконання, а й демонструє двосторонній процес роботи емоційного інтелекту.

Міша Майський (2016). Творчий дует М. Аргеріх та М. Майського відрізняється неймовірною харизмою. Учасники ансамблю ідеально доповнюють одне одного: віолончеліст демонструє яскраву та вольову чоловічу енергію, а фортепіанні соло відбивають ніжну, але пристрасну жіночність.

Перша частина відзначена інтонаційною деталізованістю, вивіреним балансом між інструментами та ритмічною свободою фортепіанних соло. Другу частину сонати М. Аргеріх починає у звичній для себе манері, проте зі вступом віолончелі переймає акцентування М. Майського. Через постійну напругу і повну віддачу, до кінця другої частини віолончеліст починає втомлюватися – це видно по жестах, розсіяній міміці. Піаністка миттєво реагує на зміни, підтримує соліста і, де цього вимагає логіка розвитку музичного матеріалу, перехоплює ініціативу. У третій частині М. Аргеріх, як і раніше, весь час включена в процес і ні на секунду не дозволяє собі розслабитися. Ситуація дещо змінюється у фіналі сонати. Мабуть, перманентна вольова напруга впливає і на піаністку. У фактурно насичених місцях та моментах підвищеної технічної складності піаністка починає активно грати свій текст, залишаючи партнера з ансамблем на другому плані.

Якщо в перших частинах дует був відзначений рівноправністю із деяким переважанням інтенції соліста, то у фіналі співвідношення сил змінилося. Така ситуація не зіпсувала великої музики, оскільки, незважаючи на все сказане вище, музиканти з великою майстерністю виконали безсмертну сонату ля мажор.

Даніель Роуланд (2020). Вся соната у виконанні Д. Роуланда та М. Аргеріх прийнята темповою нестабільністю, в якій скрипаль виявляє тенденцію до гальмування музики, а піаністка навпаки намагається рухати темп у сольних місцях. В ансамблевій грі М. Аргеріх змушена приймати умови гри соліста, який не сприймає її темпи після фортепіанних програвів та сольних мотивів. Кульмінації та напружені драматичні піки не одержують очікуваного енергетичного заряду через відсутність взаємного розуміння та відчуття одне одного. За характером поведінки піаністки за роялем складається враження, що вона не отримує жодного задоволення від процесу, а навпаки, трохи роздратована і подекуди байдужа. У цій виконавській версії яскраво демонструється результат ігнорування важливості емоційного інтелекту.

Рене Капюсон (2020). Цей виступ відбувся в порожній залі – умова концертної діяльності під час пандемії COVID-19. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на настрої музикантів, ступені їхньої захопленості процесом, емоційної віддачі. З перших нот відчувається надмірна розслабленість піаністки, що передається за допомогою арпеджування акордової фактури та нестабільності темпу, через що страждає якість ансамблю. Вона зовсім не намагається підводити соліста до його вступів. Фортепіанні програві у всій першій частині не вписуються в загальну концепцію сонати, а виконуються у досить вільній манері. За виразом обличчя М. Аргеріх видно, що вона злиться, їй не комфортно. У перерві між першою та другою частинами вона довго поправляє стілець, волосся, щось шепоче скрипалеві – все це не сприяє сприйняттю сонати як цілісного явища.

Загальний характер сонати нервовий та конвульсивний. Піаністка весь час веде і не дає солісту перехопити ініціативу, а в місцях, де скрипка має нижній регістр, практично забиває силою звуку фортепіано. Заключна партія фіналу сонати стиснута в темпі, що продиктовано бажанням піаністки швидше закінчити гру. Не дочекавшись, щоб відзвучали останні ноти та паузи, М. Аргеріх схоплюється зі стільця, швидко кланяється порожній залі та тікає зі сцени. Це єдина з усіх версій скрипкової сонати С. Франка, де практично немає роботи емоційного інтелекту у піаніста-концертмейстера. І це позначається на якості виконання, а, відповідно, і на сприйнятті цієї прекрасної музики. Це виконання – яскравий приклад того, що навіть у великих можуть бути збої, поганий настрій, самопочуття та інші причини, за яких негативні емоції переважають над раціональними розумовими процесами. М. Аргеріх нічого не робить, щоб змінити свої негативні емоції агресії та роздратування, що блокує їй можливість налаштуватися на емоційну хвилю свого ансамблевого партнера.

Рене Капюсон (2021). Як і в попередньому разі, виконання відбувалося в залі без публіки. Однак тут вже з перших нот можна спостерігати абсолютну включеність піаністки у творчий процес, що передається не лише через музичний матеріал, а й через характер жестів, міміки, загальної поведінки тіла. М. Аргеріх

відіграє роль рівноправного учасника дії з глибокою повагою до партнера, що безсумнівно позначається на цілісності сприйняття. Якщо в попередній версії інтерпретації з Р. Капюсоном його перманентну тенденцію до затягування в інтонуванні М. Аргеріх не підтримувала, ідучи музикою завжди трохи з випередженням, то цього разу вона чуйно реагує на найменші темпові зрушення.

Соковито і насичено озвучується вся фактура фортепіанної партії, що реалізується лише за умов повного контролю піаністом своєї м'язової системи (тілесності), отже, і емоційного стану. За настроєм першу частину сонати характеризуємо як жалісно-сумну з інтимним забарвленням. Такий модус зовсім не притаманний для виконань М. Аргеріх цієї частини, що вказує на те, що вона прийняла та підтримала те, що хотів показати скрипаль.

Анна-Софі Муттер (2021). Бувши найбільш високооплачуваною скрипалькою світу, неймовірно затребуваною сьогодні, А.-С. Муттер повністю змінила всю концепцію скрипкової сонати С. Франка. Її бачення цієї музики знайшло різкий відгук серед коментаторів. Переважна більшість «експертів» розкритикували та не прийняли інтерпретацію німецької скрипальки. Протягом усієї сонати вона постійно намагається перехоплювати ініціативу, диктує свої темпи та штрихи, що полярно відрізняються від усіх звичних варіантів. М. Аргеріх, незважаючи на солідний до цього моменту запас виконань із різними солістами, підкорюється ініціативі скрипальки, намагається наслідувати її манеру, шукає загальний звук, що загалом призводить нестандартну інтерпретаційну версію до драматургічної цілісності. Їхнє спільне виконання є найяскравішим прикладом прояву роботи емоційного інтелекту з боку піаніста-концертмейстера. Вміння прийняти нове, всупереч стереотипам і ярликам, що вкоренилися, та власним давно завченим і звичним патернам – все це демонструє величезний талант М. Аргеріх як ансамблевої виконавиці.

Марія Солозобова (2021). Вже з перших нот сонати стає очевидним, що перед слухачем зіграний ансамбль, що «зійшовся характерами». Обидві виконавиці знають, про що вони грають і як це передати в музиці. Кожна фраза, кожен акорд у першій частині сонати подається осмислено, продумано та підготовлено. Сходження до кульмінації відбувається поступово, наростаючи у звучності обох музичних партій. Лейттема щоразу має новий відтінок і його характер диктує скрипка, а піаністка вловлює та органічно підтримує. У свою чергу фортепіанна партія чудово готує всі скрипкові вступи.

Друга частина відрізняється точним контролем над найтоншими градаціями динамічних нюансів. Однак такий тотальний контроль над виконавською поведінкою неймовірно важкий, перевантажує нервову систему і може призвести до різних збоїв. Наприклад, у другій частині розділу *Tempo I (Allegro)* піаністку починають наповнювати емоції, з якими вона не встигає впоратися. Вона набирає темп і не чекає на солістку, що призводить до розходження між партіями. Щоб урятувати ситуацію, М. Аргеріх значно збільшує звукову динаміку та веде свою партію, заглушаючи скрипку у нижньому регістрі.

Характер вступу третьої частини зберігає натиск попередньої. Поступово заспокоюючись, фортепіанна партія створює ідеальний фон для мелодійної лінії у першій темі «фантазії», яка звучить настільки чисто і піднесено, наскільки

це можливо. Діалог початку фіналу розкриває такий канон, начебто його виконує одна людина. Мікроінтонації дублюють одна одну з фонографічною точністю. Цей виступ наочно демонструє, де і як саме емоційний інтелект працював, а де вимикався.

Максим Венгерів (2021). М. Аргеріх досягає вивіреного звукового балансу, в якому органічно поєднуються глибокий, соковитий бас фортепіано із нижнім верхнім регістром скрипки. Фортепіанний програш гармонійно вбудований у загальний художній план першої частини сонати. Рух музичного полотна настільки рівномірний, що у його розвитку відсутні будь-які найменші темпові відхилення. Така тенденція зберігається протягом усього сонатного циклу.

З погляду проблеми емоційного інтелекту інтерпретація М. Венгерова та М. Аргеріх не викликає належного дослідницького інтересу. Для самих виконавців кожна нота та фраза зрозумілі, передбачувані, на 100 % очікувані. Робота концертмейстера із емоційним інтелектом мінімальна. Коли не одну сотню разів граєш твір, а сценічний партнер стабільний та високопрофесійний, нема потреби «вгадувати колесо». З одного боку така стабільність є показником високого рівня майстерності, а з іншого – втрачається виконавський драйв та кураж, підкріплений адреналіном.

Висновки

Розглянувши інтерпретації скрипкової сонати С. Франка, розділимо виконання на 3 типи:

1. Класичний – суворе дотримання нотного матеріалу (1, 2, 4, 6, 7, 15);
2. Романтичний – присутні незначні відхилення від авторського тексту (3, 8, 9, 10, 11, 12, 13);
3. Експресіоністський – показ власної творчої індивідуальності через численні відхилення від фіксованого тексту (5, 14).

Найбажанішим є романтичний тип, в якому авторські ремарки та побажання витримуються в балансі з вираженням творчої індивідуальності виконавців. Такі виконавські версії легко та з цікавістю сприймаються слухачем. Ступінь активності емоційного інтелекту – середній, де більша частка передбачуваності та менша (але вагома) частка несподіванки.

Класичний тип характеризується правильним і зразковим виконанням авторського тексту. Щодо емоційного інтелекту, то цей тип є найпростішим, у ньому все передбачувано і піаністу-концертмейстеру можна певною мірою розслабитися. Експресіоністський тип визначається виходом за звичні інтерпретаційні кордони, багатьма слухачами заперечується і часто розцінюється як невдалий. Натомість щодо емоційного інтелекту є найскладнішим, оскільки тут трапляється найбільший відсоток непередбачуваності соліста.

У площині прояву емоційного інтелекту Марта Аргеріх здебільшого демонструє високий ступінь включеності концертмейстера в художній процес. Якість такого вольового зусилля безпосередньо співвідноситься з віком піаністки та прямо пропорційна досвіду. Попри найвищий професіоналізм, зустрічаємо серед виконань і такі, в яких очевидна недостатність активності емоційного інте-

лекту (з різних причин) безпосередньо позначається на якості виконання не на краще.

Емоційний інтелект є потужним засобом комунікації між піаністом-концертмейстером та солістом. Йому не можна навчитися раз і назавжди. Це стала робота над собою. Проте засвоїти механізми такої психологічної діяльності із подальшим впровадженням їх у творчий процес є невід'ємною умовою професійної грамотності концертмейстера.

Список бібліографічних посилань

- Гоулман, Д. (2018а). Запорука успішного лідерства. В *Про лідерство* (О. Лобастова, пер.; с. 5–26). КМ-Букс.
- Гоулман, Д. (2018b). *Емоційний інтелект* (С.-Л. Гумецька, пер.). Віват.
- Кроль, Л. (2020). *Эмоциональный интеллект лидера*. Альпина Паблишер.
- Сидоренко, О. (2014). Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 292–302.
- Сушанова, В. (2013). Скрипкова соната Сезара Франка: літературний образ і виконавська традиція. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 1, 49–56. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_1_9
- ADGO. (2017, April 23). *Gidon Kremer & Martha Argerich - Franck, Beethoven, Janacek, Schumann, Kreisler - video 1989* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i2kK9LZ9SPU>
- Carvalho de Magalhães, R. (2015, October 12). *César Franck: Sonata for Flute and Piano in A Major, Galway, Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q8RnDJsYKPM>
- Cgoroo. (2018, February 17). *Beethoven: Kreutzer Sonata, Franck: Sonata / Argerich & Perlman 1998* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=liC0gC9BM2E>
- Hosszu-Legocky, G. (2008, November 21). *Geza Hosszu Legocky Franck Violin Sonata - Geza Hosszu Legocky and Martha Argerich - Allegretto poco mosso* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1I9FNzZDKiQ>
- Lambertenghi, E. (2021, March 15). *C. Franck - Cello Sonata - Mischa Maisky, Martha Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Alf-Tkzagx8>
- Maxim Vengerov and Martha Argerich play Franck Sonata in A major for Violin* [Video]. (2022, July 14). Bilibili. <https://www.bilibili.com/video/BV1Ut4y147JV/?p=2>
- Medici.tv. (2021, October 9). *Martha Argerich and Anne-Sophie Mutter perform Franck's Sonata for Violin and Piano in A Major* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PrE5XHv58qw>
- Merlin WMO. (2015, October 8). *Sonata in a major for violin and piano, I Allegretto ben moderato* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rVcXiYwgS1U>
- McClure, M. (2020, July 1). *Martha Argerich Renaud Capuçon Cesar Franck Sonata* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oKi8YmP9Ki4>
- Naxos of America. (2018, February 15). *Violin Sonata in A Major, FWV 8: I. Allegretto ben moderato (Live)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U7L09YuAnF4>
- Rowland, D. (2020, November 2). *Franck Sonata with Daniel Rowland & Martha Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bYvNQ792gYs>

- Sinophilia. (2015, March 25). *Martha Argerich & Gidon Kremer - Franck Sonata in A major, Ferrara 2015* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rz73VYdNqsY>
- Solozobova, M. (2021, December 25). *C. Franck Sonata A-Dur Martha Argerich & Maria Solozobova* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5vNlbuucb8&t=1560s>
- Violin Rep. (2021, February 4). *Franck: Violin Sonata in A major - Renaud Capuçon /Martha Argerich (2021)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ov4ZkXHdRi4>
- Woo, Y.-G. (2021, June 27). *Ivry Gitlis & Martha Argerich - Franck Violin Sonata in A Major* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PI3x3RXPoz4>

References

- ADGO. (2017, April 23). *Gidon Kremer & Martha Argerich - Franck, Beethoven, Janacek, Schumann, Kreisler - video 1989* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i2kk9LZ9SPU> [in English].
- Carvalho de Magalhães, R. (2015, October 12). *César Franck: Sonata for Flute and Piano in A Major, Galway, Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q8RnDJsYKPM> [in English].
- Cgoroo. (2018, February 17). *Beethoven: Kreutzer Sonata, Franck: Sonata / Argerich & Perlman 1998* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=liC0gC9BM2E> [in English].
- Goleman, D. (2018a). Zaporuka uspishnoho liderstva [The key to successful leadership]. In *Pro liderstvo* [On Leadership] (O. Lobastova, Trans.; pp. 5–26). KM-books [in Ukrainian].
- Goleman, D. (2018b). *Emotsiinyi intelekt* [Emotional Intelligence] (S.-L. Humetska, Trans.). Vivat [in Ukrainian].
- Hosszu-Legocky, G. (2008, November 21). *Geza Hosszu Legocky Franck Violin Sonata - Geza Hosszu Legocky and Martha Argerich - Allegretto poco mosso* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1I9FNzZDKiQ> [in English].
- Krol', L. (2020). *Emotsional'nyi intellekt lidera* [Emotional intelligence of a leader]. Alpina Publisher [in Russian].
- Lambertenghi, E. (2021, March 15). *C. Franck - Cello Sonata - Mischa Maisky, Martha Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Alf-Tkzagx8> [in English].
- Maxim Vengerov and Martha Argerich play Franck Sonata in A major for Violin [Video]. (2022, July 14). Bilibili. <https://www.bilibili.com/video/BV1Ut4y147JV/?p=2> [in English].
- McClure, M. (2020, July 1). *Martha Argerich Renaud Capuçon Cesar Franck Sonata* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oKi8YmP9Ki4> [in English].
- Medici.tv. (2021, October 9). *Martha Argerich and Anne-Sophie Mutter perform Franck's Sonata for Violin and Piano in A Major* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PrE5XHV58qw> [in English].
- Merlin WMO. (2015, October 8). *Sonata in a major for violin and piano, I Allegretto ben moderato* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rVcXiYwgS1U> [in English].
- Naxos of America. (2018, February 15). *Violin Sonata in A Major, FWV 8: I. Allegretto ben moderato (Live)* [Violin Sonata in A Major, FWV 8: I. Allegretto well moderated] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U7L09YuAnF4> [in Italian].
- Rowland, D. (2020, November 2). *Franck Sonata with Daniel Rowland & Martha Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bYvNQ792gYs> [in English].
- Sidorenko, O. (2014). Khudozhestvennoe prostranstvo sonaty dlya skripki i fortepiano C. Franka kak pole tvorcheskogo dialoga [Art space of Sonata for Violin and Piano by C. Frank as

- a field of creative dialogue]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 39, 292–302 [in Russian].
- Sinophilia. (2015, March 25). *Martha Argerich & Gidon Kremer - Franck Sonata in A major, Ferrara 2015* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rz73VYdNqsY> [in English].
- Solozobova, M. (2021, December 25). *C. Franck Sonata A-Dur Martha Argerich & Maria Solozobova* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5vNlbuucb8&t=1560s> [in English].
- Sushanova, V. V. (2013). Skrypkoва sonata Sezara Franka: literaturnyi obraz i vykonavska tradytsiia [Cesar Franck's Violin Sonata: Performing Tradition and Literary Character]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1, 49–56. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_1_9 [in Ukrainian].
- Violin Rep. (2021, February 4). *Franck: Violin Sonata in A major - Renaud Capuçon /Martha Argerich (2021)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ov4ZkXHDRi4> [in English].
- Woo, Y.-G. (2021, June 27). *Ivry Gitlis & Martha Argerich - Franck Violin Sonata in A Major* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PI33RXPoz4> [in English].

EMOTIONAL INTELLIGENCE OF A PIANIST-ACCOMPANIST (on the example of C. Franck's violin sonata performed by Martha Argerich)

Mariia Obolenska

PhD in Art Studies, Leading Concertmaster;

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to identify the regularities of emotional intelligence in the process of concert activity of a pianist-accompanist. Emotional intelligence is a powerful means of communication between a pianist-accompanist and a soloist. Understanding the mechanisms of such psychological activity and their implementation in the creative process is an essential condition for the professional literacy of the accompanist. **The research methodology.** The main tool in the research is the method of analytical observation, which is based on the comparison of stationary and variable data. The fixed data are a piece of music and a pianist e. g. violin sonata by C. Franck and M. Argerich. The variables are different soloists, musical instruments, years of performance, and the presence of the audience. **The scientific novelty of the research.** The article considers 15 performing versions of the sonata. The analysis of interpretations focuses on two semantic planes: general parameters of the work and strategic places in the sonata. The general parameters are the tempos of the sonata's parts, the integrity of the work from the point of view of the thorough development, the distribution of roles in the ensemble, and the degree of contact between the accompanist and the soloist. The strategic points of the sonata include piano entrances and losses, culminations, leitmotifs (the degree of flexibility of the intonation in relation to the soloist's presentation), and some pianistically and ensemble difficult places. **Conclusions.** The interpretations are classified by the degree of inclusion of the accompanist in the artistic process. Depending on the strictness of following the author's text and the intensity of the soloist's individuality, 3 types are distinguished: classical (the lowest degree of inclusion of emotional intelligence), romantic (the average degree of activity), and expressionist (the highest activity of emotional intelligence).

Keywords: emotional intelligence; pianist-accompanist; Martha Argerich; violin sonata by C. Franck



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640

УДК 78.06:347.78.031

СТАТУС І ВИДИ ЦИТАТИ В МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ

Богдан Сюта*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики;**ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua**Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – розкрити питання, що висвітлюють статус цитати в музичному тексті, а також проблеми ідентифікації, упізнавання, прочитуваності цитат різних видів; дослідити сприймання цитованого матеріалу як *іншого, чужого* в потоці авторського мовлення, у чому й полягає суть цитації. Ідентифікація цитати, проблеми її прочитуваності та впізнаваності, семантика, що її містить цитата, включення в текст значень «інших», «чужих текстів» та вибудовування інтертекстуальної стратегії в процесі сприймання тексту з імплементаціями фрагментів інших текстів і нині досліджені недостатньо і неповно, а результати цих досліджень не систематизовані належним чином. **Методологія дослідження.** Для оптимального розв'язання поставлених завдань залучено методи, серед яких основними є джерелознавчий, системний, порівняльний і термінологічний. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському музикознавстві схарактеризовано текстотвірний потенціал цитат у музичному творі, визначено їх статус, описано основні види цитат у музиці. **Висновки.** Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, збагачення використовуваних значень, коригування утворюваних змістів. Враховуючи положення сучасної рецептивної поетики, констатуємо, що *цитатою слід вважати* той текстовий матеріал, який *сприймається слухачем як інший*, як порівняти з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. Важливими є питання прочитуваності цитати та її ідентифікація. Тому на чільне місце у сприйманні музичних творів із цитаціями висувається доречно і точно *прочитана форма* цитати.

Ключові слова: цитата; цитація; впізнаваність; прочитуваність; точна цитата; неточна цитата; семантична цитата; алюзія; ремінісценція; текст; інтертекстуальність; рецептивна поетика; слухач

Вступ

Проблема осмислення статусу цитати в музиці досі постає надзвичайно гостро й актуально. Її наукове опрацювання розпочалося з першої третини ХХ ст., проте перші спостереження здійснювалися доволі спорадично, переважно в контексті розробки локальних питань музичних творчості і психології. Уже із

середини століття, а надто від початку 1960-х рр., починають виходити друком праці, присвячені висвітленню різних аспектів окресленої проблеми. Більшість із них належать до царин музичної естетики та семантики. Деякі з оприлюднених праць виразно апелюють до різних аспектів і технік композиторської творчості.

Актуальність означеної теми зумовлюється не лише необхідністю висвітлення повної картини цитації в музиці, але й випрацювання загальних теоретичних засад її вивчення та початкового опрацювання принципів систематизації, досі відсутніх у музикознавстві.

Мета

Мета дослідження – розкрити питання, що висвітлюють статус цитати в музичному тексті, а також проблеми ідентифікації, упізнання, прочитуваності цитат різних видів; дослідити сприймання цитованого матеріалу як *іншого*, *чужого* в потоці авторського мовлення, у чому й полягає суть цитації. Об'єктом дослідження є прочитування текстів музичних творів, а предметом – ідентифікація і характеристика основних видів іншотекстових вкраплень, що кваліфікуються як цитати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Найчастотнішими питаннями, що їх порушували музикознавці, пишучи про цитату, стосуються функцій цитати в художньому тексті, походження цитат, використаних у тих чи інших творах, міри змінюваності цитованого матеріалу. Найвідомішими у цих царинах стали дослідження Г. Ч. Р. Лендона, З. Лісси (Lissa, 1965), Г.-К. Ворбса (Worbs, 1961), Г. фон Ної (Noé, 1963), У. Кремера, К. Кюна, Е. Будде, Т. Кнайфа, Г. Грубера, Б. Зоннтаг, К. Флороса, Г. Конріджа (Conridge, 1989), П. Тіссена, Е. Гайль, А. Денисова та ін. Переважна більшість досліджень присвячена практичним описам ідентифікованих в музичних текстах цитат та історико-культурним джерелам, а у працях З. Лісси досліджуються деякі естетичні аспекти осмислення цитації.

Залишаються незапитуваними і недослідженими проблеми цитати як мовного феномена і цитації в музичному дискурсі. Подальшого вивчення потребує мовленнєвий контекст цитації, а також роль прецедентності в актуалізації цитати. Так само тільки починає здійснюватися системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності.

Виклад матеріалу дослідження

Насамперед постають логічні запитання: чи завжди чуже сприймається в тексті як *інше*, а творець музичного повідомлення (що є найчастіше і його адресантом) та його адресат однаково ідентифікують використаний у повідомленні чужий матеріал, який зазвичай визначають як цитату? Як бути, коли цитований текст не сприймається як чужий через незнайомість адресата з джерелами цитації, або ширше – з культурним і художнім контекстом музичного твору? Або,

коли слухач розпізнає у мовленому чужий матеріал, що трактується композитором як власний? Потрібно атрибутувати цитату відповідно до задуму автора, який її використав, чи важливішою є її атрибуція адресатом виключно з власних позицій? Ці та інші питання, пов'язані переважно з вивченням цитати як феномена музичної мови і мовлення, залишаються невирішеними. Тому головним предметом нашого дослідження став передусім розгляд цитати як текстового феномена і деяких мовно-когнітивних аспектів цитації в музичному мовленні.

Спершу слід визначити робоче формулювання терміна «цитата» у музиці, яким можна послуговуватися у викладі. Виразно сформульована проблема цитати постала у музичному мистецтві країн Європи в останній третині XIX ст. Правда, тоді цитату називали «ремінісценцією» і розуміли її як включення у музичний текст відомого фрагмента іншого музичного тексту. Тоді щойно починав усвідомлюватися факт авторства цитованого матеріалу: вирішальним було хоча б мінімальне розпізнавання іншого функціонально-стилістичного коду в упровадженій у власний текст музиці. Масштаб цитованого, точність відтворення, відкривання чи приховування джерел цитування, мета і модальність впроваджуваних текстів залишалися на совісті автора і залежали більшою мірою від його становища у культурно-мистецькому середовищі, впливовості займаної ним суспільно-громадської позиції і її співмірності з позицією автора цитованого тексту (проблема автоматично вирішувалася за умови відходу цієї людини у кращий зі світів). Іноді ідентифікація у слуханій музиці зразків творчості інших композиторів створювала для того, хто використовував цитати певні незручності (згадаймо історію протистояння Генделя з Бонончіні). Але в умовах не надто активної і ефективної мистецької комунікації тих часів ця проблема поставала більшою мірою як проблема етична і репутаційна. Лише згодом, а особливо наприкінці XIX ст. з усталенням концепції авторського права до питань використання авторської творчості іншого суб'єкта почали ставитися прискіпливіше.

У сьогоденній музичній комунікації найдоцільніше розглядати цитату як *дієвий компонент інтертекстуальної стратегії* прочитання тексту. «У такій інтерпретації цитатою [вважається – Б. С.] не так запозичення безпосереднього текстового фрагмента, як актуалізація (опертя на нього чи відштовхування від нього) функціонально-стилістичного коду, що репрезентує певний спосіб мовомислення, або стилістичну, мовно-естетичну традицію» (Сюта, 2014, с. 10). Відповідно, таке розуміння дає змогу вважати цитатою **будь-яку форму текстових співдій у музиці за участю тексту-цитати, що є носієм «іншого» функціонально-стилістичного коду** (від ледь вловимих алюзій до парафраз і центонів) **чи репрезентантом «інших» культурних смислів**. Дуже важливою, особливо для музики, є специфіка сприймання цитати. Дослідники зазначають, що головне в цитаті – це впізнаваність форми. Цитата зберігає свою якість до того часу, поки її матеріальна оболонка придатна для відновлення. Тотожність смислу необов'язкова, чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу, відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його як фон, нерідко контрастний щодо нового значення (як-от, наприклад, в пародії) (Goldschmidt, 1970).

Розуміємо, що вичерпно визначити термінопоняття «цитата» в музиці дуже непросто. Особливо з огляду на те, що в останні десятиліття інтерес до феномена цитатив активізував розвиток теорії інтертекстуальності. У її контексті цитата постає «як спосіб актуалізації попередніх знань, механізм "просування тексту в часі", діалогування авторського тексту з універсумом культури, як маркер звернення до традиції та збереження її тяглості на всіх етапах становлення і розвитку мови у її часопросторових і жанрових різновидах» (Сюта, 2014, с. 10). Можна стверджувати, що цитата – це складне мовностилістичне явище, пов'язане з широкими і достатньо мінливими соціокультурними контекстами. Для того щоб адекватно прочитати і зрозуміти цитату, *слід перед тим знати цитований текст*. А знаючи, що кожна епоха розширює обсяг актуальних знань, затираючи водночас фрагменти знань давнішого походження, або ж актуалізує пласти художнього знання минулих епох, маргіналізуючи діахронний зріз сучасних, впливає на спосіб і тип використання, сприймання і розуміння цитати, створення (чи нестворення) інтертекстуальних відношень і похідних текстів. Тому часто текст, що є цитатою *сьогодні*, не був нею *колись*, або ж багатий цитатами художній *текст минулих епох*, сприймається нині як прямолінійне й однозначне, *позбавлене цитат повідомлення*. Тож для уточнення сформульованих міркувань та висновків розгляньмо кілька прикладів музичної цитати.

Почнімо зі спростування усталеної недоречності, про що вже згадувалось у попередніх публікаціях, і яке може проілюструвати суть предмета нашого дослідження. Нині багато музикантів упевнені, що тема головної партії першої частини «Героїчної» симфонії Л. ван Бетховена запозичена композитором з інтради до одноактної опери В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» KV 283 (Birtel, 2001, р. 20). Справді, розбіжність між обома темами мінімальна і стосується їх завершення (точніше – останніх трьох чверток, які визначають стильове обличчя тем), фактично не впливаючи на художні змісти. Але чи міг Л. ван Бетховен знати музику забутої опери свого старшого колеги, написаної і поставленої ним тільки раз ще у 12-літньому віці під час відкриття зеленого театру в маєтку Ф. А. Месмера? Подія мала місце за два роки до народження самого Л. ван Бетховена. Наступне виконання цього невеликого сценічного твору В. А. Моцарта відбулося у Берліні вже через 63 роки після смерті Л. ван Бетховена. Звукозапису в той час не існувало. Моцартова опера за життя Л. ван Бетховена не друкувалася, а автограф твору віднайшли вже після смерті останнього.

Мелодія, використана В. А. Моцартом, є дуже звичним і поширеним у музиці другої половини XVIII ст. звуковим зворотом – художньою формулою, базовою на ритмізованому арпеджуванні тризвуку тоніки. Таку чи подібну художню формулу, яка походить із загального інтонаційного архіву епохи (М. Фуко) віденського класицизму, могли використати незалежно один від одного чимало професійних композиторів і музикантів-любителів. Та легенда про запозичення чи цитування музики В. А. Моцарта живе, і чимало слухачів Третьої симфонії Л. ван Бетховена з перших же її тактів зазвичай пригадують моцартівську інтраду (найімовірніше, жодного разу не слухану автором «Героїчної»). У творчій свідомості таких слухачів згадана тема актуалізується як цитата, хоча насправді такою не є. Чи вважати таке використання мелодії цитатою, чи виконує вона

функції цитати, і що тут цитується – Моцарт чи архів тієї епохи? Очевидно, що загалом питання вирішити не вдасться, і його розв'язання залежатиме найбільшою мірою від позиції слухача, який отримає кілька кінцевих варіантів.

Дуже близьку спорідненість спостерігаємо також між темою п'єси «Смерть Озе» із музики до «Пера Гюнта» Едварда Гріґа (перша сюїта, ор. 46) і другою темою створеної чотирма роками пізніше фортепіанної рапсодії ор. 79 № 1 Йоганнеса Брамса. Найімовірніше, що про свідоме цитування Й. Брамсом музики Е. Гріґа не йшлося (хоча стовідсотково виключати цього не можна). Е. Гріґ у ті роки вважався в колах німецьких професійних музикантів композитором другого плану, і славетний вже на той час Й. Брамс напевно свідомо не цитував би музику нереноманованого автора Е. Гріґа. Просто «архів епохи» був щільно насичений саме такого типу інтонаційними зворотами чи *художніми* (у літературі їх називають *поетичними*). Хоч, знаючи звичку Й. Брамса досить вільно і часто використовувати результати творчості інших авторів у своїй музиці, можна говорити не просто про використання чужого матеріалу, але й про плагіат. Згадаймо історію із фактичним плагіюванням в «Угорських танцях» № 1, 5 фрагментів чардашу «Спогади про Бартфельд» відомого композитора і диригента Адальберта Пауля фон Келера. Виступити на власний захист перед сваволею найавторитетнішого віденського композитора останньої третини ХІХ ст. не відважувався ніхто. Прізвище «Брамс» було в тогочасній Австрії фактично синонімом понять «музика» і «успіх» (згадаймо, як уже славетний Антон Брукнер, буди представленим своєму багатолітньому кумиру Й. Брамсу, намагався поцілувати його руку...). Але практика плагіату процвітала в Австрії на усіх рівнях музичного «табелю про ранги». Наприклад, той самий Антон Брукнер сплагіював Келерів «Маццучеллі-Марш» (відомий також як «Аполлон-Марш») у своєму Марші Es-Dur. Чи можна вважати такі дії цитуванням?

Художня формула (у згаданій вище «темі Гріґа – Брамса» – це запитальний мотив, збудований на гармонічному русі від тоніки до домінанти із кінцевою затримкою на нестійкій функції) не має тієї самостійності і автономності, що її має цитата. У процесі цитації відбувається своєрідний «енергообмін між прототекстом (прототекстами) і метатекстом» (Сюта, 2014, с. 14). Формула ж – що дуже важливо – безпосередньо не пов'язана ні з конкретним автором, ні з конкретним текстом. Це створений ще до текстів художній знак, який може вживатися у різних (часом достатньо численних) контекстах і в різному мовному оточенні. Так, наприклад, спосіб фактурної організації музичного матеріалу *мелодія, що рухається по звуках тризвуку, + «альбертієві баси»* є типовою узагальнено-художньою формулою фактури фортепіанної музики епохи віденського класицизму і проторомантизму. І тільки, коли ми поєднаємо з цією формулою характерні хорейчні низхідні секундові ходи-затримання у мелодії (як-от у 24-му і 28-му тактах першої частини фортепіанної сонати В. А. Моцарта B-Dur KV 570, тактах 4-6 і 10-12 першої частини його ж сонати G-Dur KV 283 (189h), або у 4-му такті першої частини сонати F-Dur KV 332 (300k)), то отримуємо виразний музичний знак стилю Моцарта (так званий *топик зітхання*), який за певних умов може слугувати стильовою цитатою чи алюзією музики саме цього композитора. Такі розповсюджені художні формули, що відсилають слухача до якогось

добре знаного тексту (чи групи текстів, як з музикою В. А. Моцарта), можуть сприйматися як цитати, навіть тоді, коли автор твору їх такими не задумував.

Отже, за термінологією З. Лісси, у цьому разі можемо говорити не зовсім про цитату чи радше не про свідому цитацію, а про *ремінісценцію* як різновид текстових запозичень. Сам Й. Брамс також послуговувався на визначення цитати цим словом, яке не мало тоді визначеного термінологічного наповнення. Хоч до справжньої цитації тодішні автори, зокрема і Й. Брамс, вдавалися достатньо часто. Згадаймо, наприклад, першу частину Симфонії № 2 ор. 73 Й. Брамса, завершено незадовго до рапсодії, із цитуванням у головній партії початку Симфонії № 103 Ф. Й. Гайдна та неточною цитатою у побічній партії побічної теми з Дев'ятої симфонії Ф. Шуберта. Також цитату пісні *Gaudeamus igitur* в Академічній святковій увертюрі ор. 80 (1879). А ще – неточне цитування Й. Брамсом музики Й. С. Баха, Ф. П. Шуберта й Дж. Б. Віотті у Сонаті № 1 e-moll ор. 38 для віолончелі і фортепіано (де, до речі, чимало місць, подібних на музику віолончельної сонати маловідомого нині Бернгарда Ромберга), теми пасакалії у Четвертій симфонії, що походить з кантати Й. С. Баха BWV 150, та у побічній партії Подвійного концерту (*Sinfonia concertante*) a-moll для скрипки й віолончелі з оркестром ор. 102 (початкова тема Концерту для скрипки з оркестром № 22 a-moll Дж. Б. Віотті – улюбленого твору першовиконавця брамсового скрипкового концерту і його щирою друга Йозефа Йоахіма). А із 21 «угорського танцю» тільки 6 (№ 1, 3, 10, 11, 14, 16) мають в основі тематичний матеріал, створений Й. Брамсом. Решта – використані ним поширені в музичному побуті того часу мелодії інших композиторів.

Для українського меломана цікавим буде факт неточного цитування Й. Брамсом української петрівчанської пісні «Малая нічка» у Варіаціях на тему Й. Гайдна ор. 56а, а у Скерцо і фіналі Другої симфонії ор. 73 (1877) впізнаємо інтонації інших українських пісень – «Веселився козаченько» і «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Очевидно, що у такий спосіб актуалізувалися слухові художньо-емоційні враження композитора від почутих, хоч і не ідентифікованих ним пісень одного з народів Австро-Угорщини, для яких Відень (у якому мешкав Й. Брамс) був столицею своєї держави.

Мимовільних запозичень і цитувань, яких у музиці Й. Брамса також чимала кількість, композитору з репутацією найкращого у Відні знавця німецько-австрійської музики XVIII–XIX ст. справді важко було уникнути. Він і сам це прекрасно усвідомлював. «Однією з найдурніших тем у недалеких людей є ремінісценції... Не зачіпайте її, дайте спокій. Врешті-решт Ви самі знаєте, що мені також випадало красти – і набагато більше», – писав він відверто у листі до молодого композитора Отто Дессоффа (цит. за: Rosen, 1998).

Не варто також вважати повноцінними цитатами чужі теми, узяті за основу для варіаційних циклів, фантазій чи рапсодій. У цьому разі при сприйманні твору важливу роль відіграє наставлення слухача. Коли він захоче оцінити художні особливості досить посереднього з погляду мистецьких переваг вальсу видавця і композитора Антона Діабеллі, або справді непересічних оперних арій Анрі Гретрі чи Джованні Паїзіелло, слухаючи варіації Л. ван Бетховена або Ф. Ліста, то може спробувати це зробити. Та зазвичай естетичні переваги художньо ціліс-

ного варіаційного циклу нівелюють окремішність початкової теми і можливість сприймати її як чужу. Так сталося, наприклад, з обома темами-цитатами (теми капрису № 24 a-moll Н. Паганіні (XIX ст.) й секвенції «Dies irae», уперше зафіксованої ще в XII ст.) в Рапсодії на тему Н. Паганіні ор. 43 С. В. Рахманінова (написана у формі 24-х варіацій на ці дві теми). Подібну ситуацію спостерігаємо також у лістівській «Великій симфонічній фантазії (на теми з "Леліо" Г. Берліоза)»: слухач може довідатися про авторство обох використаних тем лише з назви твору на афіші або в партитурі.

Питання поширюється також на твори, свідомо запозичені авторами значною мірою у їх художній цілісності, але пристосовані (завдяки тим чи іншим переробкам тексту) для виконання інших функцій, або певного переорієнтування функцій. Таке переорієнтування часто спричинює коригування чи й змінювання значень. Часто таке змінювання надає цитаті функції *семантичної цитати* і покликане привернути увагу слухача до осмислення саме обраного композитором значення. Так, наприклад, переможно-святковий настрій і утвердження ідеї спасіння богообраного народу (і майбутнє спасіння через прихід Ісуса) супроводжує усі твори Й. С. Баха, у яких цитується троп дев'ятого тону псалму № 113, опрацьований перед цим самим композитором у вигляді хоральної обробки. До таких творів належать передусім популярна кантата BWV 10 «Meine Seel' erhebt den Herrn» і «Magnificat». Семантика спасіння пов'язана з цитуванням того самого тексту у першому номері Реквієму В. А. Моцарта, також – у Реквіємі Й. М. Гайдна і у творах італійських авторів XVIII ст.

Деякі, зокрема і згадані вище цитати, що сприймалися як *чужий* матеріал у момент виникнення твору (навіть за бажання автора приховати факт цитування), з плином часу втратили ознаки «чужого» через некомпетентність слухача в розрізненні призабутої або невідомої музики. Тому нині ідентифікація «музики інших авторів» є відповідальною роботою і потребує належного рівня культурної компетентності. Сучасники ж В. А. Моцарта добре знали музику, що тоді виконувалася. Їхнє сприймання відповідних творів істотно розбігалось із сьогодишнім. Так, у Відні другої половини XVIII ст. Дж. Сарті, В. Мартін-і-Солера і А. Сальєрі були чи не найпопулярнішими оперними композиторами і сприймання музики їх сценічних творів було істотно багатшим на образи і контексти. Можна припустити, що, цитуючи свою оперу в увертюрі до «Чарівної флейти» поруч із творами цих авторів, В. А. Моцарт засвідчував передусім високу самооцінку власної музики. В основу популярного донині фортепіанного Рондо Ре мажор В. А. Моцарта KV 485 покладена – як свідчення високої поваги – тема Йогана Христіана Баха, сина славетного лейпцизького кантора: ідентифікувати її як мелодію Й. Х. Баха сьогодні може тільки обмежене коло справжніх знавців музики XVIII ст. Мабуть, з тієї самої причини Й. Гайдн використав як головну тему менуету із симфонії Es-Dur № 103 «З тремоло литавр» мелодію В. А. Моцарта із «Викрадення із сералю». З подібною метою, але не переходячи межі, імітує В. А. Моцарта Л. ван Бетховен у смичковому квартеті ор. 18 № 5 A-Dur.

Часто композитори задля коригування семантики піддають текст впровадженню цитати значним трансформаціям, або ж уміщують його у неграматичально підібраний контекст, що переважно виливається у конфліктність

художньо-стильових характеристик обох текстів. У такий спосіб сприймаються сьогодні деякі із цитованих революційних пісень, «вращених» Д. Шостаковичем у музичну тканину симфонії № 11, або ж наведена у тексті Сонати для альту і фортепіано художньо-стильова формула, широко відома завдяки використанню Л. ван Бетховеном у Сонаті № 14 для фортепіано (часто її називають «деформованою» чи «трансформованою» цитатою з Л. ван Бетховена, який також використав ту саму художньо-стильову формулу; насправді це коректно рівно настільки, наскільки коректно називати будь-яку жигу трансформованою цитатою із заключної п'єси, скажімо, шостої Французької сюїти Й. С. Баха Мі мажор).

Отже, мусимо погодитися, що чимало цитат із творів минулих століть сьогодні втратили свою якість чужого і вже не сприймаються як цитати. Але й завдяки ідентифікації якогось матеріалу як чужого слухач однозначно сприймає його як цитату. Навіть коли такий матеріал власне цитатою не є. Так, пентатонічні послідовності звуків в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» й надалі розпізнаються слухачем як цитати із текстів японської художньої культури, хоча вони не є ними. Ці художні формули фактично виконують в опері функції *семантичної цитати* завдяки їх ідентифікуванню як репрезентантів іншокультурного середовища. Водночас тільки невелика частина слухачької аудиторії опери впізнає у ній фрагменти музики творів Ріхарда Вагнера та Жуля Массне, чи авторемінісценції з «Богеми» і «Тоски». Іноді трапляється використання цитат із – скористаймося терміном У. Еко – відкритою семантикою. Сьогодні, наприклад, ніхто не може з певністю сказати для чого Д. Шостакович у П'ятнадцятій симфонії процитував заключний розділ увертюри до «Вільгельма Телля» Дж. Россіні і яке значення слід прочитувати із цієї цитати. Зауважимо, що переважна більшість цитат у творах Д. Шостаковича є носіями цілком визначених значень. Згадаймо хоча б автоцитовання, використані у восьмому струнному квартеті композитора.

Не менш ускладненим видається спосіб дефініювання цитат народної музики у професійній музичній творчості. У величезній кількості творів мелодії народних пісень та танців і фольклоризованих духовних напівів слугували композиторам формотворчою основою художнього твору, а не простим допоміжним засобом. Але під час прослуховування таких творів більшість слухачів не ідентифікує цитат (за незначними винятками) у тексті, що їх прийняв.

Погляньмо на такий показовий для української художньої культури твір, як Соната для фортепіано ор. 10 Антіна Рудницького. Він повністю виростає із видозмінених мелодій (неточних та трансформованих цитат) українських пісень. У першій частині – це пісні «Засвіт встали козаченьки» і «Ой, видно село» (тема заспіву), у другій – «Ой і зажурилися стрільці молодії» (тема варіацій), в третій – «Ой, видно село» (мелодичний варіант приспіву в жанрі козачка і тема заспіву). Не кожному слухачеві, навіть обізнаному з українським пісенним фольклором, поталанить розпізнати, ідентифікувати й атрибутувати всі використані мелодії. У першій частині початкова маршова головна партія «Засвіт встали козаченьки» і побічна тема «Ой, видно село» прочитуються практично всіма, а тема варіацій другої частини виявляється відомою за незначними винятками хіба що

досвідченим слухачам – шанувальниками української музики. Отже, одна частина слухачів сприйме той самий текст як авторський, інша – розпізнає в ньому цитати, ще менша – їх ідентифікує, і тільки дуже незначний відсоток професіоналів атрибує розпізнані цитати. При цьому музичний текст, укладений А. Рудницьким, залишатиметься незмінним.

Окремо слід сказати кілька слів щодо контрафактури в музиці. Чи можна вважати її однією із форм цитати? Однозначної відповіді на це непросте запитання дати практично неможливо. Розгляньмо ситуацію з одним із широковідомих творів, який навіть встиг на українських мистецьких теренах фольклоризуватися. Це відома пісня, яку більшість слухачів і виконавців однозначно вважає народною. Йдеться про пісню, відому під назвою «Як засядем браття коло чари». Вона таки має автора, і дуже відомого та авторитетного у літературно-мистецьких колах – це «буковинський соловій» Осип-Юрій Федькович.

Дев'ята співанка із відомого рукописного збірника фольклорних і авторських творів Йозефа Домініка Юрія Гординського де Федьковича «Найкращі співанки руського народу на Буковині» (1886) має назву «Як засяду, брата коло чари...» і фактично є поезією його авторства. Мелодія і гармонія майже точно копіюють музичну складову німецькомовної буршівської пісні «Sind wir nicht für Herrlichkeit geboren?!». Вірш написаний як наслідування застільних, чи, точніше сказати б, буршівських німецьких пісень («Tafellieder»). Ці пісні, що зазнали найбільшого розповсюдження в 1820–1890-х роках по всіх землях німецькомовних держав, не вирізнялися глибокими стилістичними відкриттями чи художніми перевагами і були фактично «становими піснями», чимало з яких вийшли за первісні функціональні обмеження і стали «народними піснями літературного походження». Широка популярність цих співів пов'язувалася із загальноромантичним прагненням до свободи і протестуванням проти феодальних пережитків. Коротко зміст майже всіх таких пісень, особливо ж раннього періоду, зводився до оспівування товариства, у якому всі рівні, і яке завжди має місце у підвальчику (Keller) за столом при гальбі (півлітра; з австр.) пива (am Tafel; у баварсько-австрійській німецькій мові це дошка столу. Вона була зазвичай темного кольору; на ній кельнер чи власник закладу часто зазначали крейдою рахунок випитому, платили за яке гуртом аж в кінці посиденьок). Пісні співали усім товариством, члени якого добре один одного знали. Це й не дивно, адже переважну їх більшість становили студенти – найбільш корпоративно організований і найдемократичніший прошарок суспільства тодішніх німецьких країн. До них примикали також підмайстри (Burschen), які щойно встали з-за університетської лави, але ще не отримали повного корпоративного права Майстра. Таким чином за столом з пивом усі члени товариства були рівними і не переобтяженими відомостями про матеріальні статки товаришів. Проте нерівність, якої всі студенти-романтики так прагнули позбутися, відновлювалася при виході із місця товариської зустрічі.

Саме тому, слухаючи цю пісню, кожен ідентифікує її як гуртову жартівливу пияцьку із назвою «Як засядем браття коло чари». З авторського вербального тексту упізнаваними залишилися метроритмічна структура, перший куплет і змінений приспів, зміст якого кардинально протилежний первісному змістові

твору О. Федьковича. Насмішка і сарказм первісного українськомовного тексту змінилися на добродушний гумор. Але головним чинником популярності пісні стала її музична складова. Від німецької мелодії в українському творі залишилася запозичена музика куплета, доповнена з часом мелодією приспіву українського походження. Тобто перед нами класичний приклад контрафактури, яка до того ж змінює емоційну модальність твору. Вважати таке запозичення цитатою навряд чи доцільно: у кінцевому варіанті українськомовної пісні зникає феномен *іншого*.

Із викладеного зрозуміло, що цитатою можна вважати лише той матеріал, який слухач ідентифікує як *інший* чи *чужий*. Тобто пов'язаний із привнесенням у слуханий твір додаткових значень, які, вступаючи у співдію із системою «своїх» значень, приводять до їх трансформації чи змінювання і створення істотно ширших змістів, аніж це можна було б зробити без такого привнесення. І, зрозуміло, що рельєфнішою буде цитата, то вагомішими будуть трансформація первісних значень і нарощення змістів. Нетематичний матеріал зазвичай не використовується як цитата, окрім випадків, коли йдеться про привнесення значень на рівні історично-культурної епохи (як, наприклад, використання в сучасній музиці так званих *альбертієвих басів* ніколи не приводить до потреби ідентифікації певного фортепіанного твору Доменіко Альберті, що став джерелом цитат, а слугує засобом актуалізації при сприйманні та виформовуванні змістів художніх рис класицистичного стилю).

Висновки

Отже, зваживши наведені спостереження і врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Цитата в музиці є дієвим засобом урізноманітнення тексту твору, нарощення рядів використовуваних значень, збагачення та коригування утворюваних змістів. Враховуючи останні здобутки рецептивної поетики, можемо стверджувати, що *цитатою маємо вважати тільки той текстовий матеріал, який сприймається слухачем як інший*, порівнюючи з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду. З огляду на це, цитати можуть бути *точними, неточними і семантичними*.

Критично важливим є питання прочитуваності цитати, адже непрочитана і неідентифікована цитата не сприймається як вкраплення чи приєднання іншого тексту, контексту, паратексту і не бере участі у творенні інтертексту. Тому на чільне місце у сприйманні музичних творів із цитатами висувається доречно і точно *прочитана форма* цитати, яка найбільшою мірою забезпечує ідентифікацію впровадженого *іншого*.

Значення, що його несе цитата, також може змінюватися, як порівняти з первісним значенням цитованого тексту. Залежно від культурної компетенції та рівня професійної освіченості сприймача, а також текстових особливостей твору цитата може нести не тільки значення, вкладені в неї творцем прототексту, або адресантом художнього повідомлення з цитатою, але і їх видозміни аж до цілковито відмінних чи емоційно протилежних варіантів значень.

Цитата може бути прочитана як цитата, але неідентифікована за джерелом походження. У такому разі значення, прочитані слухачем, і змісти твору узаляжнюються від міри збіжності семантики розпізнаної цитати із семантикою цитованого тексту. Це може привести також до певної усіченості, обмеженості семантичного поля, з якого походить актуалізована цитата, та відповідної зміни принесених нею значень у текстових співдіях у новому творі.

Список бібліографічних посилань

- Сюта, Г. (2014). Лінгвокогнітивні механізми цитації в сучасному поетичному тексті. *Українська мова*, 1(49), 9–22.
- Birtel, W. (2001). "...zu gut für ihn": Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 19–25.
- Conridge, G. (1989). A Wrong Note in Berg's Violin Concerto? *The Musical Times*, 130(1754), 205–207. <https://doi.org/10.2307/966464>
- Goldschmidt, H. (1970). Zitat oder Parodie? *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12, 171–198.
- Lissa, Z. (1965). *Szkice z estetyki muzycznej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Noé, G. von. (1963). Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*, 4(74), 134–137.
- Rosen, Ch. (1998). Aimez-Vous Brahms? *The New York Review of Books*, 45(16), 64–68.
- Worbs, H. Ch. (1961). Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122(2), 47–49.

References

- Birtel, W. (2001). "...zu gut für ihn": Plagiate, Falschzuschreibungen und Fälschungen in der Musik ["...too good for him": Plagiarism, misattribution and forgeries in music]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 19–25 [in German].
- Conridge, G. (1989). A Wrong Note in Berg's Violin Concerto? *The Musical Times*, 130(1754), 205–207. <https://doi.org/10.2307/966464> [in English].
- Goldschmidt, H. (1970). Zitat oder Parodie? [Quote or parody?]. *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 12, 171–198 [in German].
- Lissa, Z. (1965). *Szkice z estetyki muzycznej* [Sketches of musical aesthetics]. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Kuz'mina, N. A. (2004). *Intertekst i ego rol' v protsessakh evolyutsii poeticheskogo yazyka* [Intertext and its role in the evolution of poetic language] (2nd ed.). Editorial URSS [in Russian].
- Noé, G. von. (1963). Das musikalische Zitat [The musical quote]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 4(74), 134–137 [in German].
- Rosen, Ch. (1998). Aimez-Vous Brahms? *The New York Review of Books*, 45(16), 64–68 [in English].
- Syuta, G. (2014). Lihvokohnityvni mekhanizmy tsytatsii v suchasnomu poetychnomu teksti [Cognitive mechanism of quotation in modern poetry]. *Ukrainian Language*, 1(49), 9–22 [in Ukrainian].
- Worbs, H. Ch. (1961). Das Zitat in der Neuen Musik [The Quotation in New Music]. *Neue Zeitschrift für Musik*, 122(2), 47–49 [in German].

STATUS AND TYPES OF QUOTATIONS IN A MUSICAL TEXT

Bohdan Siuta

Doctor of Science in Art Studies, Professor, Department of Music Theory;

ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua

National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to reveal the issues that highlight the status of the quotation in the musical text, as well as the problems of identification, recognition and readability of quotations of different types; to investigate the perception of the quoted material as another, alien in the flow of the author's speech, which is the essence of the quotation. Identification of a quotation, problems of its readability and recognizability, the semantics contained in the quotation, including in the text the meanings of "others", and "other texts" and building an intertextual strategy in the process of perceiving the text with the implementation of fragments of other texts have not been sufficiently and incompletely studied, and the results of these studies have not been properly systematized. **The research methodology.** Some methods are involved for the optimal solution of the tasks, among which the main ones are the source, systematic, comparative and terminological. **The scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology, the text-creating potential of quotations in a musical work is characterized, their status is determined, and the main types of quotations in music are described. **Conclusions.** The quotation in music is an effective means of diversifying the text of the work, enriching the meanings used, and adjusting the meanings formed. Taking into account the provisions of modern receptive poetics, we state that the quotation should be considered the textual material that is perceived by the listener as different from the main material of speech, alien in style, type of transmitted meanings or semantics, as a carrier of a different functional and stylistic code. The issues of readability of the quotation and its identification are important. Therefore, the appropriate and accurately readable form of quotation is put forward to the forefront in the perception of musical works with quotations.

Keywords: quotation; quoting; recognizability; readability; exact quotation; imprecise quotation; semantic quotation; allusion; reminiscence; text; intertextuality; receptive poetics; listener



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269643
UDC 781.1:785.1]:[727:792.54]:004.94

IMPROVEMENT OF CLASSICAL MUSIC SOUND CONDITIONS BY SIMULATING CHANGES IN CONCERT HALL ACOUSTICS

Oleksandr Voitovych

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer Department of jazz and popular music;
ORCID: 0000-0001-9885-7173; e-mail: acoconcert_lviv@ukr.net
Lviv National Academy of Music named after Mykola V. Lysenko, Lviv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to propose a method of acoustic research of concert halls to improve the classical music sound conditions with the help of innovative computer technologies. **The research methodology** is as follows: to improve the sound conditions of classical music, a computer simulation method is proposed, which involves the use of specialized software. The method of subjective evaluation through the criteria of the established sample is used to systematize the results of the study. The comparative method was used to analyze the sound of audio materials of the created spatial sound images of the orchestral music sample. **The scientific novelty of the research** is that it presents a methodology of acoustic research for the environment, in particular concert halls, which arose as a result of changes in the acoustic conditions of classical music. **Conclusions.** As a result of the experiment, the main goal was achieved – to improve the sound conditions of classical music. The result was achieved by modeling changes in the acoustics of the concert hall. The use of this methodology can be recommended during the research of existing and projected concert halls. In further studies, the use of diffusers with low absorption coefficients in the lower frequency band can be recommended. It should also be noted that interference with the interior of a historic building should be discreet, as this may cause dissatisfaction among the authorities controlling heritage preservation.

Keywords: concert hall acoustics; objective acoustic parameters; computer modeling; subjective estimation; diffuser

Introduction

The acoustic environment of the concert hall is formed due to direct and reflected sound waves coming from a source that sounds on the stage or in the orchestra pit. Size, shape, ceiling, stage, type of chairs, audience absorption, and material of walls have a direct influence on its acoustic properties. The homogeneity of spatial sound is also affected by columns, niches, irregular boxes, statues on the upper side walls, and fine-scale ornamentation of the lower side walls. Acoustical conditions of a concert hall characterize objective acoustic parameters. It is RT, EDT, $C_{50'}$, $C_{80'}$, $L_{80'}$, G, IACC, BR,

Br, LF, ITDG. Of these, the most important can be considered RT (reverberation time), EDT (early decay time), C_{50} (language intelligibility), C_{80} (musical intelligibility), L_{80} (volume), G (power of sound) (Beranek, 2004, p. 20).

Empirical studies published in 1996 found that the optimal reverberation time depends on the type of musical performance and its style. So, for organ music the reverberation time is $3.0 \div 5.0$ s., for symphony music – $2.0 \div 2.2$ s. and for chamber music – $1.3 \div 1.6$ s. (Beranek, 2004). Modern calculations of reverberation time that have been carried out in the world's most famous concert halls for symphonic music have defined a range of $1.8s < RT < 2.0s$. Other objective acoustic parameters also have recommended values (Arias, 2013).

The acoustic properties of a closed environment affect a person's perception of the nature of sound vibrations (speech, music, noise), which is determined by the psychoacoustic properties of human hearing. To assess the sound of classical music using the method of subjective evaluation according to the criteria of the established sample, such as spatial impression, spatial perspective (liveness); width, binaural spatiality; timbre; clarity, transparency, intelligibility; loudness, dynamic range; intimacy; texture; sound balance; room support (musicians of an orchestra); freedom from noise and distortions (Hidaka & Beranek, 2000; Voitovych, 2017).

To improve the sound conditions of classical music, need to change the acoustics of the concert hall in accordance with the recommended values.

Purpose of the article

The purpose of the research is to propose a method of acoustic research of concert halls to improve the sound conditions of classical music with the help of innovative computer technologies. To achieve the goal, one needs to perform the following tasks: to simulate the acoustic environment of the concert hall using specialized software; to influence the factors that shape its acoustics; to form a spatial sound image of the sound of selected samples; to conduct a subjective assessment of their sound before and after changes in the acoustic environment.

Recent research and publications analysis

The following works were analyzed: papers in the field of musical acoustics A. Benade, L. Beranek, A. Gade, A. C. Gade, L. Kinsler, W. Kuhl, R. Lindsay, J. Pierce, etc.; objective and subjective methods of studying the acoustics of enclosed spaces M. Barron, L. Beranek, T. Kamisiński, R. L. Marshall, M. Morimoto, W. Ahnert, W. Schmidt, J. A. Hidaka, and others; diffuse sound reflection and diffusers M. Schroeder, T. Cox, P. D'Antonio, etc.; software development for acoustics simulations Prof. Dr. Wolfgang Ahnert, Dr. Rainer Feistel.

Main research material

One of the factors, which has the greatest impact on the acoustic properties of an enclosed environment, is the building materials. The acoustics of concert halls

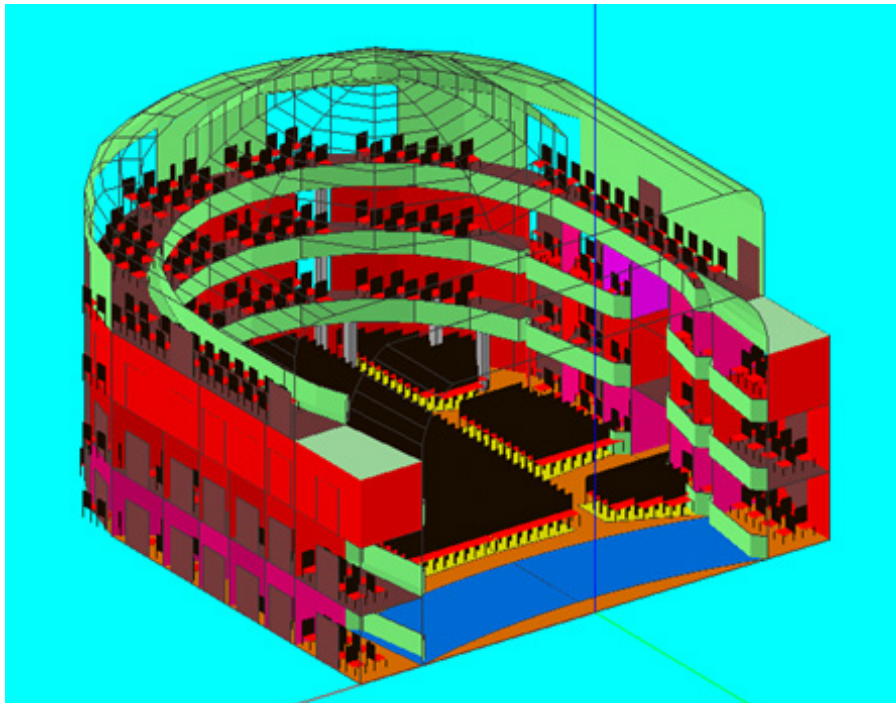
directly depend on the building materials of the ceiling, walls, floor, auditorium chairs, materials of the stage, the orchestra pit, and their decoration. By changing them, you can affect the acoustic properties of the concert hall.

The method of computer simulation of physical processes of the environment is widely used to perform tasks. The created model according to its acoustic characteristics should be as close as possible to the original.

To create the concert hall model has been used specialized software EASE 4.3. The program consists of sections. Of these, the section for the construction of architectural models of various buildings, including concert halls, and the acoustic research section of the created models, which can "auralize" the sound of audio material (processing of audio material by a spatial processor that simulates its acoustic environment). To create an architectural model, this software has a wide selection of samples of building materials and interiors.

The Solomiya Krushelnytska L'viv National Academic Opera and Ballet Theatre was chosen for research. His concert hall has already taken part in our previous research (Voitovych, 2020). After the last reconstruction (2008), the floor, upholstery elements, and cosmetic repair of the interior were replaced. Acoustic properties were preserved.

A model of the concert hall was created based on data on architectural features and finishing materials.



Picture 1. A model of Concert Hall of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre

As a result of numerical simulation, the objective acoustic parameters of the model and the original are as close as possible to each other.

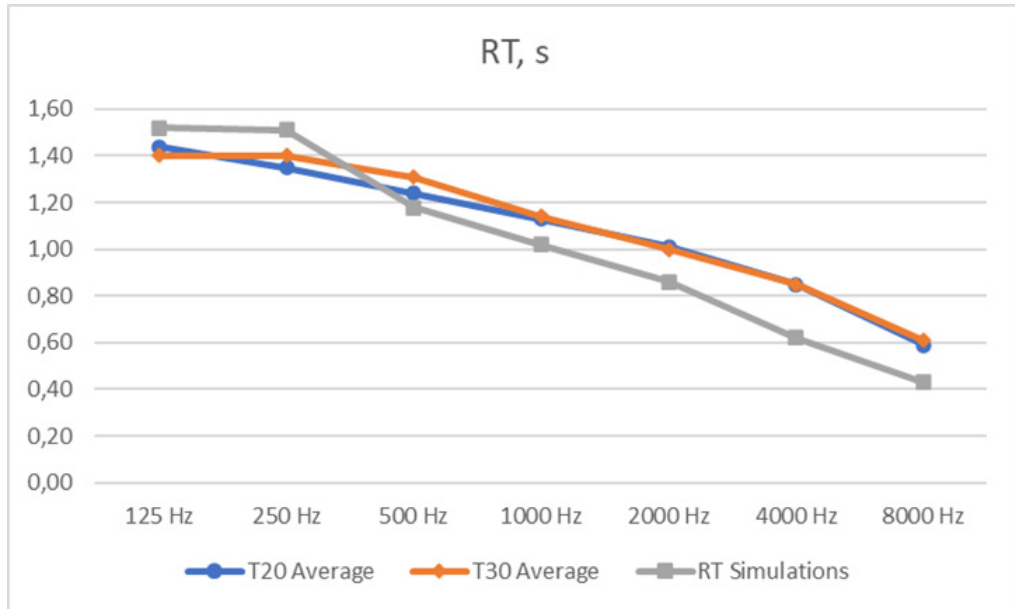


Figure 1. Reverberation time of the current concert hall and its model

Additional objective acoustic parameters have been selected for research. It is C50 (language intelligibility), C80 (musical intelligibility), and G (power of sound). Table 1 shows their average values.

Table 1

C50 _{mid} current/simulations	C80 _{mid} current/simulations	G _{mid} current/simulations
1.7/1.51	5.01/4.73	3.5/4.2

To improve the sound conditions of classical music in Lviv Opera House, it is desirable to increase the reverberation time to the recommended values. Moreover, other parameters must remain unchanged or have slight deviations.

One way to change the reverberation time is to change the treatment of the semi-circular walls of the balconies in accordance with the semicircular wall under the balcony on the hall's stalls, where the Schroder-Diffuser panel is installed to improve acoustic characteristics and prevent echoes (Kamisiński, 2012). Also, must change the treatment of the irregular boxes on the hall's side wall.

The last century has seen a sharp increase in interest in the use of sound-diffusing surfaces in concert halls. The ideas and developments of Manfred Schröder, a professor of physics at the University of Göttingen (Germany), who published his fundamental work on diffuse reflections from surfaces constructed according to the

principle of a mathematical sequence of maximum length (MSL) in 1975, served as a wide application of acoustic scatterers (Schröder, 1975).



Picture 1. Schroeder diffuser: single plane 1D



Picture 2. Installation of diffusion panels of the semicircular back wall behind the under-balcony space in the hall's stalls

157

As a result of the proposed changes in the interior of the concert hall model, the following results have been obtained.

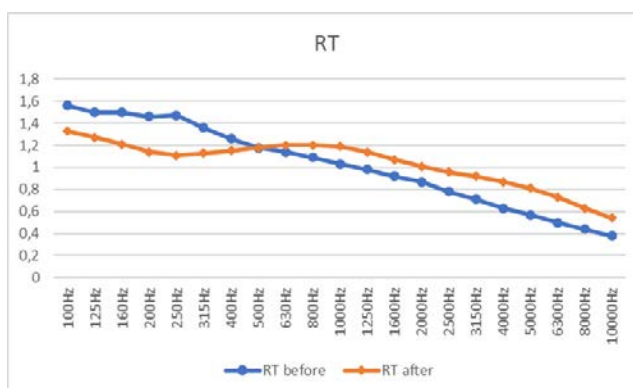


Figure 2. Reverberation time before and after changing the treatment of the semicircular walls under the balcony and of the irregular boxes on the hall's side walls

The simulation results show an increase in reverberation time in the bands above 500 Hz and a decrease in the bands below 500 Hz.

Additional objective acoustic parameters before and after change show their average values in Table 2.

Table 2

C50 _{mid} before/after	C80 _{mid} before/after	G _{mid} before/after
1.51/0.83	4.73/3.83	4.2/3.9

For these data, a slight deviation of the values is noticeable. This can be explained by the interaction between objective acoustic parameters.

To fully evaluate the sound of classical music before and after changes concert hall's acoustics in Lviv's Opera, the method of subjective evaluation using the criteria of the established sample has been used (Beranek, 2004). This methodology has also been used repeatedly in our previous research to evaluate the live sound of orchestral music (Voitovych, 2020).

To conduct a subjective assessment of the sound of a musical work, it is necessary to create a spatial sound image of its sound in the environment before and after changes in the acoustic properties of the studied concert hall. This can be done by auralizing samples of audio material recorded in an environment in which there are no reflected waves. This environment is called – the "Free Field" (Hansen, 1951). This sound can be obtained in professional recording studios, where the proportion of reflected waves can be neglected, or in acoustically muffled chambers of research laboratories. The parameters of such objects are regulated according to international requirements (Voitovych, 2021a, p. 27).

To auralize the sound of audio material a piece of the Water Music collection (Suite II, Part 2: Alla Hornpipe) of German and English baroque composer George Frideric Handel is selected. The work has an orchestral performance. The orchestral texture is not burdened and saturated timbre. The harmonic vertical and melodic horizontal are clearly heard. Temporhythmics – moderate. The sound dynamics are static. Such characteristics should maximally contribute to the auralizing of the selected musical material.

For the computer simulation, a recording of the selected piece's fragment was taken in a "Free Field" environment. After processing the program with a spatial processor, audio files were obtained, in which the sound of this piece of music is simulated on the hall's stalls of the auditorium when the source sounds on the proscenium. The curtain behind the source is closed.

In our case, the evaluation is performed by a phonogram. Unlike evaluating live performing assessments carried out using the criteria of the established sample for recorded audio. These are spatial impression, spatial perspective (liveness); stereo effect; timbre (grace, brightness, bass); clarity, transparency, intelligibility; loudness, dynamic range; intimacy, texture; sound balance; freedom from noise, and distortions; main impression (Voitovych, 2021b).

The audition was conducted by a group of experts from among sound engineers, composers, conductors, musicians, and music critics by the method of scoring

through questionnaires, in conditions that meet international standards. These include geometric and acoustic listening conditions, requirements for technical characteristics and placement of control monitors, the number of experts, and their location for simultaneous listening (Hoeg et al., 1997).

After systematizing the results of the research, it was found that the sound of the selected musical work has been changed. Perception of spatial impression, and spatial perspective (liveness) has improved. Clarity, transparency, and intelligibility also improved to a small extent. Loudness, dynamic range, and the rest criteria of the established sample have not changed. To some extent, there was a dryness in the sound after simulating changes in the acoustics of the concert hall. This can be explained by a decrease in the amount of reverberation time in the lower frequency band. In general, the opinions of experts were somewhat divided in assessing the overall impression, which did not significantly affect the results of the experiment.

Conclusions

Analyzing the results of research on the Lviv Opera House, we can conclude that using the proposed method can achieve the desired results.

Computer modeling makes it possible to conduct acoustic research without interfering with the architecture of existing buildings, especially when they are historical monuments.

As a result of the experiment, it was found that the greatest results were achieved in the upper-frequency range where the reverberation time increased. Instead, in the lower frequency range, there is a slight decrease. This can be explained by the use of as a substitute in the treatment of side wall and irregular boxes Schroeder diffusers, which have a higher absorption coefficient in the low-frequency band than soft wall tapestry.

Changing one parameter affects other objective acoustic parameters. In our case, language intelligibility and the power of sound did not undergo significant changes, instead, musical intelligibility slightly improved its result.

After the auralization of the sample of audio material, a subjective assessment of the sound of the audio material was performed, which confirmed the achieved results in improving the sound conditions of classical music.

As a result of the experiment, the main goal was achieved – improving the conditions of sounding classical music. The result has been achieved by simulating changes in the acoustics of the concert hall. This methodology application can be recommended in studies of current and project concert halls.

In further studies, the use of diffusers with a low absorption coefficient in the lower frequency band can be recommended.

It should also be noted that interference in the interior of the historic building should be inconspicuous, as it may cause dissatisfaction with the authorities supervising the preservation of heritage.

References

- Arias, A. Y. (2013, June). Acoustical parameters comparison of two halls: "Teatro Argentino de La Plata" and "Teatro Margarita" Argentina. In *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (pp. 1–27). National University of Tres de Febrero. <https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083> [in English].
- Beranek, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture* (2nd ed.). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2> [in English].
- Hansen, C. (1951). Fundamentals of acoustics. *American Journal of Physics*, 19, 23–52 [in English].
- Hidaka, T., & Beranek, L. L. (2000). Objective and Subjective Evaluations of Twenty-three Opera Houses in Europe, Japan, and the Americas. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 107, 368–383. <https://doi.org/10.1121/1.428309> [in English].
- Hoeg, W., Christense, L., & Walker, R. (1997, Winter). Subjective assessment of audio quality—the means and methods within the EBU. *EBU Technical Review*, 40–50. https://tech.ebu.ch/docs/techreview/trev_274-hoeg.pdf [in English].
- Kamisiński, T. (2012). Correction of Acoustics in Historic Opera Theatres with the Use of Schroeder Diffuser. *Archives of Acoustics*, 37(3), 349–354. <https://doi.org/10.2478/v10168-012-0044-1> [in English].
- Schröder, M. R. (1975). Diffuse sound reflection by maximum-length sequences. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 57, 149–150. <https://doi.org/10.1121/1.380425> [in English].
- Voitovych, O. (2017). Sub"ektivnaya otsenka zvuchaniya orkestrrov (na primere kontsertnogo zala L'vovskoi filarmonii im. S. Lyudkevicha) [Subjective Assessment of the Sound of Orchestras (on the example of the Concert Hall of the Lviv Philharmonic named after S. Lyudkevich)]. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*, 5–6, 15–24 [in Russian].
- Voitovych, O. (2020). Research of the sound of orchestras in the concert hall of the Solomiya Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 43, 67–74. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.43.2020.220077> [in English].
- Voitovych, O. (2021a). *Osnovy muzychnoi zvukorezhysury* [Fundamentals of musical soundengineering]. Soroka T. B. [in Ukrainian].
- Voitovych, O. O. (2021b). Stvorennia modeli prostorovoho zvukovoho obrazu (na prykladi kontsertnoi zaly) [Creating a model of a spatial sound image (on the example of a concert hall)]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 38, 113–117. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.477> [in Ukrainian].

ПОКРАЩЕННЯ УМОВ ЗВУЧАННЯ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ ШЛЯХОМ МОДЕЛЮВАННЯ ЗМІН АКУСТИКИ КОНЦЕРТНОЇ ЗАЛИ

Олександр Войтович

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри джазу та популярної музики;
ORCID: 0000-0001-9885-7173; e-mail: acoconcert_lviv@ukr.net
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, Україна

Анотація

Мета дослідження – запропонувати методіку акустичних досліджень концертних зал для покращення умов звучання класичної музики за допомогою інноваційних комп'ютерних технологій. **Методологія дослідження.** Для покращення умов звучання класичної музики запропоновано метод комп'ютерної симуляції, що передбачає використання спеціалізованого програмного забезпечення. Методику суб'єктивної оцінки через критерії встановленого зразка застосовано для систематизації результатів дослідження. Порівняльний метод використано для аналізу звучання аудіоматеріалів створених просторових звукових образів зразка оркестрової музики. **Наукова новизна дослідження.** Представлено методологію акустичних досліджень для середовища, зокрема концертних зал, що виникла унаслідок зміни акустичних умов звучання класичної музики. **Висновки.** В результаті експерименту було досягнуто головної мети – покращення умов звучання класичної музики. Результат досягнутий через моделювання змін акустики концертної зали. Застосування зазначеної методіки можна рекомендувати під час досліджень наявних і проєктних концертних зал. У подальших дослідженнях можна рекомендувати використання дифузорів з низьким коефіцієнтом поглинання в нижній смузі частот. Слід також зазначити, що втручання в інтер'єр історичної будівлі має бути непомітним, оскільки це може викликати невдоволення органів влади, які контролюють збереження спадщини.

Ключові слова: акустика концертної зали; об'єктивні акустичні параметри; комп'ютерне моделювання; суб'єктивна оцінка; дифузор



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269645

УДК 783.28:78.071.1(477)

РІЗДВЯНИЙ КОНДАК «ДІВА ДНЕСЬ ПРЕСУЩЕСТВЕННОГО РАЖДАЄТ» М. ЛИСЕНКА: ТЕХНІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА, ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Мстислав Юрченко*кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва;**ORCID: 0000-0001-9412-8395; e-mail: mstyslavyu@i.ua**Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – залучити до наукового обігу один із найзначніших духовно-музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт». **Методологія дослідження.** У дослідженні використано структурно-функціональний метод – для аналізу музичного матеріалу, а також порівняльно-історичний – для пояснення оригінальної трансформації біблійних текстів композитором, що вписується у загальну духовно орієнтовану методологічну систему. **Наукова новизна дослідження:** з музикознавчого й виконавського погляду проаналізовано один з найзначніших музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» з метою залучення його до наукового обігу. **Висновки.** Аналіз структури твору, музичних та виконавських засобів показав, що М. Лисенко в роботі над опрацюванням старовинної церковної мелодії Різдвяного кондака у версії наспіву Києво-Печерської лаври значно змінив мелодію оригіналу. Настільки, що повністю переосмислив змістову концепцію церковного піснеспіву. У версії композитора святковий піснеспів Різдва Христового набув значення світової Події, що своєю значущістю змінила світопорядок. Церковний піснеспів перетворився на хоровий концерт з яскравими контрастними епізодами, в яких різдвяні події передані як окремі картини, в яких підкреслено їх значення для людства та рельєфно й майже кінематографічно змальовано вертепні персонажі. Композитор використав широкий спектр музичних засобів: оригінальне трактування форми (елементи фуги), широке використання фактурних контрастів (сольні епізоди, хорові унісоми), сильний тональний рух (відхилення до третього ступеня спорідненості), виразну хорову аплікатуру.

Ключові слова: Микола Лисенко; духовна музика; Різдвяний кондак; «Діва днесь Пресущественного раждаєт»

Вступ

Уся духовно-музична спадщина М. Лисенка активно пропагувалася на початку ХХ ст., в часи утвердження української незалежної держави. Твори дру-

кувалися у рідкісних виданнях, без належного типографського обладнання, часто без зазначення року, або поширювалися в рукописах. Після десятиліть замовчування церковної музики, відродження духовного спадку композитора розпочалось з 90-х років ХХ ст., коли Україна повертала власну духовність та зверталася до свого культурного коріння.

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» включався у репертуарні збірники початку ХХ ст. Проте якісним виявилось львівське видання 1943 р. (Людкевич, 1943). Перевидання сталося лише у 1993 р. (Лисенко, 1993). Попри деякі згадки про духовну музику М. Лисенка у сучасних виданнях фіксуємо загалом надзвичайно малу кількість публікацій, що присвячені цій темі. Щодо «Різдвяного кондака», то допоки невідомі спеціальні розвідки, присвячені цьому визначному твору.

Мета

Мета дослідження – залучити до наукового обігу один із найзначніших духовно-музичних творів Миколи Лисенка Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт».

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Різдвяний кондак Миколи Лисенка «Діва днесь Пресущественного раждаєт», попри його видатні художні переваги, зовсім не досліджувався, як і вся духовно-музична творчість композитора. Хоча духовна складова творчості М. Лисенка була залучена до культурного простору незалежної України ще в 90-х роках ХХ ст., донині відсутні спеціальні наукові дослідження значення та місця духовних творів у творчості М. Лисенка. Це ж стосується і його різдвяного кондака. Працюючи над матеріалом статті, довелося спиратися на скупі інформацію з українських і діаспорних музикознавчих студій, радянських і сучасних наукових видань. На жаль, вони містять лише інформацію про наявність духовних творів М. Лисенка (1993, с. 162) або подають їх перелік (Осадця, 2001). Це ж стосується і публікацій української діаспори, в яких, хоча й дуже рідко, проте все ж можна віднайти відомості про конкретні твори, наприклад, у спогадах О. Кошиця ("Відгуки минулого", 1954, с. 52).

Виклад матеріалу дослідження

«Різдвяний кондак» М. Лисенка належить до богослужбових співів, до яких залучаємо також «Херувимську пісню» композитора. За сучасною класифікацією вони є *літургічними піснеспівами*, тобто такими, тексти яких присутні в «Тіпиконі», та які виконуються під час Літургії у певний час. Українська Вікіпедія надає дату написання твору – «не пізніше 1893 року» ("Список творів Миколи Лисенка", 2022).

Витоки мелодії «Різдвяного кондака» віднаходимо в «Обіході Києво-Печерської лаври», у томі, присвяченому Дванадцятим праздникам (святам) ("Нот-

ний обиход", 1913, с. 78–79). Там цей піснеспів виписаний для традиційного Києво-Печерського співу – чотириголосного чоловічого однорідного складу: два дисканти, альти, баси. Мелодія кондака проводиться двома верхніми головами, де ведучим є другий голос. М. Лисенко зробив вільну обробку старовинної української церковної мелодії, створивши оригінальну композицію. Він використав мелодію як тему для подальшого тематичного розвитку, унаслідок якого мелодія піддається суттєвим інтонаційним змінам, а ще сильніше змінюються обставини навколо теми – ладова змінність, тональні відхилення, фактурні зміни тощо. Чи це означає, що «Різдвяний кондак» є чимось на зразок обробки народної пісні? Для відповіді на це питання треба проаналізувати твір з погляду його музичної компоненти.

Мабуть, найбільша особливість цього твору – це багатожанровість. З одного боку, цей церковний піснеспів, за сучасною термінологічною класифікацією, є твором «літургічним» (Зосім, 2017, с. 30). З іншого – цей «Різдвяний кондак» у деяких виданнях та рукописних збірниках названий «Різдвяною псальмою». В такому разі він розглядається як обробка мелодії, що перебувала в репертуарі українських лірників і через це могла набути рис, що притаманні сольному «рапсодному» виконавству. Навіть більше, віднайдено цікаві рукописи того ж часу (кінець XIX – початок XX ст.), де цей твір існує в парі з колядкою «Ой сів Христос та вечеряти» під загальною назвою «Велик колядки»¹.

Диптих побудовано так, що першою йде «колядка»² «Ой сів Христос та вечеряти», в якій, після низки варіаційних куплетів, каданс вибудовується на передкульмінаційній хвилі (кода на 2 такти) з кінцевою зупинкою на домінанті основної тональності «Різдвяного кондака» – В-dur (основна тональність «Ой сів Христос» – С-dur). Перехід у В-dur завершує низку попередніх модуляційних перетворень, а мелодичний рух зупиняється в кінці останнього куплету на фа-мажорному акорді (з ферматою), як на домінанті, після чого йде двотактова кода, в якій унісонно проводиться мелодичний хід з алюзією фрігійського звороту, з утвердженням й акцентуванням звуку «фа», як доміанти кінцевої тональності, спершу в нижніх голосах на піанісимо, другий (tutti) – на фортисімо. Відбувається зв'язок двох творів, різних за жанром і за музичними характеристиками (зв'язка готується фактурно – унісони та динамічно – форте), коли «Різдвяний кондак» усвідомлюється як продовження обробки колядної мелодії, а не як богослужбовий піснеспів.

Цей приклад показує жанрову неоднозначність «Різдвяного кондака», коли він може розглядатися і як богослужбовий піснеспів, і як «духовна пісня». Тоді можливо по-іншому інтерпретувати ті відмінності, які докорінно відрізняють цей твір від церковних творів та навіть від споріднених йому за жанром обробок.

Почнемо з форми. «Різдвяний кондак» М. Лисенка побудований з епізодів, в яких міститься тема. Усього епізодів сім. У Києво-Печерському збірнику та

¹ З архіву автора статті. В рукописі не озаглавлено твори, є лише загальна назва: «Великі колядки М. Лисенка».

² Беремо в лапки жанрову характеристику «колядка», бо насправді це типова щедрівка з постійним приспівом «Щедрий вечір, добрий вечір».

ких епізодів п'ять (будемо звертатися до нього як до *оригіналу*). Усі п'ять епізодів оригіналу повторюють музичний матеріал, кожен раз змінюючи текст, отже його форма куплетна або строфічна (за текстом).

У М. Лисенка сім куплетів. Текстові проведення в епізодах з другого по шостий. Тут текст повністю відтворює оригінал. У двох крайніх частинах – першій та сьомій – суттєві текстові відмінності. В оригіналі вступна частина, яка не входить до самого піснеспіву, має характер вступу – в ній проспівується-промовляється текст «малого славослів'я» читком на одному акорді. У М. Лисенка в першій частині ті ж слова розспівуються як тема, отже частина органічно входить до музичної структури піснеспіву як повноправна. Остання частина – вокаліз, що розспівується на голосний. В музиці також проходить тематичний матеріал, тобто вона теж виконує роль повноцінної частини форми. Отже, форму «Різдвяного кондака» М. Лисенка визначаємо як куплетну. В куплетах музична складова сильно варіюється, що дає змогу класифікувати структуру як *куплетно-варіаційну*. Згадаємо, що саме М. Лисенко запропонував таку форму, як найбільш придатну для обробки народнопісенного мелодичного матеріалу. Тому цілком слушно зауважити, що «Різдвяний кондак» з технічного погляду наслідують структурні принципи обробок народних пісень.

Але це не повне визначення приналежності структури до певного типу. У творі виявляється ще один структурний сюрприз, виявити який допомагає фактурний та тональний аналіз. Фактурна компонента є однією з найважливіших у творенні музичного образу. Її можна визначити як *концертну* – суміш поліфонічної та гомофонної (з перевагою гомофонно-гармонічних епізодів). Послідовність поліфонічних та гомофонних епізодів, контрасти фактури за ступенем загушення: сольні епізоди – туттійні, різні види багатоголосся, перегукування однорідних хорових груп – усе спрямоване на глибше виявлення протиставлень, що сприяє кращому змістовному освітленню релігійної ідеї. У творі тема проходить в кожному куплеті, чітко виділяючись фактурно – або у верхньому голосі солюючих голосах поліфонічної фактури, або в найрухливішому.

В тональному відношенні відбувається розвинений рух з відходом у далекі тональності (до третього ступеня спорідненості) та з перевагою субдомінантової тональної сфери. Окрім цього, тут присутня красномовна послідовність: проведення тем – послідовних вступів голосів – у тоніко-домінантовому відношенні: бас (Т) – тенор (D) – альт (Т) – сопрано (D). Наступні тематичні проведення – в інших тональностях, з поверненням у головну, що свідчить про наявність елементів фуги, навіть з рисами її структури.

Тема – відповідь у тональних відношеннях Т – D (1, 2, 3, 4 варіації) – *експозиція*. На останнє проведення у S «накладається» тенорове проведення теми на секунду вище, яке повертає основну тональність через низку відхилень (с, Es). «Накладання» теми в іншій тональності (g-moll) та часті модуляції дають підстави розглядати цей епізод (до «славословлять») як *розробковий*. Наступна варіація (5-та) – потужні унісоми проведення теми, фортисимо, скандування тексту – нагадують *репризу* (B-dur). Тоді наступна варіація зі зміненою темою (6-та) виглядає як *вставний епізод*, після якого йде *заклучна*, 7 варіація (без тексту, розспів на голосну), як *кода* з сильно зміненою темою, мотивними ар-

ками, розширеним тональним планом до 3 ступеня спорідненості, суцільною поліфонічною фактурою різного типу. В такому разі форма фуги набуває рис чотиричастинності. Якщо ж розглянути п'яту частину не як епізод, а як *інтермедію* на зміненому тематичному матеріалі, тоді *реприза* переноситься на останню, сьому частину і форма фуги зберігає тричастинність.

Отже, з погляду структури у творі сполучаються риси куплетно-варіаційної та поліфонічної форми, зокрема фуги (з елементами). У творі чітко визначено сім епізодів, в яких з різним ступенем достовірності проводиться основна тема, яка зберігає впізнаваність з оригіналом. Усі епізоди мають форму вільних варіацій, в яких навіть тема досить сильно варіюється.

Тематизм «Різдвяного кондака» з огляду на те, як він зафіксований у «Обіході Києво-Печерської лаври», несе риси барокових релігійних пісень. Це типовий партесний пісенспів, в якому мелодизм спирається на гармонію, а настрої вимальовується ритмікою. Так, перший акорд, основний, що показує тональність, означений в мелодичному положенні терції, що демонструє принципове ведення голосів паралельними терціями (тобто мелодія, ймовірно, перебуває в другому дисканті). Далі акцентованими низхідними ходами мелодичний рух приходить до домінанти нової паралельної тональності. Водночас кожна доля такту виразно спирається на відповідну гармонічну функцію. Підкреслення функціональності надає початковому мотиву ознаку бадьорої маршової ходи. Характер не змінюється й при зворотному, висхідному русі, коли мелодична лінія виходить на верхню точку й повертається основна тональність. Тема «Різдвяного кондака» викладена багатоголосо: два верхні дисканти в терцію з темою в другому голосі; басовий голос спирається на гармонічні функції, а альт, самий несамотійний голос, виконує гармонічне заповнення. Музичний виклад повністю відповідає радісному настрою великого свята Різдва Христового (рис. 1).

Рис. 1. Кондак Різдва наспіву Києво-Печерської лаври

Такі теми, типові для барокових кантових мелодій, досить часто бачимо в духовній музиці початку епохи багатоголосся, а саме цей пісенспів набув досить широкої популярності у церковній музичній практиці, мабуть, через відому

обробку Дмитра Бортнянського, який майже повністю залишив первісний музичний текст, виклавши його у варіанті чотириголосного мішаного хору та дещо акцентувавши прикінцевий каданс, надавши йому неочікуваної яскравості через подвійну доміанту.

М. Лисенко, зберігши основну мелодичну канву «Різдвяного кондака», повністю змінив образну сферу піснеспіву, звернувшись, найімовірніше, до іншої традиції релігійних співів, що найяскравіше виявилась у музикуванні українських кобзарів та лірників.

Тема лисенківського Різдвяного співу є розспівного типу й задля посилення виразності композитор доручає проведення теми одному голосу (або унісону кількох голосів). Надалі другий голос веде явно підпорядковану мелодію, що має організувати гармонічний ряд (рис. 2).



Рис. 2. Різдвяний кондак М. Лисенка

М. Лисенко повністю змінив характер теми. Її виклад розпочинається потужним унісоном двох басів. Тонічний тон на форте, наче трубний глас, поступово набирає сили й простеляється над землею, охоплюючи її пророчим возгласом, віщаючи, що сталася подія космічного масштабу. Тема, урочисто й з присмаком тужливості, поступово, «з поклоном», спадає до терцієвого устою, але потім, випроставшись, набирає сили й сходить на первісну висоту. Такий пророчий виклад теми налаштовує на дуже серйозний характер оповіді, на Подію, яка несе новий світопорядок. Подібний початок більш пасує до великої форми, опери, кантати. Згадаймо, наприклад, фанфарний початок увертюри до опери «Тарас Бульба». З іншого боку, саме так розпочинаються й українські думи: епічно, готуючи до викладу серйозних подій. Композитор зберіг мелодичний контур оригіналу «Різдвяного кондака», але наскільки змінилася уявна картина біблійної оповіді, наскільки рельєфним став образ Різдва, наскільки усвідомився його зміст. Одним розчерком пера, кількома початковими тактами композитор перетворює бадьорий бароковий Різдвяний гімн на глибоко змістовну романтичну драму із самостійними яскравими драматичними картинками, які надалі рельєфно вимальовують епізоди Різдвяного дійства.

Композитор надає виняткового значення початковому такту, в якому викладено основне мелодичне зерно піснеспіву, що формує тему, яка проходить в усіх куплетах. Тема складається з трьох частин: перший такт, в якому два крайні опорні тони наче два стовпи огороджують трепетну спадну мелодію. Хвилястий мелодичний спад сприймається не як підкреслення гармонічних функцій акордів, як в розспіві КПЛ, а як спадна мелодія оспівуваного типу, що витікає з вершини-джерела й «впирається» в інші устої, залишаючись оспівуванням основного акорду тональності. Саме характер цього спаду у М. Лисенка

приймає абсолютно інший характер, аніж в оригіналі: це, імовірно, емоційне заповнення великого секстового діапазону, що змальовує широкий простір, окреслений двома устоями.

Розлога мелодія, що викладена спочатку потужним чоловічим унісоном, враз розділяється на два голоси, які поважно, ходую, розспівують мелодичний малюнок. Це заставка, «інтродукція», яка задає тон усій композиції. Водночас такий виклад теми викликає в уяві й звичну на той час картину ходи сільського гурту колядників, що наближається.

Не даючи завершити виклад, на мелодію басів накладається вступ двох тенорів, у яких мелодія звучить квінтою вище, явно вимальовуючи домінантову тональність. Розпочинається друга варіація (куплет). Звучать початкові слова урочистого різдвяного гімну: «Діва днесь Пресущественного раждаєт». Теноровий тембр, світлий і блискучий, що накладається на суворий й оксамитовий (більш земний) тембр басів, доповнює звучання світлими обертонами, змальовуючи «небесний» світ. Текст повторюється тенорами, потім підхоплюється басами, а останні слова («Пресущественного раждаєт») скандуються усім чоловічим чотириголоссям, підкреслюючи їх значущість. Картина змінилася: ватага колядників збільшилася й вони прямують разом ширшою вулицею. Тенори звучать разом з басами у стрункому гармонічному викладі, зберігаючи поважний поступ та розмальовуючи мелодію модуляційними переходами (c-moll – Es-dur).

На останньому акорді теми, так само не дочекавшись закінчення співу, вступають альти (два). Мабуть, композитор не випадково обрав соковитий альтовий тембр, щоб намалювати картину, що пов'язана з землею: «земля і вертеп Неприступному приносять». Після унісонного викладу початкової тематичної інтонації альти спускаються ще нижче – на нижню тонуку, звідки розпочинають поступове сходження нагору. Тема третьої варіації (куплету) знову звучить в основній тональності, що настроює на начебто продовження попереднього викладу. Проте композитор різко міняє ситуацію. Початковий тематичний мотив, що так само, як і найперший вступ басів, співається унісонно й завершується кадансом (фермата). Щось сталося! Ситуація змінилася. Спів альтів продовжується не з теми, а з її варіанту: мелодія розпочинається з тонічного устою, але октавою нижче, й прямує догори. Різким контрастом змінюється тональність (однойменний мінор b-moll, третій ступінь спорідненості), що надає звучанню характер настороженості, таємничості. Міняється й мелодія, хоча незмінною залишається ритміка, і ритмічний канон зв'язує дві частини, не даючи їм розпастися, а навпаки – підкреслюючи їх спорідненість. Звучить вертепний мотив: «Земля і вертеп Неприступному приносять». Два альти співають соло і так само соло під'єднуються басы. Змінилася вся картина. Зникли колядники, на їх місце вийшли три царі (співають три сольні голоси). Тихо й втаємничено звучать слова про священні дари, що їх «Неприступному приносять», які підкреслені трикратним проведенням. Епізод завершується поверненням основної тональності – фермата (lunga).

Наступний, четвертий епізод, продовжує сольний виклад. Вступають два сопрано (солісти) з тематичною відповіддю на домінантовій тональності. Ніжні й сріблясті сопранові голоси змальовують небесних янголів, які разом з пасти-

рями славословлять Непроступного. Не порушуючи світлої «небесної» звукової фарби, у другому такті вступає солюючий тенор з темою, що імітаційно підвищує теситуру на секунду й приносить нову паралельну тональність. Фактура набуває прозорості й переноситься у вищу теситуру. Яскраво звучить соль мажорний акорд, що переводить звучання у до-мінор і, чіпляючи мі бемоль-мажорну тональність, повертає основний B-dur (каданс на домінанті). Все говорить про те, що знову змінилася картина. Зараз, після принесення дарів трьома царями, з'явилися ангели, що долучилися до загального славослів'я: «Ангели з пастирми славословлять». Останнє слово підкреслюється двічі, фактура розростається до чотирьох голосів (солістів), а останній акорд звучить у п'ятиголосі.

Повтор слова «славословлять», підкреслене скандування його складів, зупинка на домінанті посилює напруження, що виливається у наступній частині в динамічну кульмінацію.

Потужні унісоми наступного, п'ятого епізоду, повертають могутнє загальнохорове звучання повного чотириголосся – два форте. Повертається характер урочистої ходи, що підкреслений сталою долевою ритмікою. Тема проводиться унісонно в нижніх голосах, спочатку дуже урочисто, але надалі, поступово, з кожним тактом втрачає напруження й тональності спокійно коливаються в межах паралельного мажоро-мінору. Картина знову змінилася: «Волхви зо зірками путешествують», тобто бачимо волхвів, які впевнено прямують світом, розносячи народам Благую Вість.

Наступний, шостий епізод, що завершує весь текстовий виклад, звучить м'якою ліричною кульмінацією. Теплий текст різдвяної стихирі повертає характер замилювання таємного народження, що з такою любов'ю передається у сюжетах розписів сільських українських храмів та ікон. «Нам бо родивсь, родивсь отроча, з нами Бог, Предвічний Бог». Тиха сімейна картина народження Христа змальовується композитором різними засобами: міняється характер звучання (*mezzo voce*, *Sostenuto*), тиха динаміка (*piano*). Композитор змінив мелодію, зробивши інший, не схожий на основний мелодичний варіант, який настільки органічно вплітається у загальну музичну тканину, що не сприймається як інакший. Окрім зміненої теми, усі інші засоби викладу подібні до тих, що вже звучали: ритміка, характер оспівування устоїв, рух голосів ходом, спокійне, впевнене скандування тексту, плагальні коливання модуляційних переходів. В кінці картина потроху динамізується. Міняється тихе, напоєне світлом звучання початкових тактів: поступове крещендо призводить до першої хвилі кульмінації: «з нами Бог» – фермата. Епізод має закінчитися. Проте ні, слова повторюються на крещендо, що призводить до скандування: «Предвічний Бог». Картина змальовує людей, які спочатку милуються картиною народження Немовляти й потроху починають усвідомлювати, що вони є свідками акту світового значення, Події, яка змінить світовий устрій. Приходить усвідомлення, що на їх очах з'явився «Предвічний Бог». Тому після яскравого, як спалах, осяяння величі моменту (*piu crescendo*, акцентування слів) настає заспокоєння й звучання згасає, зупиняючись на останньому тонічному акорді.

Тут починається найцікавіше. З цього начебто фінального тонального акорду виливається наступний епізод, за обсягом такий, як і попередні (6 тактів) – во-

каліз на останньому текстовому складі «Бог». Композитор розгортає композицію, в якій тема проходить останні, найглибші перетворення, й від якої залишається найвиразніший елемент: спадне коливання вісімками. Мотив проходить у різних голосах, зберігаючи основний ритмічний контур – в дуетах, унісонно, в терцію. Його спадні інтонації ніби затягують усю звукову матерію вниз до найглибшої теситурної зони, максимально стишуючись та заходячи у найвіддаленіші тональні «закутки» (до третього ступеня спорідненості). Музика, втративши силу звучання, зрештою, зникає, начебто розчиняючись у Всесвіті (рис. 3).



Рис. 3. Різдвяний кондак М. Лисенка. Фінал

В цьому епізоді музика узагальнює інтонацію теми, створюючи дуже глибокий інтонаційний підсумок всієї композиції: яскравий, національний та водночас всеосяжний. Рухливий елемент теми – спадне оспівування двох устоїв – відокремлюється від самих тональних «стовпів». Від нього залишається лише одне – рух, що стає самостійним елементом і від якого залишається упізнаваний елемент – рух вниз, вглиб, до самого ества. Так композитор уявляє Істину, яку вже понесли її носії, Істину, яка без поспіху проникає в усі країни, регіони, просочується крізь шпарини перепон, розповсюджуючись тихо, але непереможно. Цей рух неможливо спинити. Він невідворотний. М. Лисенко, занурюючись у найнижчу теситурну звукового масиву, ідейно підіймається до найвищих щаблів філософського осмислення Різдвяної Події як акту світового значення.

«Різдвяний кондак» Миколи Лисенка є зразком романтичної хорової композиції. Через яскраву емоційність музики найперше, що вимагається від виконавця, – наявність досить великого хору з барвистими тембрами та солістів з яскравими голосами. Великий хор зможе виконати значну динамічну амплітуду, особливо спів на піанісімо. Водночас хор повинен бути досить рухливим та «слухняним» (діалог: диригент – хор), щоб виконувати гнучкі агогічні, динамічні зсуви та створювати артикуляційні ефекти.

Придивимося до партитури пильніше. Перший звук – початок теми, який має відтворювати трубний глас, що покриває всю землю, найкраще почати не форте, а мецо форте, поступово наповнюючи звучання до форте на половинній тривалості сі бемолю. Так виразніше відчуватиметься динамічний рух, коли перший звук, розширюючись, наче «обіймає» наступний вісімковий хвилястий спад, що супроводжується спадом динамічним. У партитурі зазначено нижній октавний дубль теми, що, за наявності красивих «оксамитових» центральних басів, надасть темі додаткової виразності. Наступний висхідний рух та його продовження, що має відтворити людську ходу, має динамічні «вилочки», які

є обов'язковими для виконання, бо виписані композитором. Однак тут криється небезпека втрати загального внутрішнього фразового руху. Проблема в тому, що у мелодіях кантового типу (також і в оригінальних мелодіях композитора) присутня деяка дріб'язковість форми – замикання руху наприкінці такту, що провокується укрупненням тривалостей. Зважаючи на те, що досить часто хорові диригенти (на відміну від диригентів симфонічних) «грішать» надмірною фразовою виразністю, перебільшеною заглибленістю у мотивні інтонації, та буквально відтворюючи динамічні коливання всередині кожного такту, виконавець може втратити відчуття загального руху до місцевої кульмінації. В такому разі пропонується зв'язати перший такт з другим, другий з третім диханням та динамічним наповненням прикінцевих половинок – ефект «обіймання» наступної першої долі такту. В такому разі виконавець може вибудувати місцеву кульмінацію, логічно заокругливши все речення. Фермати, що виставлені композитором, ймовірно, мають насторожити слухача, викликати у нього відчуття важливої неочікуваної зміни, яка має промовистий характер. Яскравий приклад цього – фермата після вступу альтів з темою («земля») (рис. 4).



Рис. 4. Різдвяний кондак М. Лисенка. Початок

Тема прозвучала частково і раптом зупинка – фермата, загальне завмирання. Якщо не досягти загального прислуховування й повного завмирання звучання, тоді наступний вступ альтів у нижній тесатурі може загубитися та ефект «Землі», з якої починають проростати висхідні інтонації у «чужій» мінорній тональності (b-moll), може пропасти. З іншого боку, буквально відтворення фермат може знову перервати загальний рух, загрузнути в дріб'язковості.

Ще один загальний момент стосується поліфонічних проведень: хорові виконавці мають слідкувати за появою тематичних інтонацій в інших голосах та поступатися їм дорогою. Зауважимо, що в партитурі тематичні вступи переважно «накладаються» на звучання інших голосів.

Частини партитури, що зазначені як сольні, бажано так і виконати, щоб поглибити тембральні контрасти. Проте без наявності солістів з відповідними тембрами краще виконати ці частини tutti. Солісти мають бути підібрані саме для цього твору: соковиті нижні голоси і «небесні» верхні, адже сольні альти відтворюють звучання, що асоціюється з «землею», а вступи сольних сопрано і тенорів мають створити асоціацію з ангельським співом. Недаремно композитор у вступі і сопрано (такт 19), і тенорів (такт 20) поставив динаміку «піано-форте», маючи на увазі атаку легку з поступовим динамічним насиченням довгих половинок з наступним «обійманням» спадних вісімкових ходів обох діалогуючих голосів (так само, як і в першому проведенні теми). Це зауваження стосується усіх вступів, особливо тематичних, а надто п'ятого епізоду, коли після сольної (четвертої) частини вступає весь хор в унісон, ще й на динаміці два форте. Тут

є спокуса зробити сильний акцент на першій ноті, «вдарити» звук з усієї сили, чого ні в якому разі не можна робити через те, що частина не має ані героїчного, ані маршового характеру. Тут змальовується лише хода волхвів, які несуть «звізду Христову», мандруючи світом. Тому дуже важливо, незважаючи на виставлений акцент поряд зі знаком надсильної динаміки, не передати зайвої їй так само, як в усіх вступних темах, створити м'яку атаку на мецо форте з поступовим динамічним насиченням, що повинно відтворити вже знайоме повернення теми.

Наступний музичний матеріал частини відтворює цю урочисту ходу волхвів, тобто людей, які мають впевнено, але обережно нести «звізду Христову» як надлюдську цінність. Тому тут бажано точно витримувати тривалості чвертями, трохи «присідаючи» на кожній, але ні в якому разі не акцентуючи. В цьому місці слід наголосити на ще одній загальній якості – вимовляння тексту одночасно усім хором. Як бачимо, фразові вступи зазвичай починаються поліфонічно, що потребує прислуховування до вступів інших голосів, і лише у разі потреби, тобто коли композитор намагається виділити певні слова, вони віддаються загальнохоровому промовлянню (іноді скандуванню). Бажано заздалегідь потренуватися вимовляти такі текстові масиви усім хором, щоб досягти ясної артикуляції.

Знак два форте на початку п'ятої варіації може ще й провокувати на створення тут загальної кульмінації твору, що, імовірно, буде помилкою. Тут можлива лише динамічна кульмінація. А загальна (змістовна) кульмінація робиться на смислово важливішому матеріалі. Імовірно, що загальна кульмінація має відбутися у шостій варіації (такт 31) на словах «предвічний Бог», у її другому промовлянні (такт 36). Як зазначалося вище, образ, що змальовується у цій варіації, відтворює біблійну сцену, коли люди бачать щойно народженого Немовля і *поступово* починають усвідомлювати усю значущість події. Внутрішній характер людей змінюється від ніжного замилювання (*mezzo voce*) до Прозріння (форте), до усвідомлення Події. Тому вся напруга частини має сфокусуватися у другому скандуванні найважливіших слів піснеспіву: «Предвічний Бог». Це проведення може сприйматися як загальна кульмінація, як підкреслена увага композитора до цих слів, що виділені акцентами, що відтворює стан людей, які щойно усвідомили те, що маленьке Немовля є справжнім Богом, таким, хто є Предвічним, тобто таким, що існує вічно та який належить іншому світу – небесному. Але водночас він прийшов до людства у подобі людини, щоб стати ближчим до них та перенести з людьми випробовування життєвого циклу. Це усвідомлення стає осяянням і люди наповнюються неймовірною радістю, яка й виплескується у скандуванні слова «Предвічний». Звичайно, такий стан природно висловлювати гучним співом, підкресленим дзвінкими акцентами. Але чи саме цей момент становить кульмінаційну точку усього твору за наміром композитора? Для відповіді на це питання треба зосередитися на останньому епізоді твору.

Остання частина піснеспіву проводиться без слів, на голосній (останнє слово – «Бог»). Це унікальний випадок, коли урочистий твір, присвячений надважливій події, закінчується на стихаючій динаміці, доводячи її до повного завмирання. Такий ефект переважно використовується у надважливих моментах, які виділяються «парадоксальними» засобами, що фокусують усю увагу на себе.

Зазвичай така кульмінація сприймається значно гостріше, ніж яскрава, динамічна. Недаремно О. Кошиць характеризував цю останню частину твору М. Лисенка, що він його назвав «Божественною стихирою», як епізод, в якому хор «неначе провалюється у безодню» ("Відгуки минулого", 1954). Справді, у цих останніх шести тактах М. Лисенко сягає вершин композиторської майстерності, створюючи світ напівтіней, де виринає й зникає відгомін теми, її мотивів, де відбуваються неочікувані ладотональні повороти у далекі тональності, де звучання переводиться в саму низьку теситуру, де, зрештою, звучання зникає, розчиняючись у тиші. Що хотів сказати композитор таким виразним звуковим рельєфом, який підбиває підсумок усьому «музичному оповіданню»? Мабуть, так: після усвідомлення того, що перед людьми відбулося таїнство народження Бога, після того, як сталося усвідомлення Події, у людей виникла впевненість у тому, що вони торкнулися Істини й одне те, що їм пощастило стати свідками народження нової релігії, сповнило їх стійкістю, відчуттям захищеності, бо з'явилася Віра, яка єдина створює внутрішній спокій. Звичайно, що відтворювати спокій недоречно гучними викриками. Тому й з'являється тиша, в якій посланці нової Віри спокійно, впевнено крокуючи, розносять Благую Вість іншим народам.

Таке усвідомлення значення останньої частини змінює первісний сюжетний план твору, кульмінація переноситься на цю останню частину твору й виконується з прискіпливою увагою до усіх тематичних сплесків, що створюють тематичну арку. Отже, попередній епізод зі скандуванням слова «Предвічний» втрачає значення головної, змістової кульмінації, але зберігає часткову кульмінаційну якість, стаючи кульмінацією динамічною.

Лише досить великий хор буде спроможний відтворити глибокий динамічний контраст останньої частини, і лише підготовлений хор може провести тематичні «виринання» й «занурення» так, щоб не порушити динамічний баланс, щоб проартикулювати рухливі мотиви в низькій теситурі, зберігаючи благородство тембру.

Закінчити виконавський огляд хочеться показом значущості для виконавця здійснити правильний (зокрема, за особистим баченням виконавця) вибір форми твору. Як мовилося вище, «Різдвяний кондак» можна розглядати як: 1. Варіаційну форму, в такому разі назвемо її «куплетно-варіаційною» і основна одиниця форми є куплетом (рівноцінні 7 куплетів). 2. Через те, що у структурі відчувається відчутний вплив форми фуги, можна розглядати її як фугато (перші 4 частини), до якого долучаються наступні три частини з варіаційними проведеннями тематичного матеріалу. 3. Також можна розглянути форму як повноцінну романтичну фугу з усіма необхідними складовими, до яких додаються епізод та кода (п'ятичастинність). 4. Також як фуга, в якій лише три необхідні частини.

1. Якщо виконавець розглядає форму твору як куплетно-варіаційну, в такому разі він повинен чітко усвідомити роль та значення кожного з куплетів, виділити в ньому моменти, які більше відповідають поглибленню конкретного характеру, та визначити як цей характер відповідає загальному сюжетному розвитку. В такому разі сильно зростає роль засобів виразності в кожному куплеті, поглиблюється значення деталей та зростає роль загальної кульмінації.

2. Якщо обирається варіант фугато, в такому разі форма стає двочастинною. Тоді в першій частині велика увага приділяється виявленню теми, звер-

тається увага на тембральну сторону ведучих голосів, відбувається звуковий розподіл на тему і супровід. Виявляються дві кульмінації та зростає роль фермати в кінці четвертої частини (24 такт), що розділяє форму навпіл. Зростає роль початку наступної, п'ятої частини, з гучним унісоном tutti (такт 25). В другій частині виконавець отримує більшу свободу для власних уподобань стосовно нюансування та артикуляції.

3. Якщо обирається варіант фуги з епізодом та кодою, тоді форма набуває рис п'ятичастинності: експозиція (1-3 частини), розробка (4 частина), реприза (5 частина), епізод (6 частина), кода (7 частина). Зростає роль 5-ї частини, яка починає виконувати роль репризи, а отже, загальної кульмінації форми, та виділяється епізод, де можлива зміна темпу та тембральної характеристики для виявлення його окремішності.

4. Варіант фуги без епізоду, але з інтермедією. В такому разі форма стає тричастинною і основна задача полягає у створенні тематичного контрасту – показ зміни мелодії залежно від розвитку сюжету. В обох останніх варіантах провідним завданням для виконавця залишається виявлення тематичного матеріалу та ті якості, що й у варіанті 2. Але у 3-му варіанті виконавець має приділити основну увагу останній, 7-й частині, через те, що вона, як реприза, увінчує усю форму твору.

В усіх варіантах, де обирається поліфонічний варіант форми (фуга, фугато), виконавця має турбувати не стільки окремішність кожної частини (куплету), скільки можливість з'єднання, зближення частин всередині важливих елементів фуги (експозиція, розробка, реприза). Тоді контрасти стають важливими лише на гранях форми фуги, де зростає роль фермат, темпових відхилень (уповільнення, затягування або пришвидшення тривалостей), артикуляції (акцентуація слів, складів).

Твори Миколи Лисенка є яскравими зразками романтичного стилю. Композитора насамперед цікавить сильна емоція, що відтворює чуттєве світовідчуття людини. Через це у нього обов'язково присутнє авторське почуття, індивідуальне сприйняття світу. Емоційність виявляється по-різному, але обов'язково залучається комплекс виражальних засобів: тематизм, тембр, фактура, динаміка, агогіка, тональний рух, гармонічні/поліфонічні зіставлення і, звичайно, структура, тобто форма в широкому значенні, де конструкція вибудовується залежно від змістового наповнення. Усі компоненти працюють з деяким перебільшенням, вибудовуючи образ яскравий, що захоплює слухача глибиною контрастів та цікавими сюжетними перетвореннями. Цей арсенал засобів однаково виразно «працює» в усіх інших духовних творах композитора.

Висновки

Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждает» Миколи Лисенка створений наприкінці XIX ст., коли композитор опанував усю палітру композиторських засобів та пробував застосувати свою майстерність до нових для нього жанрів. Ця композиція є оригінальним твором, який, зберігаючи подібність з тими його духовними композиціями, в яких автор орієнтується на оброб-

ку оригінальних мелодій, водночас є особливим, таким, що виділяється серед його не тільки духовних, але й взагалі хорових творів.

Подібність «Різдвяного кондака» в тому, що він є обробкою старовинної української церковної мелодії, так само як і кант «Хрестним дровом» та псалма³ «Пречистая Діво, мати руського краю». Як і в цих творах, у «Різдвяному кондаку» існує структурний поділ на частини, що відповідає строфам церковного тексту («куплети») та відбувається варіаційна обробка оригінальної мелодії, що робить їх структуру подібною до куплетно-варіаційної форми. Зазначимо й вільне та майстерне користування засобами виразності, зокрема, вмиле використання фактурних змін, що робить фактуру важливим структуротворчим засобом, розширення динамічної амплітуди та сміливий тональний рух із залученням досить далеких тональностей, що визначаємо й в інших духовних творах.

Відмінності свідчать про оригінальність твору, що аналізується. Це неоднозначне визначення структури, в якій вбачаємо ознаки форми фуґи, що дає змогу кваліфікувати твір як такий, в якому присутні риси як варіаційної, так і поліфонічної форми. Така неоднозначність трактування структури, зокрема, значно розширює інтерпретаційні варіанти у виконавській сфері, що розширює коло власне виконавських можливостей, а також надає твору більшої «живучості», тобто проектує його творче життя на довший строк.

Важливіша риса, що, напевно, вирізняє твір серед подібних, робить його значно оригінальнішим та підіймає його художню вартість, є корінне пересмислення мелодичного матеріалу, надання первісній мелодії іншого смислу, що на порядок поглиблює змістовну цінність твору й ставить його поряд із найзначнішими зразками не тільки творчості композитора, але й в усій українській музиці. Аналізуючи зміни, що їх здійснив М. Лисенко, порівнюючи з оригіналом, було зроблено висновок, що композитор повністю змінив концепцію твору від урочистого гімну Різдву Христову до глибокого філософського осмислення значущості Різдвяного акту як світоносною Події. Починаючи від першого звуку, що неначе трубний глас покриває усю землю, й далі, через виразні біблійні картини, які змальовані з великою майстерністю, до кінцевого тематичного проведення, що несподівано переводить звучання у найнижчу теситурну зону, де поступово розчиняється у цілковитій тиші. Такий неординарний прийом дозволив композитору дуже точно вималювати картину невідворотного розповсюдження християнства та його тихого проникнення у найвіддаленіші кутки землі.

Для такого трактування Різдвяного сюжету М. Лисенко повинен був змінити урочисту й крокуючу мелодію оригіналу. Навіть більше, композитор включив стандартний текст «малого славослів'я», що зазвичай передуює висловленню основного тексту безлічі молитов та інших богослужбових текстів, до *мелодичної структури піснеспіву*. Скорочений вислів «малої доксологічної формули» – «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу» став першим проведенням теми, оригіналом, по якому повіряються усі інші тематичні проведення, та який створює глибоко змістовну заставку, що визначає весь подальший розвиток сюжету.

³ Терміни «кант» і «псалма» подаються за назвами перших видань початку ХХ ст.

Мелодичне перетворення сталося настільки разючим, що виникає питання справжнього джерела. Навряд чи партесний мелодичний тип «Різдяного кондака» в трактуванні наспіву Києво-Печерської лаври міг зазнати такого перетворення, коли утвердився варіант спадного розспіву між двома тонічними «стовпами». Це інший мелодичний тип. І він більш схожий на мелодії українських мандрівних співців, передусім лірників. Схожість з мелодіями старовинних псалм та навіть дум є більшою, аніж з мелодичним типом нашого «оригіналу». Тож, імовірно, ми ще не віднайшли справжнє джерело мелодії «Різдяного кондака», на яке спирався М. Лисенко.

Композитору вдалося створити непересічний хоровий твір – по суті *хоровий концерт*, в якому завдяки залученню широкого кола музичних засобів була створена композиція, в якій біблійна оповідь набуває ясних рис кінематографічності. Глибина та яскравість змальованих сюжетів, що вибудовується в ясну *оповідь* про біблійну подію, робить цей твір одним з найбільш вдалих за композиторськими характеристиками та таким, що є репертуарним подарунком для хорових диригентів.

Список бібліографічних посилань

- Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. (1954). Культура й освіта.
- Зосім, О. (2017). *Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір* [Монографія]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Лисенко, М. (1993). *Релігійні твори для мішаного хору* (М. Юрченко, упоряд.). Відродження.
- Людкевич, С. (Уклад.). (1943). *Збірка коляд і щедрівок для мішаного хору*. Бібліотека Інституту народної творчості.
- Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. (1913). (Ч. 3: Дванадцятьє праздники [Партитура]). Типографія Києво-Печерської лаври.
- Осадця, О. П. (Уклад.). (2001). *Нотографічний покажчик видань музичних творів М. В. Лисенка* (С. П. Костюк, ред.). Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника.
- Список творів Миколи Лисенка. (2022, 30 березня). В *Вікіпедія*. <https://bit.ly/3gYEXj3>

References

- Liudkevych, S. (Comp.). (1943). *Zbirka koliad i shchedrivok dlia mishanoho khoru* [A collection of carols and hymns for a mixed choir]. Biblioteka Instytutu narodnoi tvorchosti [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1993). *Relihiini tvory dlia mishanoho khoru* [Religious works for mixed choir] (M. Yurchenko, comp.). Vidrodzhennia [in Ukrainian].
- Notnyi Obikhod Kievo-Pecherskoi Uspenskoii Lavry [Notny Obyhod of the Kyiv-Pechersk Assumption Lavra]. (1913). (Pt. 3: Dvanadesyatye prazdniki [Twelve holidays] [Musical score]). Tipografiya Kievo-Pecherskoi lavry [in Russian].
- Osadtsia, O. P. (Comp.). (2001). *Notohrafichnyi pokazhchik vydan muzychnykh tvoriv M. V. Lysenka* [Notographic index of editions of musical works by M. V. Lysenko] (S. P. Kostyuk, ed.). Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv [in Ukrainian].

- Spysok tvoriv Mykoly Lysenka [List of works of Mykola Lysenko]. (2022, March 30). In *Wikipedia*. <https://bit.ly/3gYEXj3> [in Ukrainian].
- Vidhuky mynuloho: O. Koshyts v lystakh do P. Matsenka* [Reviews of the past: O. Koshyts in letters to P. Matsenko]. (1954). *Kultura y osvita* [in Ukrainian].
- Zosim, O. (2017). *Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir* [Eastern Slavic spiritual song: sacred dimension] [Monograph]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

M. LYSENKO'S CHRISTMAS KONTAKION "TODAY THE VIRGIN GIVES BIRTH TO THE TRANSCENDENT ONE": TECHNICAL CHARACTERISTICS, PERFORMANCE FEATURES

Mstyslav Yurchenko

PhD in Art Studies, Professor Department of Music;
ORCID: 0000-0001-9412-8395; e-mail: mstyslavyu@i.ua
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to introduce into scientific circulation one of the most significant spiritual and musical works of Mykola Lysenko, the Christmas kontakion "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One". **The research methodology.** The author of the research uses a structural-functional method to analyse the musical material, as well as a comparative-historical method to explain the original transformation of biblical texts by the composer, which fits into the general spiritually oriented methodological system. **The scientific novelty of the research.** The article offers a musicological and performing analysis of one of the composer's brightest spiritual works, the Christmas kontakion "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One", with the aim of introducing it into scientific circulation. **Conclusions.** The analysis of the structure of the work, musical and performing means has shown that M. Lysenko, in his work on the ancient church melody of the Christmas kontakion in the chant version of the Kyiv Pechersk Lavra, significantly changed the melody of the original. So much so that he completely rethought the content concept of church chanting. In the composer's version, the festive chant of the Nativity of Christ took on the meaning of a world event that changed the world order due to its significance. The church singing turned into a choral concert with vivid contrasting episodes in which the events of Christmas are conveyed as separate pictures, emphasising their significance for humanity and depicting the nativity characters in a pronounced and almost cinematic way. The composer used a wide range of musical means: original interpretation of the form (fugue elements), extensive use of textural contrasts (solo episodes, choral unisons), strong tonal movement (deviation to the third degree of kinship), expressive choral fingering.

Keywords: Mykola Lysenko; spiritual music; Christmas kontakion; "Today the Virgin Gives Birth to the Transcendent One"



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269665
УДК 784.3:78.071.1(497.4):82-12-051(430)

ВТІЛЕННЯ ГУГО ВОЛЬФОМ ГУМАНІСТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ЙОГАННА ВОЛЬФАНГА ГЕТЕ У ВОКАЛЬНІЙ ЗБІРЦІ «GOETHE-LIEDER» (на матеріалі пісень для баритонного голосу)

Святослав Винник

аспірант творчої аспірантури;

ORCID: 0000-0002-1868-934X; e-mail: svjatoslavvynnyk@gmail.com

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, Україна

Анотація

Мета дослідження – вивчити основні принципи втілення Г. Вольфом гуманістичних поглядів Й. В. Гете в піснях із вокальної збірки «Goethe-Lieder», написаних для баритонного голосу – трьох піснях Арфіста та монолозі «Прометей». **Методологія дослідження** полягає в аналізі музично-виражальних засобів та їх символіці, за допомогою яких Г. Вольф створив образи й характери героїв Й. В. Гете. **Наукова новизна дослідження**. Вперше в українському музикознавстві досліджено характерні музично-виражальні особливості вокальних творів Г. Вольфа зі збірки «Goethe-Lieder» для баритонного голосу, за допомогою яких композитор втілює гуманістичні ідеї Й. В. Гете. **Висновки**. Через зображення внутрішнього світу своїх героїв поет висвітлює важливу моральну та гуманістичну теми. У збірці «Goethe-Lieder» композитор реалізує гуманістичні уявлення Й. В. Гете за допомогою засобів музичної виразності. Свої основні світоглядні ідеї він втілює в поетичних образах стражденного Арфіста та бунтівного Прометея. Кожен образ, створений Й. В. Гете, отримує у Г. Вольфа новий сенс. Для нього основним джерелом втілення музичної думки стає поетичне слово. У композитора переконливість вокального письма полягає у самотній мелодії. Особливого значення у створенні музично-поетичних образів набувають гармонія, фактура, динаміка, агогіка, які він наділяє певним смислом. Внаслідок цього зазначені засоби отримують символічне значення для розкриття створених образів. Розвиваючи традиції своїх попередників (Р. Шуман, Ф. Ліст, Р. Вагнер) музично-виражальними засобами, композитор підсилює поетичне слово, надає йому глибшого тлумачення.

Ключові слова: бас-баритон; вокальна збірка «Goethe-Lieder» Г. Вольфа; гуманістичні погляди Й. В. Гете; пісні Арфіста; «Прометей»

Вступ

Йоганн Вольфганг Гете – видатний поет, мислитель, один із перших фундаторів доби німецького романтизму. Його поезія порушує найважливіші проблеми філософії – гуманізму, морально-етичні та естетичні проблеми тогочасного

суспільства. У музичному мистецтві одним з найпослідовніших продовжувачів ідейних засад філософії Й. В. Гете є Г. Вольф. Завдяки музично-виражальним засобам композитор підніс авторське слово до вершин музичного реалізму, а його пісні на слова Й. В. Гете стали кульмінаційною точкою розвитку австро-німецької *Lied* кінця XIX ст.

Мета

Метою статті є вивчення основних принципів відображення Г. Вольфом гуманістичних поглядів Й. В. Гете у вокальній збірці «Goethe-Lieder» на прикладі пісень для баритона.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивченням окресленої проблеми займалися американські музикологи, зокрема Ернст Ньюмен (Newman, 1907). Першу біографію та опис творчого шляху на основі листувань композитора опублікував сучасник Г. Вольфа, австро-німецький музикознавець Міхаель Хаберландт (Haberlandt, 1904). У наш час вивченню хронології життєтворчості Г. Вольфа та його пісенної спадщини надав уваги англійський професор концертного співу Королівської музичної академії Річард Стоукс (Richard Stokes, 2021). Китайсько-гонконзький дослідник Чан Юен Чун (Chun, 1991) займався дослідженням взаємодії слова й музики в піснях композитора. Американський дослідник, доктор філософії Тімоті МакКіні (McKinney, 1989) вивчав проблеми своєрідності гармонічної мови пісень Гуго Вольфа. До сучасних досліджень належить книга Еріка Семса «Пісні Гуго Вольфа» (Sams, 2011), в якій автор ґрунтовно висвітлив питання музичного втілення Г. Вольфом світоглядних ідей Й. В. Гете. Вивченням образних характеристик пісень Г. Вольфа також займався американський дослідник Лоуренс Крамер, досліджуючи психологічні портрети його героїв, філософсько-естетичний сенс і проблематику усталених світоглядних позицій, які втілює той чи інший герой пісенних творів композитора (Hallmark, 2009).

179

Виклад матеріалу дослідження

Г. Вольф створив вокальний цикл на слова Й. В. Гете протягом 1888–1889 років. Цей цикл складається з 51 пісні. До творів, що наділені філософським змістом, належать три пісні Арфіста та балада «Менестрель» на тексти з віршованого роману Й. В. Гете «Роки науки Вільгельма Майстра», балада «Королівська молитва», гімни «Прометей» та «Межі людяності» зі збірки «Оди». Детальніший розгляд гуманістичних ідей Й. В. Гете у пропонованій статті буде здійснено на прикладі пісень Арфіста та гімну «Прометей».

Пісні Арфіста

Образ старого Арфіста з'явився у Й. В. Гете під враженням від подорожі Італією у 1786–1787 рр. За сюжетною фабулою, в Арфіста від таємних інтимних зв'язків зі своєю сестрою народилася донька Міньйон, з якою він після смерті

сестри вимушений був покинути свою громаду. Цей гріх змусив його божевільно блукати по світу, далеко від рідної Італії. Якось Арфіст зустрів мандрівну акторську трупу Вільгельма Майстра, який взяв старого музиканта з донькою до своєї трупи для сумісних виступів. Арфіст вечорами замикався у кімнаті й на самоті співав сумні пісні про своє нелегке життя, сповнені почуття провини і відчаю. Пишність поезії Й. В. Гете надає індивідуальним емоціям Арфіста універсальної якості, що промовляє від імені людства (Sams, 2011, р. 126). Головна гуманістична ідея, яку відображають пісні героя Й. В. Гете, – безсилля людини перед Всевишнім і долею. У трьох піснях Арфіста змальовано образ старого музиканта й зосереджено увесь біль і смуток осоромленого героя.

Пісні Арфіста написані для голосу бас-баритона, що уособлює мужню і сильну людину. Загальний голосовий діапазон цих пісень пролягає від H до f^1 . У цих піснях-баладах гуманістичні засади Й. В. Гете Г. Вольф втілює за допомогою музичної символіки. У першій пісні – «Хто віддається самотності» (*Wer sich der Einsamkeit ergibt*) – зображено самотність людини, яка зазнала чимало нещастя у своєму житті та чекає розради. Образ старого Арфіста автор символізує арфоподібним супроводом фортепіано. У вступі (тт. 1–5) низхідним мелодичним ходом на зменшену сексту композитор зображає сум й жалібність героя (Sams, 2011, р. 25). Та сама мелодія зі зміненим ритмічним малюнком пронизує вокальну партію (тт. 6–8). Секундові низхідні ходи у лівій руці партії фортепіано символізують самотність, відсторонення та ізоляцію героя (тт. 8–9, 15–17). Секундова висхідна мелодія в русі до кульмінації у лівій руці партії фортепіано, що присутня у другій частині пісні, вказує на неспокій і хвилювання старого (тт. 24–27). У другій пісні Арфіста – «Попід двері сиротливо» (*An die Türen will ich schleichen*) – низхідний півтоновий рух у партії фортепіано символізує печаль, а синкопований ритм – покірність і смиренність перед ударами долі (тт. 1–4). У третій пісні Арфіста «Хто не їв свого хліба зі сльозами» (*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*) використовується вся вищезгадана символіка. Щодо втілення образу Арфіста гармонічними засобами, то особливим є використання у партії фортепіано низького неаполітанського секстакорду (II_6^b), що символізує національну приналежність героя (згідно з романом Й. В. Гете Арфіст був італійцем). Імовірно, цей елемент Г. Вольф запозичив у італійських оперних композиторів доби бельканто – Г. Доніцетті, В. Белліні. Моменти емоційної напруженості героя композитор супроводжує дисонансними акордами фортепіанного супроводу – увідним квінтсекстакордом (VII_{65}) (тт. 17–20), зменшеним мінорним тризвуком (т. 23). Стилістика пісень Арфіста витримана в традиціях втілення подібних образів Р. Шумана, Ф. Ліста й Р. Вагнера. Цю приналежність підкреслюють, зокрема, модальні гармонії Ф. Ліста та Р. Вагнера, використання мажоро-мінору, дисонансних акордів. Власне, особливістю гармонічної мови Г. Вольфа є розв'язання акордів домінантової групи в субдомінантову (наприклад, у тт. 3, 8 пісні *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, у тт. 23–24 пісні *An die Türen will ich schleichen*).

За допомогою музично-виражальних засобів Г. Вольф найточніше передав і втілює образ стражденного Арфіста, створеного Й. В. Гете. За допомогою музичної символіки автор яскраво відображає психологічний стан героя, в якому закладені найвагоміші моральні принципи німецького мислителя.

Драматичний монолог «Прометей»

Напівбог Прометей у світовій міфопоетичній літературній традиції завжди трактувався як союзник людини у боротьбі проти тиранії богів. Згідно з деякими давньогрецькими міфами він навіть є творцем людства, який, щоб оживити своє творіння, викрав вогонь з небесного Олімпу (Sams, 2011, p. 278). За це він був навічно прикутий до гори на Кавказі, щоб орел щодня харчувався його печінкою. За переказами, з часом від цих мук його звільнив Геракл.

Прометей став могутнім символом усіх гуманістичних ідеалів від художнього натхнення до бунту проти жорстокої влади. Ідею цієї античної легенди Й. В. Гете виклав у формі розлогого драматичного монологу. Поезія Й. В. Гете надихнула Г. Вольфа на створення глибоко драматичної музики. Згідно з визначенням дослідника творчості Г. Вольфа Е. Семса його гімн «Прометей» – це монументальна «симфонічна поема в мініатюрі» (Sams, 2011, p. 278). Цікаво, що після написання «Прометей» у 1889 р., композитор створив оркестрову версію цього твору (1890).

Основною ідеєю «Прометей» Й. В. Гете є утвердження активного, дієвого, героїчного первня, що складає сутність гуманізму. Г. Вольф трактує цей образ дещо по-іншому, підкреслюючи через нього проблему митця у тогочасному суспільстві. У героїчному образі Прометей композитор зображує себе – молодого митця, який шукає свого визнання в суспільстві. З життєпису Г. Вольфа, укладеного Е. Ньюменом, відомо, що його довго не визнавали як композитора, а твори не публікували (Newman, 1907, p. 35). Саме ці ранні пошуки свого визнання підштовхнули молодого Г. Вольфа на своєрідне самоствердження через музику.

У монолозі «Прометей» розглядається проблема божественної влади вищих сил, за допомогою яких вони володіють долями смертних (Hallmark, 2009, p. 132). «Прометей» – це найбільш вагома пісня, яка, що найнезвичніше, інсценує нездатність фортепіано домінувати над голосом. (Г. Вольф справедливо вважав, що його оркестрове аранжування було невдалим, адже насичений оркестр затьмарював силу й виразність голосу) (Hallmark, 2009, p. 133). Монолог «Прометей» є втіленням своєрідної боротьби вокаліста з бурхливою партією фортепіано: між голосом та інструментом точаться постійні суперечки за першість у втіленні образу. Прометей жорстоко насміхається над батьком Зевсом і кидає йому виклик. Зевс намагається важкими октавними послідовностями (у динаміці *fortissimo*) домінувати у серії марних спроб залякати свого обвинувача Прометей мовчанням і покірною (Hallmark, 2009, p. 133).

Важливе значення у створенні образу Прометей мають музично-виражальні засоби. У них можна віднайти певну вольфівську символіку. Героїчний образ Прометей яскраво зображено засобами вокальної партії. Грізну непокору богам, їхнє висміювання змальовує вокальна мелодекламація героя. На мелодичну лінію Прометей відчутний вплив здійснила оперна творчість Р. Вагнера. За стилістикою вона наводить певні асоціації з образом бога Вотана з вагнерівської тетралогії «Перстень Нібелунга»: вокальну речитацію героя супроводжують різкі стрибки в мелодії в динаміці *ff*. Особливої впевненості створеному образу надає вибір композитором тембру співочого голосу – бас-баритона. Вокальний діапазон пісні пролягає від *B* до *f*¹ (при теситурі від *d* до *d*¹). Американський му-

зиколог Лоуренс Крамер вважає, що чоловічі образи пісень Г. Вольфа втілюють Едіпову парадигму – ідентифікацію людської діяльності з мужністю (Hallmark, 2009, р. 134). Збагачені обертонами, низькі чоловічі голоси, для яких композитори писали свої пісні чи партії в операх, завжди вважалися взірцями сили, мужності, твердого характеру. Теситура вокальної партії лежить у середньому регістрі голосу, а «темний» тембр точно передає емоції обурення та гніву Прометея.

Натомість у партії акомпанементу можна відчутти значний стилістичний вплив музики Ф. Ліста, оркестрове трактування фортепіано. Бурхливі лістівські акорди в партії фортепіано (чи оркестру в оркестровій редакції) відтворюють образ громовержця Зевса. У фортепіанному вступі образ бурі й грому змальовано різкими тремоло в партіях обох рук і октавними стрибками у партії правої руки (тт. 1–19). У партії фортепіано, що супроводжує спів, образ Зевса зображено акордовими тремоло, тріолями та різкими стрибками на *f* у басах (тт. 25–38, 80–84, 134–144, 147–218). Крім того, певною музичною символікою в монолозі наділені гармонічні прийоми. Різке звучання увідного септакорду подвійної домінанти (DDVII₇) у стрибках символізує гуркіт блискавиць та злість Зевса (тт. 4–8, 10, 12–19, 25–29, 31, 33–38, 80–83, 134–137, 140–144, 159–166, 185).

Непокору Прометея символізують секвенційні висхідні повторення акорду VII₇, повторюваних дисонансних секунд у правій руці акомпанементу. У фактурі партії фортепіано особливої уваги надано партії лівої руки. На противагу правій руці, яка супроводжує вокальну партію (тут можна помітити схожість з баладою «Лісовий цар» Ф. Шуберта, де використано аналогічний прийом), ліва рука впевнено веде мелодичну лінію, яка певним чином слугує єднальним чинником. Така конфігурація та протиставлення образів у вокальній та фортепіанних партіях уособлюють певну боротьбу – між правдою і кривдою, добром і злом, гуманізмом і шовінізмом.

Символічним у Г. Вольфа також є вибір головної тональності. Для монологу «Прометей» було обрано тональність *d-moll*, яка у композитора асоціюється з гнівом і невдоволенням. Також Г. Вольф у цьому гімні проводить певні музичні асоціації з рисами моральних чеснот. Так, хроматичним октавним ходом у басовій партії фортепіано композитор зображує мужність Прометея (Sams, 2011, р. 27, 35).

Хоча обидва образи – Арфіста і Прометея – є різними за характером, все ж їх об'єднує спільна ідея – безсилля людини перед вищими силами, проблема божественної влади. Отже, всі перелічені композиторські засоби та прийоми яскраво зображають і музично збагачують поетичний задум Й. В. Гете, який було втілено в оспіваних композитором образах.

Висновки

У піснях збірки «Goethe-Lieder», написаних для баритонового голосу, Г. Вольф за допомогою музично-виражальних засобів реалізує засади гуманістичних поглядів Й. В. Гете. Свої основні ідеї поет втілює крізь створені ним поетичні образи, які порушують найважливіші моральні теми.

Вокальні твори Г. Вольфа зі збірки «Goethe-Lieder», написані для баритонового типу голосу, об'єднує спільна ідея – безсилля людини перед божественною

владю. Однак кожен поетичний образ, створений Й. В. Гете, у Г. Вольфа отримує новий сенс завдяки музичній символіці, втіленій через систему музично-виражальних засобів.

Аналітичні висновки статті можуть стати джерелом для створення власної переконливої інтерпретації вокальних творів Г. Вольфа, а також підґрунтям для глибшого вивчення особливостей музичного втілення композитором текстів інших поетів.

Список бібліографічних посилань

- Chun, Ch. Y. (1991). *The Relationship between text and music in selected Goethe-Lieder by Hugo Wolf* [Master's thesis, Chinese University of Hong Kong].
- Haberlandt, M. (1904). *Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faißt*. Deutsche Verlag-Anstalt.
- Hallmark, S. (Ed.). (2009). *German Lieder in the Nineteenth Century* (2nd ed.). Routledge.
- McKinney, T. R. (1989). *Harmony in the Songs of Hugo Wolf* [Doctoral dissertation, University of North Texas].
- Newman, E. (1907). *Hugo Wolf*. Methuen & Co.
- Sams, E. (2011). *The Songs of Hugo Wolf* (2nd ed). Faber & Faber.
- Stokes, R. (2021). *The Complete Songs of Hugo Wolf: Life, Letters, Lieder*. Faber & Faber.

References

- Chun, Ch. Y. (1991). *The Relationship between text and music in selected Goethe-Lieder by Hugo Wolf* [Master's thesis, Chinese University of Hong Kong] [in English].
- Haberlandt, M. (1904). *Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faißt* [Hugo Wolf's letters to Hugo Faiss]. Deutsche Verlag-Anstalt [in German].
- Hallmark, S. (Ed.). (2009). *German Lieder in the Nineteenth Century* (2nd ed.). Routledge [in English].
- McKinney, T. R. (1989). *Harmony in the Songs of Hugo Wolf* [Doctoral dissertation, University of North Texas] [in English].
- Newman, E. (1907). *Hugo Wolf*. Methuen & Co [in English].
- Sams, E. (2011). *The Songs of Hugo Wolf* (2nd ed). Faber & Faber [in English].
- Stokes, R. (2021). *The Complete Songs of Hugo Wolf: Life, Letters, Lieder*. Faber & Faber [in English].

HUGO WOLF'S EMBODIMENT OF JOHANN WOLFGANG GOETHE'S HUMANISTIC VIEWS IN THE VOCAL COLLECTION GOETHE-LIEDER (based on material of songs for baritone voice)

Sviatoslav Vynnyk

PhD Student of Creative Postgraduate Studies;

ORCID: 0000-0002-1868-934X; e-mail: svjatoslavvynnyk@gmail.com

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to study the basic principles of G. Wolf's embodiment of J. W. Goethe's humanistic views in the songs from the vocal collection *Goethe-Lieder* written for baritone voice – three songs of the Harpist and the monologue "Prometheus". **The research methodology** consists in the analysis of musical and expressive means and their symbolism, with the help of which Hugo Wolf created the images and characters of J. W. Goethe's heroes. **The scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology, the characteristic musical and expressive features of H. Wolf's vocal works from the collection *Goethe-Lieder* for baritone voice, with the help of which the composer embodied the humanistic ideas of J. W. Goethe, are investigated. **Conclusions.** Through the depiction of the inner world of his heroes, the poet illuminates important moral and humanistic themes. In the *Goethe-Lieder* collection, the composer implements the humanistic ideas of J. W. Goethe with the help of means of musical expressiveness. He embodies his main worldview ideas in the poetic images of the suffering Harpist and the rebellious Prometheus. Every image created by Goethe gets a new meaning from Wolf. For him, the main source of the embodiment of musical thought is the poetic word. For the composer, the persuasiveness of vocal writing lies in the original melody. Harmony, texture, dynamics, and agogics, which he gives a certain meaning, acquire special importance in the creation of musical and poetic images. As a result, these tools acquire a symbolic meaning for revealing the created images. Developing the traditions of his predecessors (R. Schumann, F. Liszt, R. Wagner) with musical and expressive means, the composer strengthens the poetic word and gives it a deeper interpretation.

Keywords: bass-baritone; vocal collection *Goethe-Lieder* by H. Wolf; Goethe's humanistic views; Harpist's songs; "Prometheus"



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269678

УДК 783:272(477.83/.86)"18/19"

ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ГАЛИЧИНИ (з ХІХ століття)

Світлана Гуральна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
мистецьких дисциплін та методик їх навчання;

ORCID: 0000-0001-5056-1664; e-mail: sveta_gyralna@ukr.net

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка, Кременець, Україна

Анотація

Мета дослідження – висвітлити передумови та умови розвитку органно-співочого виконання римо-католиків в Галичині на перетині ХІХ–ХХ ст., що вплинули на сучасний стан розвитку церковної музики. **Методологія дослідження.** На основі принципів об'єктивності та неупередженості розглянуто передумови розвитку римо-католицької музики в Галичині, починаючи з ХІХ ст. Порівняльно-історичний метод використано для проведення хронологічних паралелей привнесення римо-католицького обряду на українські та польські землі. Структурно-функціональний метод використано під час розгляду започаткованого у ХІХ ст. процесу оновлення літургійних виконавських традицій римо-католицької музики, що з'явився в Галичині завдяки тісній взаємодії із країнами Західної Європи. Зазначено вплив цециліянського та бернардинського рухів на сакральне мистецтво. Історико-ретроспективний метод застосований з метою відтворення історико-суспільної проблематики розвитку духовного мистецтва ХІХ–ХХ ст. Наголошено на локальних та західноєвропейських постановах ХХ ст. та низці прийнятих офіційних документів, що вплинули на оновлення церковного виконавства. Соціокультурний метод був використаний для зазначення впливу органних шкіл провідних музично-освітніх осередків у Львові, Кракові, Тарнові та Перемишлі на підвищення професійних компетентностей виконавців. Культурологічний метод застосовувався для висвітлення низки мистецьких духовних заходів за участю світських та духовних колективів, завдяки чому було введено в науковий обіг раніше невідомих композиторів. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що у статті висвітлено історико-культурну поліконфесійну специфіку співжиття різних етносів у малодослідженій Галичині. Репрезентовано стан літургійної практики в римо-католицькому обряді, висвітлено причини появи цециліянського руху в Європі та його вплив на римо-католицькі церковно-співочі традиції в Галичині, підкреслено важливість офіційних документів РКЦ. Зазначено низку навчальних закладів вокально-хорового спрямування та школи для органістів у Львові, Кракові, Перемишлі, Тарнові. Звернено увагу на активізацію організації музичного життя регіону та появу видавництв, що сприяли швидкому реформуванню римо-католицького літургійного

виконавства ще з XIX ст. **Висновки.** У підсумку зазначено, що церковна музика римо-католицького обряду Галичини у XX ст. зазнала значних оновлень, повертаючись до григоріанського співу та канонів поліфонічної літургійної музики, а покращення рівня органно-співочого виконавства зумовило вивчення відповідних предметів вже в сучасних університетах.

Ключові слова: Галичина; римо-католицький обряд; органна школа; церковна музика; композитор

Вступ

У сучасному гіперактивному, інформаційному суспільстві важливим є звернення до духовної компоненти, що впливає на морально-психологічний клімат на локальному та загальному рівнях. Унікальність етносу полягає у його відмінному від інших динамічному соціокультурному, передусім духовно-мистецькому, розвитку та його взаємозв'язку із політичними та економічними процесами, що впливають на механізм становлення самоідентичності та формування національної свідомості.

Сакральне мистецтво як носій генетичного коду зазвичай розвивається у конфесійному середовищі, де представники духовенства та мистецьких кіл ініціюють продовження давніх виконавських традицій та обрядів. Проте у цьому контексті важливими є міжнаціональні та міжконфесійні взаємодії, які були очевидними у певних географічних регіонах.

Одним із таких важливих полікультурних осередків духовного мистецтва та виконавських літургійних традицій в Україні залишається Галичина. Історико-культурна специфіка краю зумовила довготривалі міжконфесійні дискусії у минулих століттях, реформування духовно-освітнього сектору, одночасне панування відмінних літургійно-обрядових традицій, а відтак і особливостей концертно-просвітницьких заходів, композиторської творчості та навіть видавничої справи.

Кінець XIX – початок XX ст. відзначився приналежністю міст Кракова, Тарнова, Перемишля та Жешува до складу Галичини. Тож не дивно, що римо-католицька конфесія, поряд із греко-католицькою, була однією із провідних у регіоні. І хоча дослідники Е. Бистрицька, О. Зосім, К. Загнітко, В. Охримович, Н. Рубльова, І. Хома вивчали процеси міжетнічної взаємодії та питання духовної пісенності римо-католиків, сьогодні конкретизації потребують особливості співочого та органного виконання в галицьких церквах, дослідження просвітницької та мистецької діяльності представників римського обряду.

Мета

Мета статті – висвітлити передумови та умови розвитку органно-співочого виконання римо-католиків в Галичині на перетині XIX–XX ст., що вплинули на сучасний стан розвитку церковної музики. Для реалізації мети будемо послуговуватися порівняльно-історичним, структурно-функціональним, історико-ретроспективним, соціокультурним та культурологічним методами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Римо-католицьке музичне мистецтво та його обрядова специфіка цікавили багатьох науковців. Зокрема, у працях К. Загнітко розглянуто григоріанський хорал, представлено історію розвитку західної монодії в контексті літургійно-мистецького змісту, виконавської інтерпретації і сучасного музично-теоретичного дискурсу. У дослідженнях Е. Бистрицької розглянуто питання релігії і церков в Україні у контексті світових і суспільних трансформацій. О. Грабовська займалася вивченням музично-виконавської культури Львова кінця ХХ – початку ХХІ ст. Лукаш Більський вивчав діяльність органістів на основі документів РКЦ, Томаш Раковський досліджував всеохопний цециліянський рух, Роберт Турала висвітлював проблематику церковної музики на теренах Польщі. Проте особливості та кількість внесених змін під час реформування римо-католицької музики, їх впровадження в систему освіти, виконавство та видавничу сферу не було описано. Саме тому пропонується стаття на основі дослідження наукових розвідок українських (О. Грабовська (2005), Е. Бистрицька, К. Загнітко, В. Охримович, Н. Рубльова, І. Хома) та зарубіжних авторів (L. Bilski (2013), S. Cybulski (1897), T. Rakowski (2011), R. Tyrała (2006, 2010a, 2010b), A. Filaber (2015) та ін.) продовжує вивчення проблематики музично-виконавської культури Галичини у конфесійному аспекті та водночас демонструє важливість вивчення витоків римо-католицьких церковних традицій.

Виклад матеріалу дослідження

Як відомо, у ХІХ ст. до складу Галичини входили українські землі (сучасна Львівська область, частина Тернопільської та Івано-Франківської областей) та частина Польщі (Краків, Перемишль, Тарнів). Зауважимо, що на польські землі латинська культура прийшла через акт хрещення 966 року. Органи, а відтак і інструментальний супровід богослужінь, вперше з'явилися у Кракові в ХІІ ст. при королівському дворі Казимира Справедливого. Перша органна школа на теренах Польщі була відкрита в Белзі 1494 року. Натомість у православної України (Русі) зв'язок із західним світом та Польщею бере свій початок від ХІІІ ст., коли в 1253 році у Дрогобичі князь Данило Галицький прийняв корону з рук папського намісника, що було не тільки політичним актом. Варто згадати також Берестейську унію 1596 року, що стала початком заснування греко-католицизму на основі підписання акту єдності між Українською Православною Церквою та Римом. Звернімо увагу на те, що на початку ХV ст. у деяких львівських церквах вже звучав орган (Грабовська, 2005).

У ХІХ ст. внаслідок війн, збройних національних повстань, поділу та втрати самостійності населення поліментальної Галичини перебувало в зубожінні, а тому були розпущені католицькі ордени. У церковній практиці григоріанський спів був повністю замінений хоромою та інструментальною музикою. І хоча духовне мистецтво продовжувало культивуватися у провідних культурних осередках (Львів, Краків, Тарнів та Перемишль), в окремих регіонах не вистачало богослужбових нотних книг, пісенників та шкіл для органістів.

Передусім невтішним був репертуар та виконавський склад. Органісти втрачали відчуття відмінності між світською і церковною музикою. Їх середній репертуар складали вивчені напам'ять мазурки, гопакки, вальси та інші танці, а також транскрипції оперних творів, які виконувалися на літургії разом із необхідними мелодіями та популярними церковними піснями (Bilski, 2013, p. 96).

Відтак через неоднорідність освіти в Галичині відбувся розподіл на музикантів-аматорів і музикантів-професіоналів. Проте усі вони стикалися із матеріальними труднощами і змушені були працювати на кількох посадах: органіст, диригент оркестру, кантор та викладач співу. Це негативно впливало на рівень виконання музики та сприяло занепаду соціального становища органіста (Bilski, 2013, p. 99).

Зауважимо, що на початку XIX ст. виконавців на органах готували лише в елітарних закладах, зокрема у вчительських семінаріях, професійно-технічних училищах загального музичного мистецтва, а також за кордоном (якщо дозволяло матеріальне становище). З другої половини XIX ст. почали створюватися органні школи за ініціативою державної влади, проте вони мали обмежений навчальний план і могли підготувати органістів виключно для сільських парафій.

Натомість багатогранне духовне мистецтво розвивалося завдяки справжнім ентузіастам цієї справи – представникам мистецької та духовної еліти. У своїй діяльності вони порушували проблематику підвищення рівня фахової компетентності органістів, регуляції прав та законодавчих положень щодо музикантів у церквах, поширення професійної інформації у газетах та музичних часописах, створення нових об'єднань тощо. Зокрема, широкий спектр проблематики церковного органно-співочого мистецтва висвітлений у періодичних виданнях XIX ст. Постійне обговорення невідповідності репертуару духовної музики літургійній естетиці, з одного боку, та віяння стилістичних тенденцій епохи романтизму, з іншого, спровокували потужну реформаторську реакцію в духовному середовищі. У такий спосіб було розпочато оновлення літургійних виконавських традицій в римо-католицькому обряді.

На польські землі Галичини цей процес прийшов завдяки тісній взаємодії із країнами Західної Європи, де із монастирів бенедиктинців, з дому Проспера Геранже (Prosper Gueranger) та абатства св. Цецилії в Слезмі (Франція) був розпочатий рух за відновлення давнього григоріанського співу.

Варто зазначити, що виток реформаторських поглядів цециліянів стала Баварія (Німеччина), де під патронатом принца Людовіка I і єпископа Йоганна Міхаеля Зайлера працювали придворний органіст Каспер Ет (Kaspar Ett, 1788 – 1847) та придворний капелмейстер з Мюнхена Йоган Каспар Айблінгер (Johann Kaspar Aiblinger, 1779–1867). Знаковою історичною подією стало виконання ними «Miserere» Gregorio Allegriego у Велику П'ятницю 1816 року, що сприяло появі нової орієнтації на старокласичну поліфонію, літургійну манеру гри на органі та григоріанський спів (Rakowski, 2011, p. 42). Після Мюнхена у другій половині XIX ст. рух музичного оновлення за ініціативою священників Францішека Ксаверія Вітта (Franciszek Ksawery Witt) та Міхала Халлера (Michał Haller) охопив усі німецькі центри релігійного життя.

Переломним для цециліянів став 1868 рік, коли в Бамберзі відбувся загальний з'їзд німецьких католицьких об'єднань, під час якого о. Ф. Вітт заснував «Загальне товариство святої Цецилії», яке одразу запрацювало в Німеччині, Австрії та Швейцарії (Rakowski, 2011, р. 44). Метою асоціації товариства було відродити церковну музику через її тісний зв'язок з літургією. Щоб досягти цього, цециліяни сконцентрували свою увагу на григоріанському хоралі (у версії співу, відомій як видання Медічі – Editio Medicea), поліфонії в старому палестринівському стилі, церковних піснях та літургійній грі на органі. Завдяки своїй стійкій діяльності «Загальне товариство святої Цецилії» сприяло створенню локальних цециліянських (цециліяни) і григоріанських (григоріани) товариств, які провадили курси підготовки органістів, диригентів костельних хорів та композиторів церковної музики (Rakowski, 2011, р. 44). Вони організовували національні та єпархіяльні з'їзди, під час яких репрезентували зразкову хорову музику майстрів епохи Відродження, хоровий спів та хорові та органні твори. Окрім цього, цециліяни видавали музичні видання «Musica Sacra» (Регенсбург) та «Gregoriusblatt» (Дюссельдорф) на літургійні теми.

Важливим стало створення цециліянами музичної школи в Регенсбурзі 1874 року, з якої вийшли такі видатні педагоги і композитори, як о. Францішек Ксавері Габерл (Franciszk Ksaweri Haberl) та о. Міхал Галлер (Michał Haller). Після 1868 року цециліянський рух з Німеччини поширився на інші європейські країни та США.

На території Польщі ідеї цециліянського руху започаткував у Хелмській єпархії о. Юзеф Мазуровський (Józef Mazurowski) з Пелпіна (Rakowski, 2011, р. 45), який першим заклав «Товариство св. Цецилії» на польських землях, а також написав органний супровід до пісень співаника священника Щепана Келлера (Szczepana Kellera) «Мелодії». Впроваджений цециліянами спеціальний стиль церковної музики із притаманною простою гармонією, повільним темпом, малим масштабом набув поширення серед органістів. Авторами таких коротких інструментальних п'єс (ленто, адажіо, кантабіле) були Й. Нахбар (J. Nachabar), Й. Грабовський (J. Grabowski), Ф. Бжезіньський (F. Brzeziński), С. Монюшко (S. Moniuszko), В. Зеленський (W. Żeleński), брати Суржинські (Stefan Surzyński і Józef Surzyński) та К. Гарбусінський (K. Garbusiński) (Bilski, 2013, р. 97).

Нарівні із цециліянами на теренах Польщі діяли бенедиктинці абатства Солезм. З 1870 року вони проводили дослідження григоріанського співу. Їх осередок – дім Проспера Геранже – займався порівнянням найдавніших середньовічних рукописів із пізніми. Роботу католиків помітив Папа Пій X і у своєму «Мото Попріо» 1903 року затвердив укомплектоване ними видання для співу та рекомендував його так звану ватиканську версію (Editio Vaticana) усій Церкві, замінюючи версію Медічі. Проте вплив їх представників на духовно-музичне життя в Галичині мало менш помітний слід.

Результатом руху оновлення церковної музики стали не тільки офіційні документи, видані Папами Римськими («Motu proprio» папи Пія X 1903 року, енцикліка «Mediator Dei» від 1947 року та єдина на сьогодні енцикліка про церковну музику – «Musicae Sacrae Disciplina» від 1955 року папи Пія XI), єпархіями, а й відкриття товариств, органних шкіл у Галичині, запровадження вивчення

церковного співу в закладах вищої освіти, видання пісенників та часописів літургійної проблематики. Зокрема, просвітницькі ініціативи римо-католицьких товариств, що перебували в польській єпархії під австрійським поділом та мали у своєму підпорядкуванні обласні, єпархіяльні, деканатські підрозділи і користувалися великою підтримкою єпископів, навіть сусідніх єпархій, швидко реалізовувалися (Turała, 2006, p. 135). Помітний європейський вплив на оновлення церковної музики здійснювало духовенство та миряни, які навчалися в той час або вже закінчили навчання у європейських центрах, таких як Солесмес, Регенсбург чи Рим.

У великих містах Галичини ситуація поступово покращувалася. З 1817 року у Кракові у музичній бурсі при костелі св. Анни, якою опікувалося «Товариство приятелів музики», розпочали навчати органістів. Також у 1841 році Францішек Мірецький (Franciszek Mirecki, 1794–1862) тут заснував першу світську державну школу для органістів, яка проіснувала до 1873 року. Майже одночасно у 1877 році завдяки старанням Владислава Желенського (Władysław Żeleński) була відкрита органна школа при «Товаристві музичному», яка після 1888 року реорганізувалася у Музичну консерваторію у Кракові (Turała, 2010a, p. 120–121). Впродовж 1910–1917 рр. у цій консерваторії «Музичного товариства» теоретичні предмети, а з 1930 по 1933 рр. композицію, читав відомий композитор, диригент і педагог Болеслав Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski, 1885–1944).

У Львові 1841 р. постала школа органістів завдяки старанням Ю. Бема (Jakuba Franciszka Bema). Хоча вона проіснувала недовго, у ній навчали гри на органі та хорового співу. Був навіть створений спеціальний матеріальний фонд, з якого утримували майбутніх фахівців та фінансували так званий підготовчий курс. Заклад перестав існувати 1871 року. Проте невдовзі згідно із заповітом Якуби Бема капітула відновила фонд і єпископ відновив оголошення про конкурс на посаду.

Організоване в 1854 році у Львові «Музичне товариство Галичини» створило власну музичну школу, яку з 1954 року очолив Кароль Мікулі. Наприкінці XIX ст. вона була перетворена на консерваторію.

У Тарнові 1888 року було відкрито трирічну органну школу. Окрім навчання майбутніх церковних музикантів, вона також організовувала конференції та курси для тих, хто вже працює за професією органістів ("Sprawozdanie diecezjalnej szkoły organistów", 1902). Школа інтенсивно впливала на окремі парафії у єпархії, забезпечуючи аранжуваннями та творами органної музики.

У Тарнівській духовній семінарії питаннями оновлення музичної освіти займався о. Войцех Оржех (Wojciech Orzech, 1889–1945). Професор прагнув покращити освіту органістів, звертав увагу на розміщення хору в костелі, пропонуючи знову поставити співаків біля вітваря, рекомендував відновити григоріанський спів, виховувати хлопчиків для хорів та засновувати школи для органістів (Turała, 2010a, p. 216). Священник навіть розробив план майбутнього Інституту церковного співу та органу, який мав стати центром освіти для диригентів, викладачів церковних хорів, співаків, знавців латини, григоріанського співу, гри на органі, знання літургійних книг, гармонії, контрапункту, історії церковного співу. Та, на жаль, проект не був реалізований.

Органне мистецтво активно розвивалося і в католицьких церквах при монастирях, зокрема у Кракові у костелі Богоматері Сніжної (сестер домініканок) на Гродку¹, де з XIX ст. був позитивний орган та фісгармонія, у костелі св. Трійці (броніфратерів)², у каплиці Святої Родини (урсулинок Унії Римської)³ та у церкві св. Воскресіння Господнього (воскресенців)⁴.

Ідея оновлення церковної музики знаходила щораз більше прихильників. Організовувалися концерти та урочисті літургії, під час яких вірні переконувалися у необхідності нововведень. 1888 року відбулася меса у костелі св. Анни у Кракові, де хор під керівництвом В. Дека (Walenty Dec) виконав композиції Сінгенбергера (Singenbergera) та інших регенсбурців. Цього ж року «Товариство св. Адальберта» у власному залі організувало концерт релігійної музики з шедеврів XVI–XVII ст. Програмою, яка виконувалась після меси, керував Й. Суржинський (J. Surzyński) (Matoga, 2006, p. 138).

Отже, наприкінці XIX ст. усі вжиті різноманітні заходи у сфері оновлення церковної музики зрештою упорядкували процес навчання і виховання органістів у створених спеціальних школах, діяльність об'єднань органістів та хорів. Крім раніше наявних шкіл органної музики – з 1809 року у Варшаві, а від 1854 року у Львові, почали виникати нові у Пельпіні, Познані, Кракові та Тарнові. Про-

¹ Монастирський костел був збудований ще у 1632–1642 рр. Станом на 1820 р. храм мав два позитивні органи. З 1875 року збереглася згадка про напівзруйнований позитив і фісгармонію у монастирському хорі. 1885 року до костелу привезли велику фісгармонію для Габрієли Рокінської, але інструмент не одразу замінив старий. Отож, станом на 1880-ті роки сестри домініканки мали дві фісгармонії. 1927 року фісгармонія стояла у костелі по центрі хору дуже близько до сусідньої балюстради, що прилягала до вітаря. Після ремонту 1948 року у храмі все ще була фісгармонія. З другої половини XX ст. хор був оснащений електронними органами (Matoga, 2016, p. 69–71).

² Костел святої Трійці освячений 1758 року. Опікувалися представники ордену тринітаріїв. Вже 1765 року збереглися згадки про наявність невеликого органа з одним мануалом і педаллю. На початку XIX ст. костел та прилеглий до нього монастир перейшли під управління боніфратів. Оскільки орган був дуже пошкоджений, у 1915 році його роль перейняла на себе фісгармонія. Сам орган був відремонтований 1921 року Томашем Тепчинським (ймовірно Теодора Трешцінського з Кальварії Зебжидовської – Р. М.) (Matoga, 2016, p. 76). З 1945 року компанія Wacław Bernacki з Кракова розпочала будівництво нового пневматичного інструмента з двома мануалами і педаллю, що включав сімнадцять голосів і дві трансмісії. Закінчилося будівництво 1946 року. Орган мав 25 голосів, пневматичну тягу, педалі та стіл гри, що складався з двох мануалів. Було витрачено 1 075 000 злотих. На органі виробництва компанії Biernackiego студенти Державної вищої музичної школи в Кракові впродовж другої половини XX ст. давали публічні виступи.

³ Костел був збудований та освячений 1887 року. Багато років тут функціонувала фісгармонія, за ремонт якої оплачувалося до 1921 року. У 1938 році заклад подав кошторис на будівництво пневматичного органу з одинадцятьма голосами, розділеними між двома мануалами та педаллю. Проте проєкт не був завершений і у костелі користувалися фісгармонією аж до 1947 року. Лише у середині XX ст. тут з'явилися органи, які доставили з костелу воскресенців Львова. Будувала їх фірма Рудольфа Гааса (діяла до 1912 року) (Matoga, 2016, p.81).

⁴ Костел був збудований та освячений 1887 року. Багато років тут функціонувала фісгармонія, за ремонт якої оплачувалося до 1921 року. У 1938 році заклад подав кошторис на будівництво пневматичного органу з одинадцятьма голосами, розділеними між двома мануалами та педаллю. Проте проєкт не був завершений і у костелі користувалися фісгармонією аж до 1947 року. Лише у середині XX ст. тут з'явилися органи, які доставили з костелу воскресенців Львова. Будувала їх фірма Рудольфа Гааса (діяла до 1912 року) (Matoga, 2016, p.81).

те «менталітет» і мислення про церковну музику змінювалися дуже повільно, а подекуди й без успіху.

Гальмувало процес оновлення музичної складової і саме духовенство, яке не провадило ніякої додаткової діяльності. Навіть більше, воно упереджено ставилося до церковного співу хлопцями на богослужіннях, вважаючи їх виконання несерйозним. Зокрема, гостру критику стану церковного співу подано на сторінках «Співу церковного» в 1897 році, де Станіслав Цибульський описав свої враження після відвідин церков у Галичині: «Випала мені нагода бути в Галичині у великому костелі в селі... Що там відбувалося під час меси, важко описати. Органіст вигравав те, що йому прийшло до голови; бути там фантазії, арії з опер, марші та ін. Деякі частини меси співали люди, переважно жінки, різними голосами. На початку кожної пісні органіст старався акомпанувати; якщо йому це не виходило, то він зовсім переставав грати» (Cybulski, 1897, p. 282).

Велика кількість органістів страждала від непрофесійної та некомпетентної музичної підготовки. Постійно надходили скарги на їх необізнаність, незнання нотації. Середній репертуар органіста загалом складався з вивчених напам'ять інструментальних танцювальних мелодій та хорових пісень, що часто були невідповідними літургійним діям.

Відтак згідно з головним регулюючим документом (трактатом «Tra le sollecitudini» у «Motu proprio» глави Римо-Католицької Церкви Пія X) розпочалося впровадження суворого контролю над підготовкою органістів, знанням ними григоріанського співу. І вже у збережених відомостях з 1910 року зазначено, що до костелу не рекомендувалося приймати на роботу тих органістів, які не закінчили відповідної органної школи або не мають кваліфікаційного свідоцтва, виданого єпархіяльною екзаменаційною комісією ("Akta luźne, organaści", ca. 1907).

Щоб уникнути відсутності кадрів, цього ж року вийшло розпорядження, підписане кардиналом Я. Пузином (J. Puzyn), щодо предметів, винесених на іспит перед комісією у Кракові. Зокрема, це була теорія музики (окрім вивчення нот, необхідним було знання гармонії, вміння прогармонізувати пісню на чотири голоси, знання модуляції та її використання), гра на органі (охоплювала гру написаної самостійно прелюдії, месових діалогів, імпровізацію, вміння зіграти церковну пісню за інтонацією), знання співу григоріанського (перевірка читки нот, вписаних на чотирьох лініях, вміння попадати в інтервали, читати хорову мелодію, вміння грати супровід на органі до григоріанського співу), відомості з літургики (демонструвати знання про церковний рік, облачення, церковне начиння, богослужбові книги та знання їх рубрик напам'ять). Кандидати, які претендували на міські парафії, мали продемонструвати організаторські здібності та диригувати хором. Окрім цього, кандидат мав представити автобіографію, атестат про шкільну освіту та свідоцтво моральності від парафіяльної канцелярії. Іспит проводився двічі на рік: у травні та листопаді. Заявки потрібно було надсилати до Консисторії або безпосередньо до екзаменаційної комісії, головою якої був о. Ж. Вондольний (Czesław Wądolny).

Після Першої світової війни при консерваторіях Кракова, Львова, Варшави та Познані були створені класи церковної римо-католицької музики для органістів. Постали школи для органістів у Катовіце, Тарнові і Вільнюсі.

Велике значення мала школа органістів у Перемишлі, створена ще 1838 року єпископом Михайлом Корчинським (Michał Korczyński) (Turąta, 2010a, p. 105). Після Першої світової війни під керівництвом Салезіянського товариства вона відновила свою діяльність (діяла до 1963 року) та з 1924 року здобула право державного закладу (Turzyński, 1913). Перемишльська школа органістів стала найважливішим освітнім осередком майбутніх музикантів у Польщі, оскільки випустила багато віртуозів, композиторів та професорів вищих музичних академій.

Духовно-музична освіта на початку ХХ ст. провадилася також і на вищому акредитаційному рівні. Зокрема, вивчення сакральної музики було запроваджено 1923 року в межах викладання на теологічному факультеті Львівського університету Яна Казимира, де спочатку лекції читав Адольф Чилінський (Adolf Chyliński, 1880–1952), а потім о. Ієронім Фейхт (Hieronim Feicht)⁵.

Вокально-хорову освіту римо-католики здобували у Францисканській семінарії та Серафимській семінарії оо. Капуцинів в Кракові. Впродовж 1922–1929 рр. у ній викладачем григоріанського та хорального співу, контрапункту, фуги, композиції, гармонії та гри на органі (з 1924 року) був о. Бернардіно Різі (Bernardino Rizzi).

Вплив цециліянського руху був істотно помітний на оновленні церковної музики в Галичині та сприяв створенню нових хорів. Так, катедральний хор у Тарнові, що був організований священником Францішеком Вальчинським (1852–1937), став зразком для багатьох інших костелів Галичини. Отець ретельно стежив за репертуаром, віддаючи перевагу чотириголосим творам з органом та творам а capella виключно німецьких цециліанів. У період Адвенту та великого посту увагу зосереджував на виконанні григоріанських мес, а під час вечірні faux-bourdonów (штучно бурдонних) а capella. Органістом тут був Стефан Суржинський.

Церковне мистецтво почали плекали світські співочі товариства, музичні та релігійні товариства, школи, різні державні та приватні установи. Наприклад, з 1929 року у Кракові діяв і виступав на концертах «Союз церковних хорів за закликом св. Георгія» (Turąta, 2010a, p. 193). 7 грудня 1930 року внаслідок Першого офіційного з'їзду церковних хорів Краківської єпархії за ініціативи єпископа Адама Стефана Сапеги (Adam Stefan Sapieha) відбувся концерт польської релігійної музики у залі Дому Католицького та концерт хорової та органної музики в костелі св. Марії. Серед багатьох хорів у з'їзді були присутні хор «Ехо», хор «Товариства співацького» та хор «Краківського товариства музичного» (Turąta, 2010a, p. 194).

Тривалим просвітницько-мистецьким заходом була організація «Тижня співу і музики церковної» в липні 1938 року у Тарнові за ініціативи священника Р. Сітка (R. Sitko). Щодня в місцевій катедрі відбувалася меса, читалися лекції. Отець Ієронім Фейхт розповідав про принципи та історію григоріанського співу, Б. Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski) – про основи диригування та його практичне використання, о. В. Оржех (Wojciech Orzech) доповідав про

⁵ о. Ієронім Фейхт – музикант, фахівець з вивчення середньовічної та барокової музики. Видав 43 випуски «Видавництва старопольської музики» та 8 томів міжнародного «Antiquitates musicae in Polonia».

народний церковний спів, Ф. Пшисталь (Franciszek Przyszał) – про теоретичну і практичну гармонію, Е. Тукач (E. Tukacz) – про сольфеджіо і вокальні розспівки. Ввечері проходили релігійні конференції, а 29 липня в катедрі у Тарнові відбувся органний концерт (Turata, 2010a, p. 220).

У ХХ ст. почали виходити музичні журнали, присвячені грі на органі, проте все ще звучала нецерковна музика (твори Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта⁶). Твори Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде та Й. Баха все ще оминалися. Покращенню ситуації сприяли авторські численні пісні, призначені для духовенства та органістів. Їх авторами були: Мацей Дембінський (Maciej Dembiński), Вавржинець Грабський (Wawrzyniec Grabski), Йозеф Суржинський (Józef Surzyński). Авторами збірників були Міхал Марцін Міодушевський (Michał Marcin Mioduszewski), о. Бернард Богедайн (Bernard Bogedain), Теофіл Клоновський (Teofil Klonowski), о. Юзеф Суржинський (Józef Surzyński), о. Ян Сідлецький (Jan Siedlecki) (Bilski, 2013, p. 101).

На жаль, процес оновлення римо-католицького органно-співочого виконання призупинила Друга світова війна і завдання реформаторів не змогли повністю реалізуватися (Rakowski, 2011, p. 47–48). У повоєнний час були численні спроби продовжити процес оновлення та дослідження римо-католицької музики на регіональному⁷ та світовому рівнях. Зокрема, опублікована енцикліка про літургію «Mediator Dei» 1947 року та енцикліка *Musicae sacrae disciplina* 1955 року папи Пія XII стосувалися літургійного оновлення. У документі вперше було виокремлено напрям паралітургійної музики, зразки якої цілком приналежні до релігійної музики (Pośpiech, 2006, p. 28). 1958 року Святою Конгрегацією обрядів було видано інструкцію «De Musica sacra et sacra Liturgia», яка уточнювала вказівки Пія XII. Цінним є той факт, що у цьому документі вперше визначено термін «релігійна музика», під яким розуміли усю музику, що призначена висловлювати і пробуджувати релігійні почуття. Було зазначено, що вона може виконуватися у концертних залах або у місцях зібрань чи виступів, якщо є дозвіл місцевого ординаріату, але не в костелах. Важливим документом для сакральної музики та творчості римо-католицьких композиторів стала конституція про святу літургію «Sacrosanctum concilium» (особливо шостий розділ), видана на II Ватиканському Соборі (1862–1865) (Pośpiech, 2006, p. 31). Завдяки постановам собору у сучасному літургійному законодавстві дозволяється виконувати в костелах і катедрах поліфонічні твори не тільки епохи Відродження, а й інструментальну музику, але за умови, що репертуар хору відповідатиме темі літургійного дня чи принаймні літургійному сезону та змісту обрядових дій. 2004 року був скликаний 1-й національний конгрес літургійної музики *Musicam Sacram Pro movere* у Кракові, на якому порушувалося питання стану церковної музики та відповідної органно-співочої музичної освіти, а також запропоновано

⁶ Саме з цього часу зберігся звичай виконувати похоронні марші Ф. Шопена чи Л. Бетховена за померлих під час Святої Меси, весільні марші Ф. Мендельсона чи Р. Вагнера, а також «Аве Марія» Ф. Шуберта чи інших композиторів під час весільної церемонії (Bilski, 2013, p. 102).

⁷ Наприклад, Кароль Войтила у Краківській єпархії у 1978 році затвердив положення про органістів і хорових диригентів на п'ять років.

заснувати Академію церковної музики та кафедри церковної музики. У вересні 2008 року відбувся з'їзд польських церковних музикантів у Ліхтені, на якому були затверджені права церковних музикантів, їх кваліфікація, обов'язки і права на національному рівні (Turała, 2010b, p. 20).

Унаслідок таких численних реформаційних змін у XXI ст. на території історичної Галичини діє низка навчальних закладів, які забезпечують реалізацію постанов Собору та збереження усіх попередніх напрацювань. Наприклад, Літургійний інститут, що діє при Богословському факультеті Папської Богословської Академії в Кракові від початку свого заснування займається освітою церковних музикантів. Впродовж 1974–2001 рр. в інституті діяла секція літургійної музики. Сьогодні у Польщі виокремлюють три ступені освіти органістів: III ступінь – єпархіяльний органіст, II ступінь – середні музичні школи з органом класом та богослужбовою підготовкою, I – музичні академії, музичні університети – за напрямком церковної музики та інструментальним відділенням з літургійною підготовкою. На жаль, через велику кількість костелів, функціям органістів можуть виконувати люди без кваліфікації (Rakowski, 2011, p. 49).

Висновки

Отож, церковна музика римо-католицького обряду Галичини, що активно розвивалася у великих містах (Львів, Перемишль, Краків, Тарнів), зазнала у XX ст. значних оновлень, повертаючись до григоріанського співу та канонів поліфонічної літургійної музики. На єпархіях створювалися навчальні заклади, хорові колективи, які забезпечували церковне мистецтво новими кадрами. Тісна співпраця священників та музикантів сприяла підвищенню рівня органно-співочого виконавства, що зумовило вивчення відповідних предметів вже в сучасних університетах.

Попри здійснене дослідження, цікаво дізнатися про діяльність кожного освітнього закладу, вивчити життя і творчість провідних постатей – творців та організаторів церковної музичної освіти та дослідити музично-стильовий аспект церковної музики. Відтак ці питання ще потребують висвітлення у працях науковців.

Список бібліографічних посилань

- Грабовська, О. (2005). Спільні ознаки духовного відродження: Церква і розвиток музично-виконавської культури Львова кінця ХХ-початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(13), 67–74.
- Akta luźne, organaści 1900–1907. (ca. 1907). Archiwum Kurii Metropolitalnej Częstochowskiej w Częstochowie (No. 171), Częstochowa, Polska.
- Bilski, Ł. (2013). Organista liturgiczny w historii i dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego. In J. Bramorski (Ed.), *Muzyka Sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym. Inspiracje i wyzwania* (pp. 90–118). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

- Cybulski, S. (1897). Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie. *Śpiew kościelny*, 12, 282.
- Filaber, A. (2015). Troska o edukację i formację organistów na przykładzie działalności ks. Wojciecha Lewkowicza. In J. Bramorski (Ed.), *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej* (pp. 33–46.). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Matoga, P. (2016). W trosce o piękno liturgii. Historia organów w wybranych kościołach klasztornych Krakowa. In *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające* (pp. 68–92.). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Pośpiech, R. (2006). Muzyka religijna poza celebracjami liturgicznymi w świetle dokumentów kościoła. In J. Krassowski (Ed.), *Musica Sacra 2* (pp. 21–37). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Rakowski, T. (2011). Idee ruchu cecyliańskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego. In J. Bramorski (Ed.), *Musica Sacra 7* (pp. 41–54). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Sprawozdanie diecezjalnej szkoły organistów za r. 1901–1902. (1902). *Currenda*, 12, 82–83.
- Turała, R. (2006). Odnowa muzyki kościelnej w Polsce od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej. In J. Krassowski (Ed.), *Musica Sacra 2* (pp. 126–155). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Turała, R. (2010a). *Cerciliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*. Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.
- Turała, R. (2010b). Rola kościoła w kształtowaniu współczesnej kultury muzycznej w Polsce. In J. Bramorski (Ed.), *Musica Sacra 5* (pp. 12–28). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Turzyński, L. (1913). Sprawozdanie zarządu szkoły organistów za rok 1912/1913. *Kronika Diecezji Przemyskiej*, 13(12), 343.

References

- Akta luźne, organaści 1900–1907* [Loose files, organists 1900–1907]. (ca. 1907). Archiwum Kurii Metropolitalnej Częstochowskiej w Częstochowie (No. 171), Częstochowa, Polska [in Polish].
- Bilski, Ł. (2013). Organista liturgiczny w historii i dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego [Liturgical organist in the history and documents of the Roman Catholic Church]. In J. Bramorski (Ed.), *Muzyka Sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym. Inspiracje i wyzwania* [Sacred Music in the Cultural and Educational Dimension. Inspirations and Challenges] (pp. 90–118). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Cybulski, S. (1897). Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie [A few words about church singing in Krakow]. *Śpiew kościelny*, 12, 282 [in Polish].
- Filaber, A. (2015). Troska o edukację i formację organistów na przykładzie działalności ks. Wojciecha Lewkowicza [Concern for the education and formation of organists on the example of the activity of Fr. Wojciech Lewkowicz]. In J. Bramorski (Ed.), *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej* (pp. 33–46.). Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Grabowska, O. (2005). Spilni oznaky dukhovnoho vidrodzhennia: Tserkva i rozvytok muzychno-vykonavskoi kultury Lvova kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Common features of spiritual revival: the Church and the development of musical and performing culture of Lviv]

- in the late 20th and early 21st century]. *Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Series: Art Studies*, 1(13), 67–74 [in Ukrainian].
- Matoga, P. (2016). W trosce o piękno liturgii. Historia organów w wybranych kościołach klasztornych Krakowa [Concerned about the beauty of the liturgy. The history of organs in selected monastery churches in Krakow]. In *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające* [Sacred music. Beauty Saved and Saving] (pp. 68–92.). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Pośpiech, R. (2006). Muzyka religijna poza celebracjami liturgicznymi w świetle dokumentów kościoła [Religious music beyond liturgical celebrations in the light of church documents]. In J. Krassowski (Ed.), *Musica Sacra 2* (pp. 21–37). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Rakowski, T. (2011). Idee ruchu cecyliańskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego [Ideas of the Cecilia movement as a way of contemporary musical renewal in liturgical life]. In J. Bramorski (Ed.), *Musica Sacra 7* (pp. 41–54). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Sprawozdanie diecezjalnej szkoły organistów za r. 1901–1902 [Report of the diocesan school of organists for 1901–1902]. (1902). *Currenda*, 12, 82–83 [in Polish].
- Turała, R. (2006). Odnowa muzyki kościelnej w Polsce od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej [Renewal of church music in Poland from the end of the 19th century to the outbreak of World War II]. In J. Krassowski (Ed.), *Musica Sacra 2*. (pp. 126–155). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Turała, R. (2010a). *Cercyliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku* [Certsilian movement for the renewal of church music in Poland until 1939]. Publishing House The Pontifical University of John Paul II in Krakow [in Polish].
- Turała, R. (2010b). Rola kościoła w kształtowaniu współczesnej kultury muzycznej w Polsce [The role of the church in shaping contemporary musical culture in Poland]. In J. Bramorski (Ed.), *Musica Sacra 5* (pp. 12–28). Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk [in Polish].
- Turzyński, L. (1913). Sprawozdanie zarządu szkoły organistów za rok 1912/1913 [Report of the board of the school of organists for 1912/1913]. *Kronika Diecezji Przemyskiej*, 13(12), 343 [in Polish].

RESTORATION OF THE ROMAN CATHOLIC CHURCH MUSIC TRADITIONS OF GALICIA (from the nineteenth century)

Svitlana Huralna

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Art Disciplines and Methods of Teaching;
ORCID: 0000-0001-5056-1664; e-mail: sveta_gyralna@ukr.net
Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy
named after Taras Shevchenko, Kremenets, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to highlight the prerequisites and conditions for the development of organ and singing performances of Roman Catholics in Galicia at the intersection of the nineteenth and twentieth centuries, which influenced the current state of church music development. **Research methodology.** Based on the principles of objectivity and impartiality, the prerequisites for the development of Roman Catholic music in Galicia since the nineteenth century are considered. The comparative-historical method is used to draw chronological parallels of introducing the Roman Catholic rite to Ukrainian and Polish lands. The structural-functional method was used in the consideration of the process of liturgical performance traditions' renewal of Roman Catholic music, which began in the nineteenth century and appeared in Galicia due to close interaction with the countries of Western Europe. The influence of the Caecilian and Bernardine movements on sacred art is noted. The historical and retrospective method was used to recreate the historical and social problems of the development of spiritual art in the 19th-20th century. The local and Western European resolutions of the 20th century and several official documents that influenced the renewal of church performance were emphasized. The socio-cultural method was used to indicate the influence of organ schools of the leading musical and educational centers in Lviv, Krakow, Tarnow, and Przemyśl on the improvement of the professional competence of performers. The cultural method was used to cover several artistic and spiritual events with the participation of secular and spiritual groups, thanks to which previously unknown composers have been introduced into scientific circulation. **The scientific novelty of the research** is that the article highlights the historical and cultural poly-confessional specifics of different ethnic groups' coexistence in the little-studied Galicia. The state of liturgical practice in the Roman Catholic rite is presented, the reasons for the emergence of the Caecilian movement in Europe and its influence on Roman Catholic church singing traditions in Galicia are illuminated, and the importance of official documents of the RCC is emphasized. Some vocal and choral educational institutions and schools for organists in Lviv, Krakow, Przemyśl, and Tarnów were mentioned. Attention is drawn to the intensification of the organization of musical life in the region and the emergence of publishing houses that contributed to the rapid reform of Roman Catholic liturgical performance since the nineteenth century. **Conclusions.** As a result, it was noted that the church music of the Roman Catholic rite of Galicia in the twentieth century underwent significant updates, returning to Gregorian chant and the canons of polyphonic liturgical music, and the improvement of the level of organ and singing performance led to the study of relevant subjects in modern universities.

Keywords: Galicia; Roman Catholic rite; organ school; church music; composer



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269680

УДК 78.087.68:781.24

АКТУАЛІЗАЦІЯ ДОЛІНІЙНИХ ТА НЕЛІНІЙНИХ СИСТЕМ НОТАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Слізавета Ареф'єва

доктор філософії, докторантка КНУКіМ;

ORCID: 0000-0001-5060-2251; e-mail: lisa.arefieva34@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – здійснити порівняльний аналіз концептів нелінійності в архітектурі та музиці; визначити перспективи трансформації нелінійних систем нотації у постмодерній музиці в техніці генетичного алгоритму. Наголошено на актуальності проблеми експлікації концептів нелінійного дискурсу в музиці, зокрема в системі хорового виконавства, на підставі аналізу кореляції долінійних та постлінійних систем нотації. **Методологія дослідження** визначена компаративним та системним підходами, що дають змогу здійснити порівняльний аналіз систем нотації та вербального дискурсу. **Наукова новизна дослідження**. Наївний онтологізм, який характеризує моделі генетичного алгоритму в контексті нової натурфілософії творчості, змінює парадигму дескрипції художньої інформації. В музиці феномен натуррепродуктивізму позначився зверненням до первинної природи – голосу, гласу, монодій. Адже така наївна онтологічна дескрипція є малопродуктивною. **Висновки**. Формується новітня реальність формотворення, яка дає змогу осмислити категорії декомпозиції, деконструкції, пафос руйнування і водночас пошук гармонії. Виникають своєрідні метафори, алегорії, які лише підкреслюють хаосогенний характер формотворення, свідчать про те, що цей процес є несвідомим, вписується в достатньо структурований континуум біопопуляцій. Все це можна зазначити як аналог природних і культурних реалій та визначити їх «співзвучність». Сучасне хорове виконавство, на жаль, не орієнтоване на багатовимірність слова і його логістичний глибинний культурологічний сенс. Потрібно вийти з ситуації безладу індивідуальних інтерпретацій, де дух індивіда не стає особистістю, соборною особистістю, зокрема виконавської, хорової, гуртової професійності, що пройшла величезну школу чернецтва, історії культури.

Ключові слова: музична культура; долінійна система нотації; лінійна система нотації; нелінійна система нотації; монодія; поліфонія; дискурс

Вступ

Феномен нелінійної реальності дискурсу, що виникає зараз в архітектурі, визначений надзвичайно гостро. Важливо зазначити, що «долінійні» системи – це

термін І. Гарднера, який пише, що невмінна система передувала лінійній нотації, що дорівнює простору, відомому як картезіанський (Gardner, 1967). Р. Декарт визначав простір як своєрідну систему, де чітко визначені акценти метричного типу, цей простір в архітектурі був нерушимим два тисячоліття. Лише в культурі ХХ ст., наприкінці свого існування, поставили під сумнів принцип картезіанської метрики як реальності, що єдина в європейському контексті формотворення.

Інновації нелінійності пов'язані з ідеями регенерації натурфілософії і розшуку докультурних або природних субстанцій в мистецтві, які визначаються в контексті постмодерного мислення. Тобто виникає проектна натурфілософія модельного типу, яка визначається як трансгресія, перехід за межі всіх можливих культурних адекватцій. Формується новітній культурний симбіоз, алюзіонізм, концептуалізм, тобто сучасний віртуалізований простір, який приходить з віртуальною реальністю в проектний простір не лише архітектури, а й багатьох інших мистецтв, зокрема музики. Нелінійність – це та парадигма, яка стала надзвичайно важливою для осмислення сучасного стану, в якому опинилися всі системи музичного виконавства, зокрема хорове мистецтво. І те, що тут існує багатий матеріал долінійного нотаційного письма, примушує позначити всі ці реалії як пріоритетні.

Мей Вен Хо, мікробіолог, співробітник лабораторії біоелектродинаміки у Відкритому університеті міста Мілтон-Кейнс (Велика Британія) у своїй роботі «Нова епоха розуміння організму» дає цікаві моделі зв'язку біології з нелінійними процесами, що формуються у сучасному просторі культури. Зокрема, він пише: «В нашому тілі 75 млрд клітин, котрі складаються з астрономічного числа самих різних молекул. Щоб зрозуміти, як координуються всі необхідні нам процеси, уявіть собі величезний супероркестр, в якому грає безліч інструментів різних розмірів – від маленької флейти до фагота або контрабаса в 1 м і більше. Дивно, але цей супероркестр ніколи не перестає грати наші власні композиції – в певному постійному ритмі, але в різних варіаціях, котрі ніколи не повторюються, завжди присутнє щось нове. Оркестранти можуть змінити тональність, тему, навіть мелодію за бажанням чи необхідністю, відразу і без вагань. Крім того, кожен виконавець використовує максимальну свободу вираження, інколи імпровізує, залишаючись водночас в єдиному оркестрі з іншими» (Хо, 1997, р. 47).

Отже, виникає цікава аналогія, коли навіть ті процеси, які відбуваються на молекулярному рівні, визначаються як музичний процес, власне, як оркестр. Тобто організм, музичність і взагалі потреба знайти якісь реалії опису концепції нелінійності висувають такі концепти, як «силове поле», «кванти», «фрактали». Все дає змогу зазначити в просторі комп'ютерних технологій техніку стрибків, порогів, мережевих моделей і осмислити феномен складання всіх цих реалій в потік динамічної матерії, яка пов'язана з самоорганізацією великих систем. Ми про це говоримо для того, щоб вивести аналіз нелінійності, зокрема нелінійності письма в музиці, за межі локальних реалій, які пов'язані лише з музичною матерією і вийти на аналогії, які відбуваються в інших мистецтвах, зокрема в архітектурі. Саме архітектурний проектний праксис стає ключем для осмислення проблеми нелінійного тексту в сучасній музиці.

Мета

Мета статті – здійснити порівняльний аналіз концептів нелінійності в архітектурі та музиці; визначити перспективи трансформації нелінійних систем нотації у постмодерній музиці в техніці генетичного алгоритму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Долінійні системи нотації хорового співу досліджувалися в роботах І. Гарднера (Gardner, 1967), Н. Герасимової-Персидської (1978), Х. Матеоса та Р. Тафта (2009) та ін. Єдність сакральної та світської музики у хоровому виконавстві визначалася в роботах О. Зосім (2003), О. Козаренка (2001), І. Легенького (2015) та ін. Однак проблема системного аналізу музичної творчості як єдності вокальних та нотаційних систем у контексті актуалізації нелінійного простору музикування є малодослідженою.

Виклад матеріалу дослідження

У мистецтвознавчій рефлексії існує ідея нелінійності як біоморфної проектної системи, яка має свою метрику, ритм, що заперечує традиційний код нашарування інформації за інтенсивною метрикою, як нашарування вгору, і метрикою екстенсивною – як розгортання по горизонталі. Формуються новітні системи опису простору і часу, які, так чи інакше, входять у простір музикування. Звичайно, їх можна розглядати як аналогові моделі, можна знаходити паралелізми мистецьких систем, новітню єдність музики і конструктивних мистецтв, таких як архітектура, пластика та ін. Адже річ у тім, що нестабільність й парадоксальність нелінійного простору потребує визначення константи, що задає первинний, глибинний фундамент граматики нелінійного простору, який вбачає проєкт письма як тотальний віталізм, тобто гармонію природного зразка.

Якщо в архітектурі виникає новітній проєктний дискурс, пов'язаний з нелінійністю, що корелює з вигуком Землі, з природною архітектонікою, тектонікою зламів, що можна схарактеризувати як своєрідний вигук хтонізму, міфологізму (згадаємо Ароноф-центр Пітера Ейзенмана), то в музиці такого вигуку побачити не можна. Рефлексія в музиці залишається принципово в тих коридорах мислення, які є достатньо традиційними, іманентними, пов'язаними з тезаурусом класичного, авангардного, постмодерного виконавства. Отже, сучасною потребою є необхідність вийти за межі цих парадигм і утворити щось більш сучасне як систему інтерпретації.

Це спонукає до тотальної еkleктики, а здебільшого – до нелінійності як антисистеми. Простір долінійного дискурсу, долінійної нотації найбільш вивчений, власне, тими теоретиками, які займаються хоровою виконавською діяльністю в сакральному просторі, зокрема в просторі богослужбової традиції церковного співу. Однією із центральних систем універсалістського типу є доробок І. Гарднера. Зокрема, викликають інтерес роботи, присвячені долінійній нотації (Gardner, 1967), дослідження сакрального співу з погляду ортодоксальної хри-

стиянської естетики музики, в яких сакральна реальність – це ще не музика, або вже не музика. І. Гарднер (Gardner, 1967) говорить про літургіку, яка є, власне, нелінійною, або долінійною, іманентною богослужінню, а також про онтологічний статус сакрального в музиці, що пов'язаний зі словом. І. Гарднер натуралізує слово, розуміє його як єдність, «сенс/смысл» логоцентризму у християнській традиції. Слово, що звучить, занотоване, записане – єдине Слово.

Особливо це важливо для культури сьогодення, яка починає шукати більш серйозні, більш глибинні засади формотворення, ніж еkleктика постмодерного типу. Щоб їх побачити, потрібно спроектувати архітектурний проектно-модельний досвід, який визначений як метафоричний принцип «роботи без правил», у музичну рефлексію.

Декомпозиція як радикальний нігілізм, бажання мислити над будь-якими правилами, усунення картезіанського простору, зокрема будь-якої лінійності, послідовності, призводить до того, що деструктивна поетика знаходить свою певну риторіку, яка визначається як «стрибки», переходи у нову якість. Феномен нелінійності позначається як компроміс інтерпретаційного розуму, що осмислюється у різних гетеротопіях, тобто різних просторових реаліях в мистецтві. Орієнтація на лаконізм, моноцентризм монодії у різному вимірі, будь-то хорові, інструментальні чи синтетичні форми, феномен моноопери, зокрема – це один з вимірів нелінійності. І навпаки, орієнтація на поліфонію, на широкий принцип доповнювальності, що, так чи інакше, потребує двоосмислення, багатовимірності.

Якщо поглянути на ті конструкції, які виникають у музиці, зокрема в хоровій, можна сказати, що ранній постмодернізм у музиці України був надзвичайно еkleктичним. Про це свідчать музичні композиції Лесі Дичко, Юрія Алжнева та ін. Так, «Святкова літургія» Л. Дичко – це великий гіпертекст, який складно тематизується і шукає свої камерні складові. Лейтмотиви вишукані, більш локальні, орієнтовані на особистість та той інтертекстуалізм, який допомагає визначити аспект нелінійного еkleктичного поля. Навіть більше, поля тяжіння до нелінійності, яке важко занотувати власне у лінійній системі координат.

Отже, виникає багато спокус – переважає ретроархаїзуючий синтез реконструкції, чим займаються різні колективи, особливо в межах сакральних поетичних систем хорового виконавства. Адже формується й прогресистський інтерпретативний простір, де інтонування і утворення певних авангардних композицій шукають свій мікрохронометраж, інші моделі, що орієнтовані на єдність полістилізму і монізму.

Виникає неоеклектика як неонатурфілософія, яка, однак, позбувається культурно-історичного досвіду еkleктики XIX ст. Образні реалії формотворення реалізуються як сучасний неовіталізм, який, з одного боку, є суто реконструктивним, з іншого – презентує простір майбутнього. Втім, свобода форми не є свавіллям, не є тотальною еkleктичністю художнього мислення. Фактично музична рефлексія формується як своєрідна музична програма осмислення тих парадигм та концептів, що поєднують нелінійну і долінійну нотації, зокрема в хоровому виконанні, на підставі хореїчного осмислення єдності звучної матерії та систем її нотації.

Домінує все ж таки не голос, не логос, а танок. Ця динамічна танцювальність, структурність пластичного типу стає неохореїчним простором виконавчої майстерності. Як би це не здавалось парадоксальним, але танцювальність існує і в тому вимірі, який знаходять навіть в нотаціях музичного твору. Так, своєрідна «танцювальність» сучасного хормейстера, який в руках концентрує всі інтенції, всю мелодику твору, весь набір мелодійних структур сучасного хорового виконавства, є безсумнівною.

Це ті образи, міфологемами сучасного нелінійного хорового виконавства, де проблема інтерпретації не усувається, а, навпаки, концентрується в особистісній манері виконавства твору хормейстером. Втім, весь цей, скажімо, «танок» формотворення в нелінійній архітектурі прораховується і контролюється, здійснює селекцію дискурсів, проектних моделей як теоретико-рефлексивних настанов архітектора в контексті віртуального комп'ютерного простору.

Тобто ми знаходимося в ситуації, де архітектура і комп'ютерний екран потрапляють в простір єдності того силового поля, яке здійснює біфуркації, стрибки мистецьких адекватій. Система змінює свої якості, а непередбачуваність стрибків не завжди осмислюється як впорядкована реальність. Втім, її нерегулярність приваблює. Отже, нерегулярний, нелінійний, арефлексивний проектний процес формується через з'єднання з комп'ютерними технологіями, утворює свою феноменологію генетичного алгоритму, свою проектну логіку, яка дає можливість осмислити архітектуру як певний «стрибаючий простір».

Намагання ухопитись за формотворчі засади, життєвий, гнучкий тип формотворення знов повертає до розуміння того, що це вже давно пройдений етап. Коли, наприклад, в системі невмінного нотопису за допомогою так званих кружків або знамен над словом писались позначки в один, два ряди, що розбудовували простір інтенсивного вокалізму. Отже, все свідчить про те, що фіксується не просто слово, яке можна вимовляти, а слово, вертикалізоване в просторі майбутнього, іншої лінійності, яка не описується картезіанським простором. Топологічний поворот, тобто зсув різних топік, намагання осмислити будь-який матеріал як гетеротопії (різнопросторові реалії) – це своєрідна максима сучасної музичної рефлексії.

Тобто гетеротопія в такому топологічному визначенні переводить категорію «простір» в категорію «субстанція», а неосубстанціалізм презентує новий архаїзм. Намагання визначити континуальність як єдину засаду формотворення є актуальним в сучасному архітектурному проектуванні. Але в музиці ця континуальність не може бути активною, бо вона там існує з самого початку, є органічно присутньою, утворює музичну матерію. Віталізм, організмизм, теургізм – це ті реалії, які перевідкривались не один раз, зокрема в стилі модерн, а зараз вони по-новому досліджуються як константа нелінійності, що є інтегративною парадигмою як певна метафора, яка акумулює та стимулює формотворчі інтенції в різних видах мистецтва. У видах конструктивних, зокрема в архітектурі, пластиці, дизайні та ін., і експресивних – у музиці, танку, поезії тощо.

Поетика паралелізму конструктивних і динамічних констант завжди пов'язується з новою хореїчністю, яка актуалізує або лінійні, або долінійні коди. Лінійні пов'язані з моноцентризмом, монодіями, а нелінійні – з багатшаровістю,

поліцентризмом. А те, що визначають як феномен поліфонії, є доповненням одного провідного гласу або мотиву цілою низкою попівок і всього того інструментарію, що опрацьований в хорovому просторі.

Отже, комунікативний простір розбивається на диспозицію двох ланцюгів або зон формотворчих орієнтацій – це архітектори, художники, композитори, виконавці, які цілком довіряють інноваційним, природовимірним інтерпретаціям, що бачать креативність в природності художнього образу і спостерігають за зануренням у природні витoki, а інші, навпаки, заперечують дигітальні арт-технології. Найголовнішим є формотворчий імпульс, який допомагає розхитати лінійність і однозначність, її комунікативний пафос, який тримався тисячоліттями. Наскільки актуальними є новітні системи нелінійної інтерпретації сучасної музики?

Ще немає однозначної відповіді на це питання, і ми вимушені були дати короткий опис долінійного і нелінійного виміру письма щодо хорovого виконавства в контексті всіх інших практик. Звернемось до деяких тлумачень І. Гарднера, щоб осмислити логіку долінійності вже в контексті сьогodнішньої нелінійної проблематики формотворення в музиці. Це важливо не лише в сакральній музиці, пов'язаній з богослужінням, літургією, але й в музиці в цілому, зокрема в хорovому виконавстві, що осмислюється як онтологічна єдність людини та Всесвіту, людини та Абсолюту.

І. Гарднер (Gardner, 1967) пише про те, що слід осмислити іманентний образ музичного простору і часу, який він презентує як долінійний. Робота І. Гарднера допомагає визначити межові константи взаємодії музики – світської і сакральної, їх взаємовплив. Навіть більше, іманентні тенденції розвитку сакральної музики, яку він описує як літургію музичного простору і часу, допомагають осмислити сьогodнішній симбіоз і ті синкретизми, які виникають в хорovому виконавстві в контексті цілком світських хорovих колективів, що беруть на себе обов'язок виконавства сакральних творів.

Це важливо підкреслити, не кажучи вже про традиційні концерти Д. Бортнянського, А. Веделя та ін., що стають світською формою сакрального. Але в новітніх пошуках автентичної християнської моделі сучасного музикування образ сакрального не може не розвиватись, не може не шукати новаційних образів Слова у майбутньому в контексті певних екосистемних проєктів. Для цього й потрібна метакультурна та метахудожня рефлексія як осмислення глибинних сакральних детермінант, бо вони збереглись лише в нотаціях. Їх не можна почути, побачити в YouTube, вони є лише зафіксованими як архів, що потребує дешифрування.

Досвід реконструкції цього архіву в культурологічному просторі, здійснений І. Гарднером, визначив домінанту актуалізації монодійного і багатоголосого співу хорovого виконавства, орієнтуючись на нотаційні системи минулого. Втім, виникає нова стохастична модель, будемо казати, гри «без правил», якщо використовувати ту термінологію, що сформована в архітектурному проєктуванні. Картезіанський простір заперечується нелінійністю як новою продукуючою віртуальністю, яка, так чи інакше, знаходить свої візуальні константи в екранному просторі.

Мовна доба монодійного, унісонного богослужбового співу позначається серединою XVI та початком середини XVII ст. Доба багатоголосся утвердила себе з середини XVII ст. до нашого часу. Можна говорити й про іншу топологію або топонімію музичної еволюції, де монодія не зникає, продовжується у поліфонії пізнього часу і, навпаки, в монодійному просторі існувала своя імпліцитна логіка поліфонії, яка у вигляді попівок – внутрішніх, варіативних, орнаментальних реалій утворювала багатовимірність звуку і багатовимірність естетичного та етичного феномену іманентного музикування, що була дотичною до сакрального.

Тобто, можна говорити, що існували дві гілки взаємодії, які спочатку були визначені як іманентна орнаменталізація монодій, а потім вже як поліфонія і багатоголосся, де виникає іманентна монодії багатовимірність звуку, що структурує її в межах того чи іншого періоду, орієнтованого на конструкцію, пов'язану з осмологічним виміром, що спирається на гласи та ін. Досвід сакрального анігілюється у світських колективах. Це та проблема, яка не дає спокою сучасному аналізу хорового мистецтва.

Висновки

Варто детальніше поговорити про культурно-історичні виміри, паралелі долінійного і нелінійного письма в контексті монодійної і поліфонічної хорової виконавчої реальності. Але тут же попередимо, що ми використовуємо поняття монодійного та партесного, поліфонічного співу не в іманентному, будемо казати, суто музикологічному вимірі, а в культурологічному. Будь-яка монодія, будь-який локальний або уніфікований в одному часові і просторі мелос, або образ музики, так чи інакше, є зворотним боком поліфонії як розгорнутого у всіх модальностях образу синестезійного виміру звучної стихії, яка перекодовується на гаптичний, тактильний код комунікації.

Так, духові енергії живуть енергією повітря, яке несуть в собі легені людини, як клавішні, ударні та інші інструменти несуть в собі тілесні імплікації, що утворюють в собі єдиний телос у музичному просторі, який не є чисто інструментальним чи позбавлений інструментальності. Сучасний художній образ музики охоплює засоби синтезу, що інструментують, локалізують ту чи іншу модальність музичної стихії, легко пов'язуються з тілесними імплікаціями, які входять в інструмент, а інструмент входить в тіло виконавця. Отже, голос теж є своєрідним інструментом. Можна лише стверджувати, що така позиція виводить на цілісність людського «Я» як творця, виконавця, як того, хто ідентифікує себе з Абсолютом.

Список бібліографічних посилань

- Герасимова-Персидська, Н. О. (1978). *Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст.* Музична Україна.
- Зосім, О. (2003). Латинська літургічна традиція та українська духовна пісня. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 24(1), 57–67.

- Козаренко, О. (2001). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*, 30, 138–150.
- Легенський, І. Ю. (2015). Сакральний етос творів в музичному постнонконформізмі України. *Аркадія*, 1(42), 124–127.
- Матеос, Х., & Тафт, Р. (2009). *Развитие византийской литургии* (А. Дудченко, ред., И. Пральников, С. Никитин, & Н. Василевич, пер.). Quo Vadis.
- Gardner, J. (1967). *Das Problem des altrussischen demenstrischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. Munich.
- Ho, M.-W. (1997). The New Age of Organism. *Architectural Design*, 67(9–10), 47–51.

References

- Gardner, J. (1967). *Das Problem des altrussischen demenstrischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation* [The problem of old Russian demenstrian church singing and its lineless notation]. Munich [in German].
- Herasymova-Persydska, N. O. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini XVII – XVIII st.* [Choral concert in Ukraine in the 17th – 18th centuries]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Ho, M.-W. (1997). The New Age of Organism. *Architectural Design*, 67(9–10), 47–51 [in English].
- Kozarenko, O. (2001). Sakralna tvorchoist ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv [Sacred creativity of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes]. *Ukrainian musicology*, 30, 138–150 [in Ukrainian].
- Lehenkyi, I. Yu. (2015). Sakralnyi etos tvoriv v muzychnomu postnonkonformizmi Ukrainy [The sacred ethos of works in musical post-nonconformism of Ukraine]. *Arkadiia*, 1(42), 124–127 [in Ukrainian].
- Mateos, Kh., & Taft, R. (2009). *Razvitie vizantiiskoi liturgii* [The Evolution of the Byzantine Liturgy] (A. Dudchenko, ed., I. Pral'nikov, S. Nikitin, & N. Vasilevich, Trans.). Quo Vadis [in Russian].
- Zosim, O. (2003). Latynska liturhichna tradytsiia ta ukrainska dukhovna pisnia [Latin liturgical tradition and Ukrainian spiritual song]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 24(1), 57–68 [in Ukrainian].

UPDATE OF LINEAR AND NON-LINEAR NOTATION SYSTEMS IN MODERN CHORAL PERFORMANCE

Elizaveta Arefieva

*Doctor of Science in Philosophy, Doctoral Student at KNUKIM;
ORCID: 0000-0001-5060-2251; e-mail: lisa.arefieva34@ukr.net
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to carry out a comparative analysis of the nonlinearity concepts in architecture and music; to determine the prospects for the transformation of nonlinear notation systems in postmodern music using the technique of genetic algorithm. The relevance of the problem of explicating the concepts of nonlinear discourse in music, particularly in the system of choral performance, based on the analysis of the correlation of pre-linear and post-linear notation systems is emphasized. **The research methodology** is determined by comparative and systematic approaches, which allow for a comparative analysis of notation systems and verbal discourse. **The scientific novelty of the research.** The naive ontologism, which characterizes the models of genetic algorithms in the context of the new natural philosophy of creativity, changes the paradigm of artistic information descriptions. In music, the phenomenon of natural reproduction was marked by an appeal to the primary nature – voice, sound, and monodies. After all, such a naive ontological description is unproductive. **Conclusions.** The newest reality of form creation is being formed, making it possible to understand the categories of decomposition, deconstruction, the pathos of destruction and, simultaneously, the search for harmony. There are peculiar metaphors and allegories, which only emphasize the chaosogenic nature of the formation, indicating that this process is unconscious, and fits into a sufficiently structured continuum of biopopulations. All this can be noted as an analogue of natural and cultural realities and determine their "consonance". Modern choral performance, unfortunately, is not focused on the multidimensionality of the word and its logistic deep cultural meaning. It is necessary to get out of the situation of the disorder of individual interpretations, where the spirit of the individual does not become a personality, a cathedral personality, in particular the performing, choral, and group professionalism, which has passed a huge school of monasticism, and cultural history.

Keywords: musical culture; pre-linear notation system; linear notation system; non-linear notation system; monody; polyphony; discourse



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269682
УДК 78.071.1(477):534.851]”1926/1980”(091)

УКРАЇНЬСЬКА ДИСКОГРАФІЯ ЧАСІВ РАДЯНСЬКОГО ПОНЕВОЛЕННЯ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Андрій Бондаренко

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати доступний масив інформації про грамофонні платівки із записами творів українських композиторів, виданих в СРСР, виявити їх жанрове багатоманіття, коло персоналій та оцінити масштаби ідеологічного впливу радянської номенклатури. **Методологія дослідження** спирається на статистичний аналіз даних за допомогою програми Excel. **Наукова новизна дослідження**. Статистичний аналіз сукупної дискографії української музики застосовується вперше. **Висновки**. На окресленому етапі досліджень доступним для статистичного аналізу є масив грамофонних записів українських авторів, виданих з 1926 по 1980 рр., що охоплює близько 126 видань. Проведений аналіз показує, що найбільшу кількість видань серед українських авторів мають дискографії М. Лисенка, І. Шамо та А. Кос-Анатольського. Найчастіше видавалися твори у пісенному та хоровому жанрах – близько 2/3 усього асортименту, решта припадає на опери та номери з опер, камерно-інструментальні, симфонічні, ансамблеві твори, твори для капели бандуристів та ансамблів бандуристок. Радянсько-комуністична тематика становить до 10 % усього асортименту грамплатівок, причому найбільшу частку вона складає в хоровому жанрі (близько 30 %). Показано, що переважна більшість композиторів, що жили за часів радянського поневолення, мали понад 15 виданих записів творів лише в тому разі, якщо хоча б один з них був радянсько-комуністичної тематики. Переважна більшість композиторів, чії твори були випущені на грамплатівках – чоловіки, а автори записаних творів радянської тематики – виключно чоловіки.

Ключові слова: українська музика; українські композитори; звукозаписи; грамзапис; статистика

Вступ

Вивчення української культурної спадщини часів, коли українські терени знаходились під владою загарбників, має велике значення для усвідомлення і обґрунтування тяглості української культури принаймні від часів Київської Русі до сьогодення. Звукозапис, винайдений наприкінці XIX ст., стає невід’єм-

ною частиною музичної культури, а грамофонні платівки – не менш важливими артефактами музичного мистецтва, ніж нотні тексти. Вивчення цих артефактів дає змогу досягнути закономірності розвитку музичної культури нашої країни в контексті історичних процесів.

Мета

Мета статті – дослідити доступний масив інформації про грамофонні платівки із записами творів українських композиторів, виданих в СРСР; проаналізувати жанрову палітру записаних творів, коло авторів та художніх колективів; оцінити масштаби ідеологічного впливу тогочасної партійної номенклатури на творчі процеси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження дискографії української музики найбільше представлені у творчості двох дослідників – С. Максимюка та А. Железного. С. Максимюк (2003) досліджує переважно звукозаписи українських музикантів, здійснені за межами СРСР та Російської імперії, тоді як А. Железний – звукозаписи, здійснені на теренах Російської імперії та СРСР (Железний, 1981, 1989). Зібрана дослідниками фактологічна інформація має беззаперечну наукову цінність, втім, на наш погляд, бракує системного статистичного аналізу, на основі якого можна було б простежити тенденції, порівняти повноту представлення музики різних авторів, жанрів, тематики.

Особливо цінним для поставленої мети є повний каталог українських грамплатівок, випущених в СРСР з 1927 по 1980 роки, зібраний та опублікований А. Железним (Железний, 1989). В цьому каталозі усі звукозаписи розсортовані за авторами, вказано номер, дату здійснення запису та опис із зазначенням виконавців.

Виклад матеріалу дослідження

Вибір джерельної бази дослідження потребує додаткового пояснення. Так, окрім згаданих робіт А. Железного та С. Максимюка, слід назвати також онлайн-нові бази даних звукозаписів – міжнародну базу Discogs (<https://www.discogs.com/>) та колекцію Russian-records (Bernikov, n.d.). Утім детальне вивчення цих баз даних виявляє суттєві недоліки.

Проект Discogs згідно з доступною на сайті статистикою містить інформацію про понад 64 млн звукозаписів. На жаль, щодо української музики ця база даних характеризується некоректністю категоризації та неповнотою. Так, проведений нами аналіз показав, що зі 139 тис. звукозаписів, віднесених розробниками каталогу до категорії «доставка з України» («*Ships From: Ukraine*»), значна кількість іноземної музики, виконуваної, зокрема, і зарубіжними виконавцями. З іншого боку, пошук за виконавцями та авторами виявляє критичну неповноту даних, наприклад із записів М. Лисенка пошук дозволяє знайти лише 18 записів,

що складає менше ніж 10 % відомих нам видань. За таких обставин спроби статистичного аналізу цієї бази даних вбачаються недоцільними.

Проект «Russian-records» заснований Ю. Берніковим з метою «накопичити найбільш вичерпну інформацію про компанії, що діяли на території Російської імперії, зарубіжні компанії, що постачали платівки на російський грамофонний ринок, а також фірми, що робили записи для російськомовних емігрантів» (Bernikov, n.d.). Окрім російської музики, автор включив до колекції понад 2000 записів української музики, здійснених з 1902 по 1961 рік, причому не тільки на підприємствах російської та радянської імперій, але і в інших країнах (насамперед у США та Німеччині). Імовірно, це було зроблено із міркувань політичного характеру, проте, як не парадоксально, тим самим автор зробив неоціненну послугу українським дослідникам та поціновувачам музики. Водночас вивчення каталогу Ю. Бернікова виявляє, що ця колекція є більш повною приблизно до початку 1930-х років, натомість після 1940-х – вкрай фрагментарною.

Обраний нами каталог А. Железного (надалі – Каталог) також має свої обмеження. По-перше, до каталогу включено лише записи творів українських авторів, і не включено записи українських виконавців, які виконують музику іноземних авторів (навіть якщо виконання здійснено українською мовою). Множина українських авторів також може бути предметом дискусій – наприклад, до Каталогу не включені твори П. Чайковського та Р. Глієра, яких окремі діячі мистецтва також зараховують до грона українських (втім, на наш погляд, не маючи для цього підстав). Крім того, за свідченням укладача, Каталог може бути неповним через «відсутність достатньо повного комплекту щоквартальних та щорічних каталогів грамплатівок, виданих у різні роки» (Железный, 1981, с. 1).

Найважливіше обмеження стосується хронологічних меж – 1926–1980 роки. Верхня межа обумовлена суб'єктивними причинами – книга була опублікована 1981 року і пізніше А. Железний вже не повертався до роботи над Каталогом. Поповнення цього каталогу записами 1980-х років наразі є проблематичним завданням.

Нижня межа обумовлена історичними причинами – традиція українських звукозаписів, закладена звукозаписними компаніями, що працювали на теренах Російської імперії, була перервана узурпацією влади більшовиками та експропріацією майна їх власників. Зокрема, експропрійовані і згодом розграбовані були київські потужності компанії «Екстрафон» І. Індришека – відомої єдиними збереженими записами гри на фортепіано М. Лисенка. Єдиний вцілий на теренах СРСР завод грамплатівок – Апрелевський, заснований німцем Готлібом Моллем, продовжив роботу в умовах більшовицького режиму лише завдяки тому, що син Г. Молля, Іван, зміг порозумітися з вождем більшовиків В. Леніним, налагодити запис його промов й отримати посаду директора експропрійованого підприємства. Таким чином, наше дослідження має хронологічні межі – від 1926 року (першого запису українського композитора, випущеного радянським підприємством) до 1981 року (найновіший запис, доступний у каталозі А. Железного).

Каталог А. Железного являє собою список записів, що оформлений у три стовпчики: в першому вказано номер платівки, в другому – опис (назва твору,

виконавський склад), в третьому – рік випуску. Для вилучення даних ми оцифрували цей список та імпортували його в програму Excel, засобами якої і були проведені підрахунки.

Елементи списку можуть мати як одну композицію, так і декілька, якщо вони належать одному авторові. Натомість якщо на платівці розміщено твори різних авторів – платівка з'являється у списку кілька разів, для кожного автора окремо. Ця обставина дещо ускладнює підрахунок точної кількості записаних різних музичних творів, які до того ж нерідко перевидавалися в одному або різних виконаннях, втім підрахунок кількості різних платівок для кожного з композиторів дає змогу прослідкувати основні тенденції, представлені нижче.

Загалом за нашими підрахунками Каталог містить 1662 записи, що представляють 1261 грамплатівку і творчість 111 українських композиторів від 1751 до 1950 років народження. Найбільше представлени М. Лисенко (211 платівок), І. Шамо (98), А. Кос-Анатольський (82), М. Леонтович (55), О. Білаш (53), С. Козак (52).

До середини 1930-х років видання з творами українських композиторів у ДСРП були поодинокими. Підйом наприкінці 1930-х років змінився спадом у 1940-х роках, що, очевидно, пов'язано із лихоліттям Другої світової війни. Найбільше платівок з музикою українських авторів видавалося наприкінці 1950-х – початку 1960-х років, що хронологічно близько до епохи «відлиги» (рис. 1).



Рис. 1. Видання українських платівок за роками

Демографія представлених композиторів виявляє нерівномірність розподілу за роками народження (рис. 2) – найбільше представлені автори 1900-х та 1930-х років народження, тоді як класична епоха представлена лише Д. Бортнянським (1751), якого відділяють від наступника – С. Гулака-Артемівського (1811) 62 роки. Імовірно, це пов'язано із переважанням у творчості українських композиторів XVIII ст. церковної тематики, яка негативно сприймалась тогочасними партійними функціонерами і не допускалась до публікацій. Спостерігаємо також певний мінімум у датах народження композиторів близько 1910-х – 1920-го року. Цей мінімум навряд чи можна пояснити культурологічними причинами, проте він практично збігається із мінімумом у віковій структурі насе-

лення України радянських років, що наводиться у довідкових виданнях, і, ймовірно, пов'язаний з високою смертністю молодих чоловіків у період німецької-радянської війни (Валлін та ін., 2005).



Рис. 2. Розподіл композиторів за роками народження

Нерівномірність виявляємо у розподілі композиторів – в дискографії представлено 6 жінок (1903–1939 р.н.) і 105 чоловіків (співвідношення 1:17). При цьому творчість композиторів-чоловіків сумарно згадується 1631 раз, а творчість композиторок-жінок – 19 (співвідношення близько 1:80). З позицій сучасної соціології такий дисбаланс актуалізує питання професійної гендерної сегрегації в СРСР у мистецькій сфері.

Розглянемо жанровий розподіл представлених творів. До Каталогу включено як цілковито оригінальні авторські твори, так і обробки народних пісень. Обробок народних пісень (для різних виконавських складів) нараховується 298, тобто близько 18 %.

Найбільші жанрові сектори (рис. 3) займають хори (понад 30 %) та сольні пісні (включно з обробками народних пісень – 37 %), причому близько третини хорового репертуару виконується народними колективами та ансамблями пісні і танцю. Інструментальне мистецтво представлене значно скромніше – лише близько 12 %, з яких 6 % – твори для оркестру (симфонічного або народних інструментів), і 6 % – твори для сольних інструментів або камерних ансамблів. Приблизно ж таку частку – 6 %, охоплюють записи, що виконуються капелою бандуристів або ансамблями бандуристок.

У порівнянні із сучасним асортиментом звукозаписних лейблів, такий розподіл є незвичним саме через велику частку хорового репертуару – у світовій дискографії за даними Discogs на хорові колективи за нашими підрахунками припадає лише 1–3 %.

Водночас розбиття по декадах свідчить, що питома вага хорових творів досягла максимуму на початку 1950-х років (до 42 %) і знизилась до 18 % наприкінці 1970-х. Натомість частка інструментальних творів збільшувалась від 1 % у 1930-ті роки до 14 % наприкінці 1970-х. Варто зауважити, що високий відсоток записаних хорових творів простежується лише у композиторів-чоловіків, тоді як у композиторок-жінок переважають пісні (12 із 19 платівок).

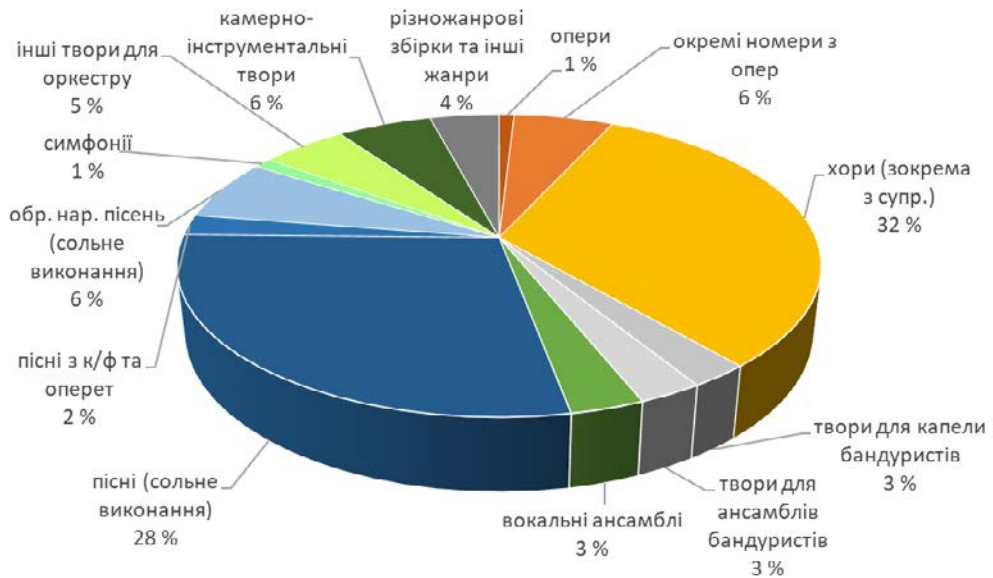


Рис. 3. Розподіл звукозаписів за жанрами

Невід'ємною частиною мистецтва СРСР були твори, що оспівували комуністичну партію, її вождів, завоювання російськими більшовиками (зокрема, України), та найбільш знакові радянські професії – шахтаря й колгоспниці. Про необхідність включати твори, що «возвеличували адміністративну систему, славили успіхи, яких не було» до концертного репертуару, зокрема, читаємо у спогадах керівника капели «Думка» в 1970-х роках М. Кречка (2015, с. 276). Досліджена нами дискографія підтверджує це твердження і свідчить про те, що українські автори досить активно долучились до справи уславлення поневолевачів України. Найбільше таких платівок було видано у 1960-ті роки (рис. 4).

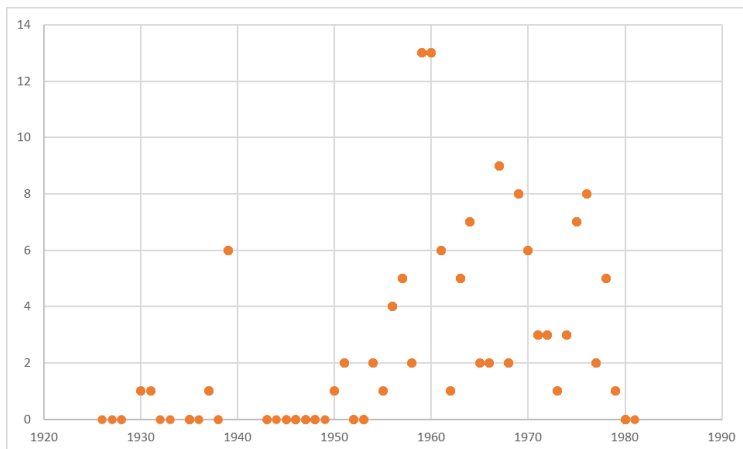


Рис. 4. Кількість творів комуністичної тематики за роком видання платівки

Загалом твори комуністичної тематики присутні щонайменше на 118 із 1261 платівки (майже 10 %). Найбільше таких платівок випущено з творами Г. Верьовки (16), К. Данькевича (14) та А. Філіпенка (13). Більшою мірою комуністична тематика знайшла своє втілення у хорових творах – близько 60 % усієї комуністичної спадщини (рис. 5), або близько третини з усього записаного хорового репертуару.



Рис. 5. Комуністичний спадок за жанрами

Тематичний аналіз по авторах підтверджує загальновідому тезу про те, що наявність твору комуністичної тематики негласно була важливою умовою успішної кар'єри митця у радянські часи. Усі автори, які жили в радянський час і мають понад 15 платівок, за винятком О. Сандлера, мають щонайменше одну видану платівку із твором радянсько-комуністичної тематики. Утім кільком композиторам вдалося уникнути цього обов'язку і досягти кількості понад 10 виданих платівок, зокрема серед них І. Поклад (13) та М. Скорик (12).

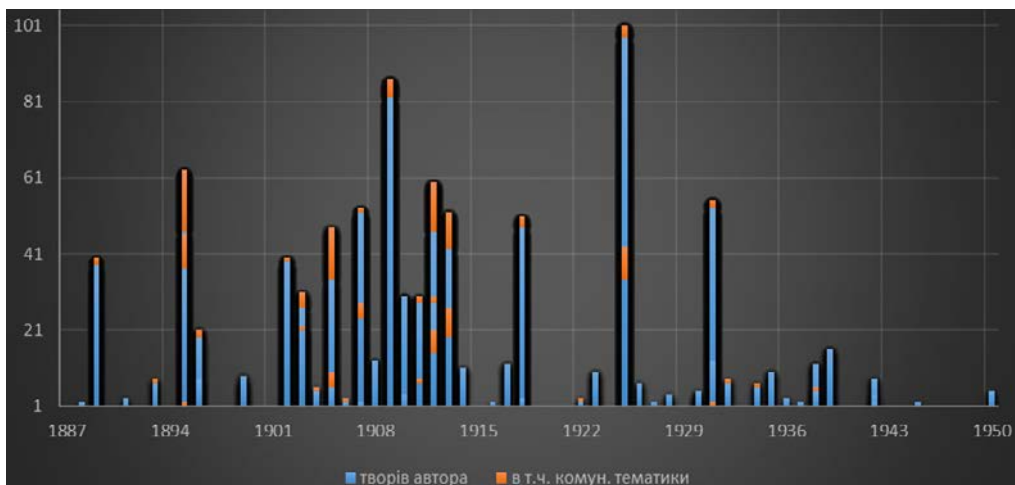


Рис. 6. Усі твори та твори комуністичної тематики за роком народження композитора

Курйозним є той факт, що усі виявлені нами у Каталозі твори комуністичної тематики належать композиторам-чоловікам і жодного – композиторкам-жінкам. Пояснення цього феномену, на наш погляд, може бути цікавим науковцям у сфері гендерних досліджень.

Нарешті, найбільш монументальні жанри – опери, займають приблизно по 1 % дискографії і вартують окремого переліку. Це 11 опер: «Сокіл» Д. Бортнянського, «Запорожець за Дунаєм» Г. Артемовського, «Наталка Полтавка» (3 платівки) і «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса (2 платівки), Богдан Хмельницький» (2 платівки) і «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Арсенал», «Милана», «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, «Тік-Так» Ю. Рожавської. Окрім згаданих досить широко представлені фрагменти з опер «Лісова пісня» В. Кирейка, «Щорс» Б. Лятошинського, «Наймичка» М. Вериківського. Якщо брати до уваги лише опери, написані в часи СРСР, то більшість із них мають відчутний ідеологічний контекст, проте безпосередньо прославляють більшовицькі злочини проти українців лише дві – «Арсенал» Г. Майбороди та «Щорс» Б. Лятошинського.

Висновки

Нині достатнім для статистичного аналізу є масив даних щодо грамплатівок з музикою українських авторів, виданих в СРСР у 1926–1980 роках. Проведений статистичний аналіз дозволив виявити такі тенденції – за вказаний період було випущено понад 1260 платівок з творами українських композиторів, з яких найбільше представлені М. Лисенко, І. Шамо та А. Кос-Анатольський. Охоплено різні жанри, проте найбільше представлені пісні (понад 30 %) та хорова музика (понад 30 %) з тенденцією до зменшення питомої ваги хорової музики в останні два десятиліття. Близько 10 % представлених творів мають чітко виражену комуністичну тематику, причому переважно (близько 60 %) – це хорова музика. Композиторів-чоловіків представлено значно більше (90 %), ніж композиторок-жінок, а твори комуністичної тематики, видані на грамплатівках вказаного періоду, належать виключно композиторам-чоловікам.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо насамперед у розширенні бази даних творами, виданими до узурпації влади більшовиками, творами, виданими за межами СРСР, а також після опрацювання пізніших каталогів виданих записів (1980-ті роки і пізніше). Цікавим було б порівняння із аналогічними статистичними розрахунками щодо музики композиторів інших країн, для чого слід проаналізувати міжнародні бази даних. За умови подальшої обробки інформації статистичний аналіз даних може бути застосований щодо окремих творів та виконавців, виконавських колективів.

Список бібліографічних посилань

Валлін, Я., Месле, Ф., Адамець, С., & Пирожков, С. (2005). Нова оцінка втрат населення України протягом криз 1930-х та 1940-х років. *Демографія та соціальна економіка*, 2, 7–29.

- Железний, А. (1989). *Наш друг – грампластинка*. Музична Україна.
- Железний, А. (Сост.). (1981). *Украинская музыка в грамзаписи* [Каталог]. Украинское отделение Музыкального фонда СССР.
- Кречко, Н. М. (2015). Хорова культура України 60–80-х рр. XX ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність. *Література та культура Полісся. Серія: Історичні науки*, 79, 274–280.
- Максимюк, С. (2003). *З історії українського звукозапису та дискографії*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Bernikov, Yu. (n.d.). *About this site*. Russian-records.com. <https://www.russian-records.com/about.php>

References

- Bernikov, Yu. (n.d.). *About this site*. Russian-records.com. <https://www.russian-records.com/about.php> [in English].
- Krechko, N. M. (2015). Khorova kultura Ukrainy 60–80-kh rr. XX st. Repertuar. Kontsertna diialnist. Vplyv na suchasnist [Choral culture of Ukraine in the 60s–80s of the 20th century. Repertoire. Concert activity. Impact on modernity]. *Literature and Culture of Polissya*, 79, 274–280 [in Ukrainian].
- Maksymiuk, S. (2003). *Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii* [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Ukrainian Catholic University Publishing [in Ukrainian].
- Vallin, Ya., Mesle, F., Adamets, S., & Pyrozhev, S. (2005). Nova otsinka vtrat naselennia Ukrainy protiahom kryz 1930-kh ta 1940-kh rokiv [A new assessment of the losses of the population of Ukraine during the crises of the 1930s and 1940s]. *Demography and social economy*, 2, 7–29 [in Ukrainian].
- Zheleznyi, A. (1989). *Nash drug – gramplastinka* [Our friend is a gramophone record]. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Zheleznyi, A. (Comp.). (1981). *Ukrainskaya muzyka v gramzapisi* [Ukrainian music on record] [Catalogue]. Ukrainское отделение Muzykal'nogo fonda SSSR [in Russian].

UKRAINIAN DISCOGRAPHY OF THE SOVIET ENSLAVEMENT PERIOD: MAIN TRENDS

Andrii Bondarenko

*PhD in Art Studies, Lecturer at the Department of Musical Art;
ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondarendre@gmail.com
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to analyze the available array of information about gramophone records with works by Ukrainian composers issued in the USSR, to identify their genre diversity, the range of personalities and to assess the scale of ideological influence of the Soviet nomenclature. **The research methodology** is based on statistical analysis of data using Excel program. **The scientific novelty of the research.** Statistical analysis of the total discography of Ukrainian music is applied for the first time. **Conclusions.** At the outlined stage of research, an array of gramophone records of Ukrainian authors published from 1926 to 1980, which covers about 126 releases, is available for statistical analysis. The analysis shows that the discographies of M. Lysenko, I. Shamo and A. Kos-Anatolskyi have the largest number of releases among Ukrainian authors. The most frequently released works were in the song and choral genres – about 2/3 of the entire assortment, the rest are operas and pieces from operas, chamber-instrumental, symphonic, ensemble works, works for bandura choir and bandura ensembles. Soviet-communist themes constitute up to 10% of the entire range of gramophone records, with the largest share in the choral genre (about 30%). It is shown that the overwhelming majority of composers who lived during the Soviet enslavement had more than 15 released recordings of works only if at least one of them was of Soviet-communist themes. The vast majority of composers whose works were released on records are men, and the authors of recorded works of Soviet themes are exclusively men.

Keywords: Ukrainian music; Ukrainian composers; sound recordings; gramophone record; statistics



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269684

УДК 78.087.68-027.562:784.3(477)

КАМЕРНИЙ ХОР «MORAVSKI»: ІСТОРІЯ, ЗДОБУТКИ, СЬОГОДЕННЯ (до 5-річчя заснування)

Олександр Кравчук

аспірант, асистент кафедри музичного мистецтва ;

ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – дослідити історію становлення камерного хору «Moravski», творчу, виконавську та популяризаторську діяльність як яскравого представника сучасного українського аматорського хорового мистецтва. **Методологія дослідження** спирається на використання емпіричних методів (хронологічного, описового, аналітичного), а також методів узагальнення й систематизації, історичного й культурологічного методів, що дозволили окреслити історію становлення колективу та творчо-виконавську діяльність у сучасному вітчизняному хоровому мистецтві в хронології. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше в культурологічному та музичному науковому просторі досліджено етапи становлення камерного хору «Moravski», окреслено творчо-виконавські досягнення крізь призму сучасного хорового виконавства України. **Висновки.** Діяльність камерного хору «Moravski» – це насамперед потреба молодого українського суспільства в розвитку національної культури, по-друге, популяризація вітчизняної культури й національних ідей через хоровий спів для масового слухача як в Україні, так і за кордоном. Відродження хорового аматорського руху в Україні свідчить про потребу суспільства у високоінтелектуальній діяльності, де хор перестав бути ретранслятором політичної ідеології та повернув собі різновекторність художньої діяльності. Тож виникнення та розвиток аматорського мистецтва призводить до підвищення рівня культурної освіченості нації і зміцнення міжкультурних, міжнаціональних зв'язків.

Ключові слова: хор; хорове мистецтво; камерний хор «Moravski»; аматорське мистецтво; О. Радько; Л. Бухонська; П. Муравський

Вступ

Хоровий, або гуртовий, спів є характерною ознакою української ментальності, що має полівікові виконавські традиції. Хоровий спів у житті українського народу відіграє важливу роль, адже спів супроводжує повсякденне життя людини (колискові, родинно-побутові, обрядові пісні та ін.). Як зауважував відомий український диригент А. Авдієвський: «народна пісня зберігається на генетичному рівні. Це передавалося з роду в рід найталановитішими і зробило увесь наш народ талановитим» (Зінченко, 2011).

У період тоталітарного режиму на теренах України хорове мистецтво було інструментом впливу тогочасної влади на суспільну свідомість, що прослідковується через існування значного руху аматорського й професійного хорового виконавства з дотриманням пропагандистського репертуару. Проте зі здобуттям незалежності і поверненням української державності видатки на утримання аматорського мистецтва зменшились, а подекуди взагалі припинились. Відтоді аматорське мистецтво переживає дві стадії забуття, перша – це відсутність фінансування, друга – низький рівень культурної освіченості населення України, що посприяв зниженню виконавського рівня колективів. Нині ж відбувається злет аматорського руху, що у широкому культурологічному значенні свідчить про запит суспільства на існування та розвиток аматорського мистецтва, зокрема, хорового.

Мета

Мета дослідження – дослідити історію становлення камерного хору «Moravski», його творчу, виконавську та популяризаторську діяльність як яскравого представника сучасного українського аматорського хорового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Запропонована стаття є першим дослідженням історії та діяльності камерного хору «Moravski» у науковому полі української культурології та музикознавства. Основою дослідження стали публіцистичні статті про колектив, інтерв'ю, рукописи історіографа хору О. Козинця та власні напрацювання автора статті. Новизна дослідження полягає у першій спробі окреслення основних досягнень колективу за п'ятиріччя творчої діяльності, історії становлення, творчох мистецьких здобутків, популяризаторської місії колективу національної хорової традиції як в Україні, так і за кордоном.

Виклад матеріалу дослідження

Камерний хор «Moravski» є одним з наймолодших українських аматорських хорових колективів. Хор був створений у вересні 2017 року за ініціативи та підтримки заслуженої діячки мистецтв, відомої української хормейстерки, культурно-громадської діячки Лариси Володимирівни Бухонської. Основу новоствореного колективу «Moravski» склав камерний хор «Joys», який сформувався на рік раніше, у 2016 р. (Радько та ін., 2020). Саме до Л. Бухонської восени 2016 року звернувся колектив аматорів за творчим наставництвом з наміром із невеликого за кількістю ансамблю поступово стати повноцінним хоровим колективом. Завдяки Ларисі Володимирівні у вересні 2017 року за керівництво хором взялася відома українська диригентка, засновниця та художня керівниця хору «Покров» (2002–2019), лауреатка хорових міжнародних та всеукраїнських конкурсів Олена Радько (Яцкулинець).

Олена Радько є випускницею Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, по класу диригування навчалася у відомого хорового диригента,

професора, народного артиста України, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, Героя України Льва Венедиктова. Пані Олена своїм професіоналізмом, наполегливою працею та щирою закоханістю у хорове мистецтво змогла об'єднати людей різноманітних професій у єдиний мистецький колектив, що нині є лауреатом всеукраїнських, міжнародних хорових конкурсів та фестивалів, активним учасником мистецьких проєктів в Україні та за кордоном. Хормейстерами колективу є випускники освітньо-професійної програми «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)» факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв – Юлія Куслива та Олександр Кравчук.

Колектив названо на честь видатного українського хорового диригента та педагога, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії, професора НМАУ ім. П. І. Чайковського, почесного академіка Національної академії мистецтв України, Героя України Павла Івановича Муравського (1914–2014). За твердженням Лариси Бухонської, яка була добре знайома з П. Муравським, у його прізвищі в радянський час була допущена помилка в паспорті, адже він насправді Моравський, проте записаний у документах як Муравський. Хор взяв на себе сміливість та завдання виправити історичну несправедливість та назвати колектив «Moravski». На концертних заходах, що організовує колектив, завжди згадується постать П. Муравського та розтлумачується значення назви колективу, загострюється увага на зміні літер та значенні його постаті в українській музичній культурі.

Як зауважують дослідники, ідея створення колективу була ще за життя П. Муравського. Реалізація створення академічного хору ім. П. Муравського відбулася у 2013 р. за участю випускників диригентсько-хорового факультету НМАУ ім. П. І. Чайковського, які мали на меті записати хорову Шевченкіану, що було мрією усього життя Павла Івановича. Відбулися перші репетиції, що були перервані трагічними подіями 2013–2014 рр. та смертю П. Муравського (Древаль, 2019). Реалізація його мрії все ж відбулася декількома роками пізніше у проєкті «Україна співає Кобзаря».

На початку своєї діяльності колектив хору «Moravski» налічував 12 осіб, нині ж у колективі понад 30 хористів. У зв'язку з подіями, що супроводжують колектив упродовж п'яти років існування, склад колективу дещо змінювався: спочатку пандемія COVID–19 спровокувала зміну складу та призупинення діяльності на певний період, нині повномасштабне вторгнення росії на територію України спровокувало відтік хористів за межі України. Проте, не дивлячись на усі складнощі, колектив продовжує працювати та займається культурно-просвітницькою та благодійною діяльністю.

Серед учасників хору «Moravski» є випускники провідних закладів вищої освіти України: Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут» та ін.; у хорі співають кандидати педагогічних, математичних, хімічних наук, доценти, викладачі, інженери, програмісти, перекладачі, актори, підприємці та ін. Крім того, серед хористів і фахівці музичного мистецтва (співаки, диригенти, інструменталісти), здобувачі та випускники фахових закладів освіти: Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Київського національного універси-

тету культури і мистецтв, Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, Академії мистецтв ім. П. Чубинського (Трофимова, 2019).

Важливою для будь-якого колективу є систематичність роботи, тому наявність хорового класу певною мірою забезпечує якість підготовки. З 2017 року колектив мав декілька приміщень для репетиційної роботи. Спочатку це були короткотривалі репетиції у муніципальних закладах міста, пізніше колектив декілька років був при Дитячо-юнацькому клубі «Гарт» Голосіївського району м. Києва, але зі збільшенням кількості хористів колектив потребував більшого приміщення та кращих акустичних умов. З 2020 року камерний хор «Moravski» є частиною творчої родини Центру художньої та технічної творчості «Печерськ» м. Києва.

За п'ять років свого існування колектив взяв участь у понад п'ятдесяти культурно-мистецьких подіях. Здебільшого це сольні концертні програми в Україні та за кордоном (Франція, Австрія, Угорщина). Колектив хору є володарем II премії Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича (2018), лауреатом I премії міського конкурсу творчих колективів міста Києва (2019), володарем Гран-прі міського конкурсу творчих колективів міста Києва (2021), лауреатом I премії у номінації «Академічний спів» на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Вишгородська Покрова» (2021). У 2019 р. хор отримав звання народного аматорського колективу, а з 2021 р. камерний хор «Moravski» є членом Національної асоціації хорів України.

Також хор був учасником різноманітних фестивалів: «Пасхальна асамблея» (2017, 2018), «Українські передзвони» (2017), фестиваль української класичної музики «Смальта-2017» (2017), фестиваль хорового співу (м. Клермон-Ферран, Франція, Клермон-Ферранський собор Вознесіння Діви Марії, 2019), столичний різдвяний фестиваль (2017), фестиваль хорового мистецтва імені Анатолія Авдієвського (2018), фестиваль «Княжа родина» (2018), різдвяний фестиваль «Велика коляда» (2019, 2022). Також хор є постійним учасником Хорового свята «Школа Павла Муравського» (2017, 2018, 2019), учасником традиційного хорового свята «Ой, хто, хто Миколая любить», що проходить за ініціативи народної артистки України Галини Горбатенко у Національній філармонії України.

Колектив відомий своєю співпрацею з народною артисткою України Ніною Матвієнко, яка у колаборації з хором виконала твір «Не сходило вранці сонечко» (обр. укр. нар. пісні І. Бідака) у межах VI хорового свята «Школа Павла Муравського». Колектив двічі співпрацював з Національним президентським оркестром України під керівництвом народного артиста України В. Василенка в концерті до ювілею всесвітньо відомого композитора Дж. Пуччіні «Viva Puccini» у колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України та з сестрами Лесею та Галиною Тельнюк під час запису проекту «Agnus Dei / Боже Ягня» (2021) у Патріаршому Соборі Воскресіння Христового УГКЦ.

З моменту заснування колектив дав понад 5 концертів з сольною програмою в Україні та 4 за кордоном (Франція, Австрія, Угорщина (2019)).

Перший сольний концерт хору «Калейдоскоп» (2019) відбувся в Києві у приміщенні німецької євангельсько-лютеранської церкви святої Катерини. У програмі концерту прозвучали старовинні пісенспіви, твори сучасних вітчизняних композиторів.

Другий сольний концерт «Подолання гравітації» (2019), що був присвячений новорічно-різдвяній тематиці, відбувся у «Мистецькому арсеналі» м. Києва.

Третій сольний концерт відбувся у 2021 р. як завершальний у поточному концертному сезоні та пройшов під назвою «Літні тони» (Дивертисмент). Програма концерту поєднала яскраві хорові зразки української та західноєвропейської музики різних стилів та жанрів з сольними номерами учасників хору. Зокрема, О. Радько у дуєті з Ю. Кусливою виконали твір А. Vivaldi – «Laudamus te» (з кантати «Gloria»), хористки Д. Малашина (скрипка) та К. Муха (гітара) в інструментальному дуєті виконали композицію А. Piazzolla – «Libertango», А. Конкевич виконала твір Jerome Kern and lyricist Otto Harbach – «Smoke Gets in Your Eyes» (*Дим застилає очі*), О. Кравчук представив публіці обробку української народної пісні В. Косенка «Удовицю я любив». Особливістю програми було залучення авторської поезії сучасного українського поета, письменника, кандидата педагогічних наук та хориста камерного хору О. Козинця.

Наступні *дві сольні програми* хору відбулися під час російсько-української війни: 27 серпня «Серце наше – Україна» у концертній залі Центру художньої та технічної творчості «Печерськ» та 3 вересня 2022 р. «Вільні. Єдині. Непереможні» у Великій залі Київського будинку вчених НАН України. Реалізація цього проєкту мала на меті психологічно підтримати українських вчених, які через повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 р. вимушені були виїхати зі своїх домівок до Києва в пошуках безпеки. Тому колектив організував два благодійні концерти за інформаційної підтримки Ради молодих учених при Міністерстві освіти і науки України, програма яких охоплювала виключно твори українських композиторів, та зібрав за два виступи фінансову допомогу на придбання вченим технічного забезпечення для продовження дослідницької діяльності.

Основу репертуару камерного хору «Moravski» складає музика вітчизняних композиторів, зокрема твори Д. Бортнянського, М. Лисенка, Ф. Колесси, М. Леонтовича, І. Бідака, В. Сільвестрова, Є. Станковича, М. Кречка, В. Зубицького, В. Грицишина, О. Бондаренка, В. Польової, Т. Яшвілі, І. Алексійчук, Б. Працюк, В. Чучмана, М. Дацько, Л. Васіної, І. Небесного, М. Гобдича, Б. Сегіна, В. Яценка, Б. Фільц, О. Тарасенка, М. Волинського, М. Кучмета, В. Шнайдера та ін.

У виконанні хору звучать твори і західноєвропейських композиторів, серед яких композиції епохи бароко: Claudio Monteverdi «Cantate Dominum» (XVII ст.), Thomas Morley «Fyer, fyer!» (XVI ст.), Giuseppe Ottavio Pitoni «Laudate Dominum» (XVI–XVII ст.), традиційна різдвяна колядка Середньовіччя «Gaudete». Твори сучасних зарубіжних композиторів: Franz Biebl «Ave Maria», Donatas Zakaras «In Monte Oliveti», Daniel Elder «Ave Verum Corpus», Eriks Esenvalds «O Salutaris Hostia», John Rutter «Look at the World», Eriks Esenvalds «Only in Sleep», Etta James, Leroy Kirkland та Pearl Woods, аранж. для хору О. Радько «Something's Got a Hold on Me», Bobby Sharp, Teddy Powell, аранж. для хору О. Радько «Unchain My Heart», Vaclovas Augustinas «Sanctus», Gregory Hamilton, аранж. для хору О. Радько «Ride on, Jesus, Ride» та ін.

Широка репертуарна палітра хору дає змогу колективу задовольнити високохудожні потреби слухачької аудиторії та водночас розширює виконавсько-технічні можливості колективу.

Особливістю хорового колективу у репертуарному плані залишається виконання авторських творів та композицій в обробці й аранжуванні Олени Радько. У виконанні колективу звучать твори «Херувимська», «Плотію уснув», «Святий Боже», «Ангел Вопіаше», «Христос Воскрес», «Ой, ходила дівчина», «Віночок українських пісень», «Колискова Діви Марії» (обр. ієрод. Іпатія, реаранжування О. Радько), «Тиха ніч», «Заспіваймо» (муз. А. Комлікової, обр. О. Радько) та ін. Проте сама О. Радько дуже скромно говорить про свою композиторську роботу: «Мені важко назвати себе композитором. Швидше я композитор-любитель. На мою думку, людина може щось створити, керуючись внутрішніми потребами, коли є що сказати. А інакше навіщо?! Композиторський досвід у мене невеликий. Пишу я тільки тоді, коли відчуваю зміст і стан, чим для мене особисто є той чи інший текст, як він звучить та відгукується в мені, які струни душі зачіпає. Це дуже особистий процес. Я б навіть сказала, сокровенний» (Трофимова, 2019).

За тісної співпраці камерного хору «Moravski» з грецьким товариством «Енотіта» у Києві відбулася прем'єра грецьких творів: грецький пісенспів «Τη τρίχας το γέφυρ» («Ti trihas to gefir») «Міст Тріхас» (солісти – О. Кравчук, А. Дев'ятко) та грецька колискова «Υπνε που πατρεις τα παιδια» (солістка А. Дев'ятко). Прем'єра творів відбулася у межах заходу «Такі різні, такі рідні – про мови греків України» – презентації румейської віршованої абетки до Міжнародного дня рідної мови у лютому 2022 р.

З 2021 р. колектив активно співпрацює з громадською організацією «Національна асоціація хорів України» і вагомим спільним проектом була участь хору у різдвяному гала-концерті «United in Song»: історія та сучасність культурної взаємодії (Україна й Італія), що проходив у Мистецькому салоні Київського національного університету імені Тараса Шевченка за участю представників Посольства Італії в Україні (Центр комунікацій, 2021). Колектив виконав українські твори та завершив виступ виконанням всесвітньо відомої неаполітанської пісні Е. ді Капуа та Дж. Капурро «O sole mio» (солісти – С. Олійник, О. Кравчук, Ю. Паниця).

За п'ятиріччя свого творчого існування хор здійснив низку студійних записів. Зокрема, камерний хор «Moravski» брав участь у Всеукраїнському мистецькому проєкті «Україна співає Кобзаря». У виконанні хору прозвучали твори Ф. Колесси – «Якби мені черевики», солісти – Ірина Пацуля (сопрано), Ірина Луценко (альт), Роман Садовніков (тенор) та твір М. Лисенка – «Не дивуйтеся, дівчата» (з поеми «Гайдамаки»), концертмейстер – Галина Куликовська, диригент – Олена Радько.

У 2019 році хор випустив власний компакт-диск із концертними записами «Калейдоскоп», що були реалізовані під час гастролей містами Австрії та Угорщини. У 2022 році колектив вдруге здійснив запис сольного диска, реліз якого планувався до 5-річчя з моменту заснування. Нині проєкт призупинено через військові події в Україні.

Вагомим внеском у популяризацію української культури за ініціативи колективу хору став проєкт «Співай з нами, Європо!» у співпраці з німецькою асоціацією Art Crossing Borders. Основна ідея проєкту полягала в об'єднанні хорових

колективів з усієї Європи для виконання «Гімну України». Організаторам вдалося об'єднати 33 хороших колективи з 25 країн світу та виконати «Гімн України» українською мовою. До виконання Державного Гімну України долучились хори з Німеччини, Франції, Бельгії, Італії, Люксембургу, Нідерландів, Данії, Ірландії, Португалії, Іспанії, Австрії, Швеції, Естонії, Латвії, Литви, Мальти, Польщі, Словенії, Чехії, Угорщини, Кіпру, Румунії, Греції та Норвегії.

Запис виконання було презентовано 25 серпня 2022 р. на платформі YouTube. Нині відео переглянули понад 145 тис. користувачів (Art Crossing Borders e.V., 2022). Цей проєкт яскраво репрезентує позицію українського хору «Moravski» на події в Україні, а європейські колективи у такий спосіб висловили свою підтримку щодо визнання української державності. Як зазначає генеральний директор Art Crossing Borders Джуліан Фрідріх: «Я був глибоко шокований подіями, що відбулися після 24 лютого. Як асоціація, яка підтримує митців на міжнародному рівні з фокусом на Україні, ми просто втратили дар мови. Але мистецтво довго мовчало. Після розробки концепції, коли я побачив як долучаються перші країни, я відчув надію та силу музики об'єднувати людей. Ми хотіли, щоби лідери країн почули голоси людей. Цією чудовою акцією ми хочемо дати людям надію, дати їм відчуття, що вони не самотні» (Julian, 2022).

Окрім концертно-виконавської діяльності колектив здійснює активну співпрацю із засобами масової інформації. Зокрема, у 2018 р. хормейстер Олена Радько та заслужена діячка мистецтв України Лариса Бухонська були гостями на радіопередачі Українського радіо, на запрошення автора та ведучої етеру С. Артеменко. Темою розмови став виступ камерного хору «Moravski» у межах «X Міжнародної пасхальної асамблеї».

У 2020 р. на каналі Я-UA.TV керівний склад хору був запрошений на етер «Культурологічний простір» авторської програми «Abashidze UA». Предметом розмови стала поїздка хору за кордон та значення мистецьких акцій українських музикантів для відкриття України світові й створення позитивного міжнародного образу України.

24 серпня 2022 р. учасників хору «Moravski» Д. Тітарову та О. Козинця було запрошено до телемарафону каналу «Espresso TV». У короткому інтерв'ю хористи мали змогу презентувати проєкт «Співай з нами, Європо!», що об'єднав 25 країн Європейського Союзу.

Висновки

Підсумовуючи усе вищевикладене, варто зазначити, що рівень розвитку аматорського мистецтва в Україні є віддзеркаленням суспільно-культурного та суспільно-політичного стану в країні. Відродження та підвищення виконавського рівня аматорського хорового мистецтва сприяє покращенню стану культури України загалом та популяризує національну культурну традицію зокрема.

Діяльність камерного хору «Moravski» є важливою складовою розвитку аматорського хорового мистецтва в Україні, що сприяє підвищенню виконавських можливостей хороших колективів та зміцненню міжрегіональних й міжнаціональних культурних зв'язків.

Список бібліографічних посилань

- Зінченко, Н. (2011, 23 вересня). Анатолій Авдієвський: Народна пісня зберігається на генетичному рівні. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/anatoliy-avdiievskiy-narodna-pisnya-zberigaietsya-na-genetichnomu-rivni>
- Древаль, О. (2019, 19 червня). *Камерний хор «Moravski» при Благодійному фонді «Хорова школа Павла Муравського»*. Хорова школа Павла Муравського. <https://pavломuravskiy.com/kamernyj-hor-moravski-pry-blagodijnomu-fondi-horova-shkola-pavla-muravskogo.html>
- Радько, О., Урсу, В., & Козинець, О. (2020). Хор Moravski: «Спілкуймося почуттями». *Колесо життя*, 3(133), 40–44.
- Центр комунікацій. (2021, 28 грудня). *Українсько-італійський різдвяний концерт «United In Song»*. Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. <https://web.archive.org/web/20211231084210/http://www.univ.kiev.ua/news/12039>
- Трофимова, А. (2019, 8 січня). *Олена Радько: «У хорі співають ентузіасти!»*. Музика. <http://mus.art.co.ua/olena-rad-ko-u-khori-spivaiut-entuziasty/>
- Art Crossing Borders e.V. (2022, August 25). *Happy 31st Independence Day, Ukraine! Sing With Us, Europe!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eD0BZ0X2jQs>
- Julian. (2022, March 27). *Sing mit uns, Europa!* Art Crossing Borders. <https://artcrossingborders.com/sing-mit-uns-europa>

References

- Art Crossing Borders e.V. (2022, August 25). *Happy 31st Independence Day, Ukraine! Sing With Us, Europe!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eD0BZ0X2jQs> [in English].
- Dreval, O. (2019, June 19). *Kamernyi khor "Moravski" pry Blahodiinomu fondi "Khorova shkola Pavla Muravskoho"* [Chamber choir "Moravski" at the Charitable foundation "Choir school of Pavlo Muravskoho"]. Khorova shkola Pavla Muravskoho. <https://pavломuravskiy.com/kamernyj-hor-moravski-pry-blagodijnomu-fondi-horova-shkola-pavla-muravskogo.html> [in Ukrainian].
- Julian. (2022, March 27). *Sing mit uns, Europa!* [Sing with us Europe!]. Art Crossing Borders. <https://artcrossingborders.com/sing-mit-uns-europa> [in German].
- Radko, O., Ursu, V., & Kozynets, O. (2020). Khor Moravski: "Spilkuimosia pochuttiamy" [Moravski choir: "Let's communicate with feelings"]. *Koleso zhyttia*, 3(133), 40–44 [in Ukrainian].
- Trofymova, A. (2019, January 8). *Olena Radko: "U khori spivaiut entuziasty!"* [Olena Radko: "Enthusiasts sing in the choir!"]. *Muzyka*. <http://mus.art.co.ua/olena-rad-ko-u-khori-spivaiut-entuziasty/> [in Ukrainian].
- Tsentr komunikatsii. (2021, December 28). *Ukrainsko-italiiskyi rizdviani kontsert "United In Song"* [Ukrainian-Italian Christmas concert "United In Song"]. Taras Shevchenko National University of Kyiv. <https://web.archive.org/web/20211231084210/http://www.univ.kiev.ua/news/12039> [in Ukrainian].
- Zinchenko, N. (2011, September 23). Anatolii Avdiievskiy: Narodna pisnia zberihaietsia na henetychnomu rivni [Anatoly Avdievskiy: The folk song is preserved at the genetic level]. *The Day*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/anatoliy-avdiievskiy-narodna-pisnya-zberigaietsya-na-genetichnomu-rivni> [in Ukrainian].

CHAMBER CHOIR "MORAVSKI": HISTORY, ACHIEVEMENTS, PRESENT DAY (to the 5th anniversary of the foundation)

Oleksandr Kravchuk

PhD Student, Assistant, Department of Music;

ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to study the history of the chamber choir "Moravski" formation, creative, performing, and popularizing activities as a bright representative of modern Ukrainian amateur choral art. **The research methodology** is based on the use of empirical methods (chronological, descriptive, analytical), as well as methods of generalization and systematization, historical and cultural methods, which allowed to outline the history of the group's formation and creative and performing activities in the modern domestic choral art in chronology. **The scientific novelty of the research** lies in the fact that for the first time in the cultural and musical scientific space, the stages of chamber choir "Moravski" formation are studied, and creative and performing achievements are outlined through the prism of modern choral performance in Ukraine. **Conclusions.** The activity of the chamber choir "Moravski" is, first of all, the need of the young Ukrainian society in the development of national culture, and secondly, the popularization of national culture and national ideas through choral singing for the mass audience both in Ukraine and abroad. The revival of the amateur choral movement in Ukraine testifies to the need of the society for highly intellectual activity, where the choir has ceased to be a transmitter of political ideology and has regained the diversity of artistic activity. Therefore, the emergence and development of amateur art lead to an increase in the level of cultural awareness of the nation and the strengthening of intercultural, interethnic ties.

Keywords: choir; choral art; chamber choir "Moravski"; amateur art; O. Radko; L. Bukhonska; P. Muravskyi



DOI: 10.31866/2616-7581.5.2.2022.269687
УДК 784.071.2:782.1(477)

БОРИС ГМИРЯ ЯК ВИДАТНИЙ ІНТЕРПРЕТАТОР ГЕРОЇЧНИХ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Наталія Кречко^{1а}, Ярослав Комарніцький^{2а}

¹ заслужена артистка України, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва;
ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali3386@gmail.com

² асистент кафедри музичного мистецтва;
ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: jzkoma@gmail.com

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – дослідити виконавську творчість Бориса Романовича Гмирі в контексті інтерпретації художніх образів оперних персонажів українського репертуару. **Методологія дослідження** базується на таких методах: аналізу вокально-образної сфери Б. Гмирі, що дав змогу дослідити принципи інтерпретаційних підходів; синтезу, що сприяє осягненню сутнісних поглядів співака на роботу з художнім образом. В процесі пошуку й аналізу відповідної літератури застосовано музично-теоретичний та джерелознавчий методи. Для обґрунтування висновків використано порівняльно-аналітичний метод, що в сукупності дало змогу дослідити процес творчо-виконавської діяльності в певній динаміці та хронологічній послідовності. **Наукова новизна дослідження** полягає у вивченні індивідуальної мистецької інтерпретації українського оперного репертуару в контексті осмислення значення національної самоідентифікації через пошук історично та психологічно правдивого образу національного героя, що поєднує близькі слухачеві людські риси й філософське узагальнення. **Висновки.** Вивчення професійного досвіду, методів занурення в художній образ і застосування виконавських елементів виразності такого видатного майстра, як Б. Гмиря, є важливим засобом збереження національних виконавських традицій та вдосконалення фахової майстерності молодих співаків. Погляди Б. Гмирі на пошук внутрішнього змісту персонажа демонструють інтелектуально-аналітичний підхід і справжню професійну глибину. Героїчні образи українського козацтва були особливо близькі співакові, бо він черпав натхнення під час роботи над ними з національної історії, культури та традицій, в які майстер занурювався з великою цікавістю та щирістю. Б. Гмирі було важливо, щоб глядач, який прийшов у театр, побачив на сцені близький для себе, людяний і водночас героїко-епічний образ, що завдяки мистецтву підіймається на високий рівень філософського узагальнення.

Ключові слова: академічний вокал; Борис Гмиря; інтерпретація; художній образ; українська опера

Вступ

Борис Романович Гмиря є видатною постаттю в історії українського вокального виконавства. Неповторні фарби його унікального голосу, блискуча вокальна техніка, продумана та глибока акторська гра стали певним еталоном співацької майстерності в академічній манері співу. Його творчий доробок має надзвичайно широкий жанровий обшир, що охоплює цілу низку оперних партій, романсовий репертуар та надзвичайно об'ємний перелік народнопісенних творів в обробках різних композиторів. На щастя, співак зробив цілу низку записів, що стали справжньою скарбницею вокального мистецтва. Ці записи дають нам можливість і зараз чути його блискучий голос, відчувати глибину художнього осмислення музичних образів. Додатковою інформацією, що дає змогу уявити той вплив, який створював співак на глядачів під час своїх виступів, є спогади сучасників, представлені в публікаціях, на які ми посилаємось в дослідженні. Щоденники співака допомагають більш повно реконструювати його методи роботи над вокальними партіями і домальовують його «творчий портрет» в професійній площині. В нашому дослідженні ми зосередилися на українському оперному репертуарі митця для детального аналізу інтерпретаційних принципів роботи Б. Гмирі над художнім образом музичного твору з огляду на те, що сам майстер вважав цей репертуар ключовим у власному творчому доробку.

Мета

Мета дослідження – дослідити виконавську творчість Бориса Романовича Гмирі в контексті інтерпретаційних підходів до роботи з художніми образами оперних персонажів українського репертуару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Звертаючись до різних джерел та публікацій з означеної теми, варто зауважити, що виконавський аспект творчості Б. Гмирі ще недостатньо представлений у науковій літературі. Опрацьовані джерела можна розділити на кілька важливих векторів, що дають змогу аналізувати творчий доробок співака в певних історичних і професійних контекстах. Саме тому серед опрацьованих джерел є історико-музикознавча література, фахова вокальна література, що розглядає технічні, виконавські та інтерпретаційні проблеми в цілому. Зокрема, історії української музичної культури присвячено праці О. Знаменської (1959) «Культура мови у співі», Л. Корній (1996) «Історія української музики: підручник». Залучення цих робіт дало змогу професійно і аргументовано визначити термінологічні поняття, а також вписувати індивідуалізовані аспекти, пов'язані з Б. Гмирею, у світові та національні професійні тенденції. Цікаві біографічні факти представлені в статті М. Стефанюка (2015), але найбільш вагомими для нашого дослідження є спогади самого Бориса Гмирі (Буряк, 1975). Його власна оцінка поставлених перед собою художньо-образних та вокально-сценічних завдань, визначення послідовного вектора інтелектуально-аналітичної роботи,

способи емоційно-психологічного занурення в художній образ є дуже важливим матеріалом для нашого аналізу інтерпретаційних методів співака.

Нарівні з нотатками самого Бориса Гмирі чимале значення мають спогади сучасників, які подано в книзі Л. Архімович (1981) «Борис Гмиря». Зокрема, саме це джерело стало важливим інформаційним підґрунтям, в якому описано оперні партії, що співав Б. Гмиря, висвітлено певні питання інтерпретації співаком оперних образів.

Окремої уваги заслуговують сучасні наукові дослідження, присвячені статті Б. Гмирі. Особистість співака яскраво висвітлена в біографічній статті С. Бражниченко (2017) «Геній вокалу з Лебединщини». Особливо актуальною для теми нашого дослідження виявилася робота І. Кліш (2020) «Творча постать Бориса Гмирі в контексті розвитку вокального мистецтва України середини ХХ ст.», в якій детально розібрано репертуарний лист співака, зроблену ним фонографію, та описані деякі методичні підходи.

В джерельній базі представленого дослідження крім наукових робіт, присутня інформація з інтернет-ресурсів, що відповідає обраній темі і допомагає її розкриттю. Зокрема, для Радіо Свобода була написана стаття І. Штогрін (2018), де пропонується огляд творчого спадку співака та згадуються відгуки слухачів, що дає додатковий фактаж про враження сучасників від його виконавської майстерності.

Кожне з цих та інших досліджень, представлених в списку опрацьованих джерел, розширили уяву про постать митця, його методи роботи над музичним матеріалом та художньо-виконавський талант. Проте, варто зауважити, що наразі бракує фахового дослідження, спрямованого на аналіз саме інтерпретаційних методів майстра. В контексті актуалізації запиту на осягнення національних надбань української культури, зокрема у її виконавських аспектах, ця тема є сучасною та важливою. Окремої уваги, на наш погляд, заслуговує робота майстра над образами героїв українських опер, де найбільш яскраво простежується актуальна тема національної ідентичності. Глибина вокального та акторського таланту Бориса Гмирі є безумовним приводом для дослідження його творчого доробку, що має отримати гідну оцінку як унікальний культурний спадок вокального виконавського мистецтва України.

Виклад матеріалу дослідження

Борис Романович Гмиря – славетний український співак, який залишив надзвичайний спадок різних творчих доробків, що заслуговують на детальний фаховий аналіз та дослідження. За свою концертну кар'єру майстер виконав близько 600 камерних творів та ряд вокальних циклів. Варто зауважити, що в репертуарі артиста було 290 українських народних пісень і романсів, які він залюбки виконував на різних сценічних майданчиках. Також в доробок співака увійшли 37 оперних партій та понад 26 уривків із опер. Крім безпосередньо вокальної творчості, Б. Гмиря залишив вагомий епістолярний спадок, зокрема 150 науково-популярних і мистецьких статей, а також 8 зошитів-щоденників, що за обсягом налічують 1865 сторінок. Особливо важливою спадщиною співака ста-

ли аудіозаписи (приблизно 200 платівок). Частина з них було перевипущено на компакт-дисках, завдяки чому сучасники можуть чути неповторний голос Бориса Гмирі. Одним з найвагоміших його досягнень були інтерпретаційні принципи роботи з вокальним музичним матеріалом, зокрема створені видатні образи українських героїв – Тараса Бульби та Максима Кривоноса.

Оперне мистецтво для Б. Гмирі було головною справою життя. Як тільки майбутній майстер почав робити перші кроки в напрямі оперного мистецтва, його вчителі одразу помітили унікальний талант молодого співака і ніколи не сумнівалися у майбутньому студента. Бувши вже відомим виконавцем, він згадував свої перші кроки і зауважував позитивний вплив виконання маленьких партій, що дали йому вкрай важливий досвід, необхідний на оперній сцені. Маєстро, розпочинаючи з найперших і найменших своїх партій, завжди готувався надзвичайно ретельно та прискіпливо. Робота над творами українського репертуару завжди посідала особливе місце у творчості співака. Його любов до української народної пісні та українського романсу, яку він усвідомив ще в дитинстві, допомагала побачити та відчувати важливі деталі, що додавало правдивості та переконливості в традиційні трактування образів героїв українських опер. В його щоденниках зустрічається чимало згадок про процес роботи саме над цими образами. Співак багаторазово згадує про вагоме завдання для нього як артиста – знайти переконливе втілення на сцені постаті українського національного героя.

Партія Султана з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» стала однією з перших в кар'єрі співака. Ця партія за своїм змістом не має відношення до втілення українського національного характеру і складається практично з однієї арії, але Б. Гмиря дуже цінував досвід, що отримав, працюючи над цим образом. Записів цієї партії у виконанні Б. Гмирі, на жаль, не існує, але ми можемо прочитати згадки самого співака про процес роботи над образом. Ці матеріали є дуже цінними, бо характеризують етап становлення виконавця і ті процеси, що спонукали майстра шукати необхідний алгоритм роботи над образом.

Опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» була написана і поставлена в 1863 році. Композитор народився у місті Городище Черкаської області, здобув блискучу освіту у Франції та Італії і був славетним співаком (бас-баритон). Бувши солістом Маріїнського театру в Петербурзі понад 22 роки, і виконуючи провідні партії світового оперного репертуару, він прагнув привернути увагу слухача до української пісенної інтонації. Камерні твори, написані композитором, мали яскравий національний колорит, але він мріяв створити національну українську оперу і вивести на сцену справжніх українських героїв. Обраний ним сюжет для майбутньої опери був наповнений яскравим національним побутом, відчуттям вільнолюбного козацького духу, щирим почуттям гумору, притаманним українському народу. Події опери розгортаються в османських володіннях (Задунайська Січ) в період кінця XVIII – початку XIX ст. Перед нами розгортається історія життя родини запорозького козака Івана Карася. В опері є кілька важливих драматургічних ліній: яскрава лірика молодих героїв Оксани і Андрія; гумористичні сцени, пов'язані з головними героями – Карасем та Одаркою. Але майже всі сцени опери пронизані наскрізним підтекстом патріо-

тичної ідеї любові до рідної землі. Недарма у фіналі опери звучить відома сцена «Молитви» Андрія з хором.

Партія Султана певним чином відтіняє український колорит опери. Образ мудрого, втомленого владою правителя реалізований через кантиленний мелодизм італійського типу і дещо ідеалізований. Але для драматургії опери важливим є те що, український козак Карась, який в сюжеті змальований в побутових умовах і з добрим гумором, має героїчне минуле і здатен переконати можновладця врахувати вимоги українського народу. Ця ідея стає ключем для розуміння змісту опери і наповнює сюжет справжнім патріотичним духом.

Для нашого дослідження звернення до партії Султана у творчому доробку співака необхідне задля окреслення його перших професійних кроків та аналізу напрацювань методів роботи над образом. У своїх щоденниках співак неодноразово згадує про роботу над партією Султана, бо працюючи над нею, він почав продумувати свою концепцію співака-актора. Співак підкреслює значущість роботи над невеликою партією, особливо на перших кроках професійної діяльності, що дає змогу молодому артисту освоїтися на сцені і порозуміти всю складність синтетичної роботи оперного співака. Б. Гмиря зауважує на необхідності знати і чути всю музичну тканину, що звучить в оркестрі, паралельно контролювати своє розташування на сцені та взаємодію з партнерами. Ці ремарки щоденника молодого співака свідчать, що він одразу був налаштований на всебічне охоплення професійних завдань оперного артиста. Борис Гмиря звертає увагу на певну складність самоконтролю якості вокалу в поєднанні з різнобічними сценічними завданнями. Співак підкреслює необхідність розуміти своє розташування на сцені та позиції своїх партнерів; коригувати своє місце щодо партнерів залежно від поставлених режисером завдань. Але контроль цих чинників є лише основою роботи, що спрямовує певну емоційну хвилю виконавця в глядацький зал. Саме продумана і яскраво донесена емоція в контексті драматургії всієї сцени розкриє глядачеві психологічне підґрунтя ситуації та взаємин між персонажами. Співак наголошував, що виконання невеликих партій дає змогу артисту опанувати всі ці процеси без «психологічних переляків і травм». У своїх щоденниках він писав, що дуже вдячний всім, хто рекомендував йому поспівати спочатку менші партії. Партія Султана для Б. Гмирі стала важливим етапом професійного вдосконалення вокальної та акторської майстерності і поклала початок його інтерпретаційним пошукам оперних образів. В роботі саме над цією партією викристалізувалися методи занурення в художній образ. Артисту було важливо уявити де народився герой, як жив, чому і в кого навчався. Всі ці важливі етапи життя формують людину і метр завжди продумував такі речі досконало.

Образ Тараса Бульби став одним з ключових у творчому спадку артиста. Б. Гмиря чудово розумів всю відповідальність, що стояла перед ним, і дуже довго готувався до партії (не менш прискіпливо, ніж диригент вистави). Для послідовності аналізу інтерпретації цього образу Борисом Гмирею варто згадати деякі факти, що стосуються однойменної опери М. Лисенка. Композитор не випадково обрав повість М. Гоголя «Тарас Бульба» як першоджерело для опери. Сюжет давав змогу виявити дух козацтва, змалювати побут українського народу, а головне – створити образ національного героя через постать центрального

героя та розкрити глибоку драму взаємин між персонажами. Лібрето було написано М. Старицьким, який працював над ним з великим захопленням. Робота над оперою розпочалась влітку 1880 року і тривала 10 років. Перша постановка відбулася в Харкові в 1924 році, а в 1927 році – в Києві. В 1937 році була зроблена редакція опери за участю М. Рильського, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, які оркестрували партитуру, внесли додаткові сцени й вокальні номери. Але вимоги радянської цензури доволі сильно порушили авторський текст. Тому в 1950-х роках з'явилася третя редакція опери, що була зафіксована на грамплатівках та в друкованому клавирі. Традиційно опера «Тарас Бульба» за жанром належить до історико-героїчної драми, хоча в ній не відображено конкретних історичних подій. Але волелюбний дух народу, козацькі традиції та драматичне напруження визвольної боротьби абсолютно відповідають історичним реаліям.

Образ титульного героя опери Тараса Бульби є центральним. Він змальований як справжнє втілення козацького духу: досвідчений воїн, суворий, але люблячий батько, справедливий народний месник. Для нього служіння рідній землі та козацькому товариству є святою справою і сенсом життя. Отже, коли в репертуарі Бориса Гмирі з'явився цей образ, він віднісся до роботи над ним з особливим пієтетом, відповідальністю та завзяттям. У своїх щоденниках співак писав: «Я вважаю, що Тарас, як конденсат характеру народного, не є одностороннім. Йому притаманні не тільки "невгамовність", "бранна тривога", "не боязливість", внутрішня (а не зовнішня) сила, але і (не дивуйтеся!) ніжність і любовне лише до батьківщини, але і до синів, до своєї дружини Насті» (Баранівський, 2003). Підготовка артиста до ролі розпочалася з вивчення історичних джерел та літературних матеріалів. Співак перечитав не тільки повість М. Гоголя, але й оригінальне лібрето М. Старицького, переглянув оригінальний клавир М. Лисенка 1913 року випуску та редакції Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, ознайомився з партитурою. Тільки після проробленої кропіткої аналітичної роботи Б. Гмиря знайшов «наскрізну лінію» опери і ніби з різних деталей «виліпив свій» образ Тараса Бульби. Вперше майстер виконав партію 22 травня 1960 року в Київському театрі опери та балету. Після «прем'єри» партії Борис Гмиря, якщо зважати на лист, написаний своєму вчителю, був загалом задоволений, але переживав, щоб Тарас в його виконанні не звучав занадто м'яко, адже від природи голос у співака був теплий та м'який.

В драматургії опери ми бачимо Бульбу в різних життєвих ситуаціях, і для вдумливого артиста це дає змогу висвітлити яскравіше ту чи іншу рису характеру. Б. Гмиря намагається максимально рельєфно окреслити його взаємини з родиною та товаришами-козаками й розкрити натуру героя максимально всебічно. У зверненні Тараса до козаків – речитативі «Гей панове, товариство...» – відчувається рішучість та діловитість. Цей емоційний контекст підкреслює темп *Andante moderato* та акценти й зупинки на сильній долі маршеподібної теми в оркестрі. Співак активізує чітку ритміку вокальної лінії, підкреслюючи авторитетні та лідерські якості свого героя. З іншого боку, в пісні «Гей, літа орел...» розкривається мужній романтизм козака. Тема любові до волі, шанування козацьких звичаїв стає ключовою в цьому важливому епізоді. Кульмінацією розвитку образу Тараса Бульби є знаменита сцена з сином, який став зрадником. Почуття абсолютної справедливості наперекір душевному болю звучать в його зверненні:

«Так продавати, зраджувати своїх,
Ганьбити честь, ламать присягу, віру?
Не ворухись! Я породив такого, я й уб'ю...».

Завдяки таким глибоким рисам героя, образ Тараса Бульби посідає особливе місце в історії українського оперного театру. Недарма цю роль мріяли виконати на оперній сцені всі провідні українські басы.

Окремо хочеться зупинитися на аналізі пісні Тараса «Гей, літа орел» у виконанні Бориса Гмирі. Ця пісня є не тільки центральним сольним епізодом головного персонажа в опері, але й окремим номером, що часто виконують басы на концертній сцені. Слухаючи різні версії виконання пісні Тараса «Гей, літа орел», яскраво простежується підхід Бориса Гмирі до створення образу героя, в якому співак підкреслює цілісну благородну і героїчну натуру.

В першій частині арії майстер вдало поєднує епічний і водночас героїчний характер твору. Перше речення арії завдяки вагомих цезурам між фразами, спокійному розповідному тембру голосу звучить як епічний вступ. Цікаво, що співак не робить фермати в першій фразі твору на слові «сизий». Більшість виконавців роблять помітну фермату й у такий спосіб ніби закінчують фразу на половинному кадансі. Б. Гмиря ж акцентує на глибокій цезурі, що додає «оповідального» характеру цьому висловлюванню, але завдяки «легатному» звучанню голосу намагається продовжити фразу і досягає ефекту надзвичайної плинності звуку, що ніби асоціюється з могутнім польотом орла. Друге речення першої частини, в якому з'являється образ козака, звучить більш героїчно. В тембральні інтонації голосу додаються «металеві нотки», майже непомітно, в межах агогічного відхилення, зрушується темп. Всі ці елементи вже в першій частині твору створюють той комплекс епіко-героїчного образу, який є ключовим для розуміння значення постаті Тараса.

Середня частина наповнюється новими емоційними фарбами. Композитор вказує зміну темпу (*Con moto*), пропонує акценти, елементи рухливої динаміки. Часто виконавці, користуючись цими вказівками, намагаються додати певної характеристичності в образ. Іноді це приводить до деякої фрагментарності, що порушує наскрізність форми. Б. Гмиря теж ретельно виконує авторські вказівки і знаходить нові цікаві фарби для кожного речення, але водночас через тембральну органіку відчуття естетики та смаку у виконанні кожної деталі досягає як яскравості кожного елемента, так і єдності всього епізоду. Наприклад, акценти в першому реченні цього розділу зроблені виразно і помітно, але водночас не занадто різко, і вони не випадають із загальної органіки звучання голосу і не порушують вокальної лінії. Наспівність другого речення розділу, («заспіває – луна піде») він органічно підкреслює не тільки яскравим «легато», але й використанням елемента легкого глісандо, за якого звук ніби перетікає з ноти в ноту. Цей майже звукообразальний елемент є дуже не нав'язливим, він лише додає певної фарби, яка підкреслює зміст речення, але не акцентує на собі занадто великої уваги, що може нашкодити цілісності образу. Аналогічні прийоми співак використовує в другому розділі середньої частини. Більш рухливі, м'яко акцентовані перші фрази логічно переходять в епічне уповільнення в завершенні речення.

Повернення в репризу Б. Гмиря підкреслює дуже стриманою динамікою. Таке художнє рішення додає мужньої зрілості, мудрості і значущості образу Тараса. Крім цього, такий «прийом» допомагає відтінити динамічну кульмінацію в кінці твору. Продуманий фінал пісні Тараса є важливим чинником цілісності сприйняття всієї арії і ще раз демонструє нам не тільки вокальну майстерність, а й глибину художнього мислення образної сфери, що притаманні Борису Гмирі. Окремо хочеться зазначити дуже поважливе ставлення співака до композиторського тексту. Це відчувається і в ретельному збереженні виписаних темпових зіставлень (*Piu mosso*, *Andante maestoso*...), і в чіткому відтворенні маленьких деталей, таких як форшлаг на слові «заплющившись» в кінці середнього розділу, який часто не роблять інші виконавці.

«Тарас Бульба – одна з моїх найулюбленіших партій, – говорив Борис Романович Гмиря, – щоразу, коли доводилось виступати в цій ролі, мене огортало почуття якоїсь урочистості, чистоти, хвилювання... Адже я повинен був відобразити через Тараса Бульбу всю багатогранність народного характеру в минулому і, протягнувши історичну нитку, – в сучасному. Відобразити його гуманізм, бездоганне служіння вітчизні, піднесений ліризм і водночас драматизм на найвищому рівні» (Ахрімович, 1981, с. 47).

Підсумовуючи описані підходи, можна стверджувати, що образ Тараса Бульби, створений співаком, став результатом дуже кропіткої та вдумливої роботи. Коли Борис Гмиря звернувся до цієї партії, то він вже був досвідченим співаком, який виконував провідні героїчні та драматичні ролі. Поєднавши свій попередньо здобутий досвід та вдумливу роботу, він створив свій найкращий героїко-епічний образ. Метр свідомо виділяє і подає через багаторазове збільшення героїзм та патріотизм Тараса Бульби, створюючи головний акцент саме на цих його якостях. Уся концепція образу Б. Гмирі втілювала в життя бажання М. Лисенка створити «народного героя», який буде відстоювати українські інтереси на українській землі.

Іншим знаковим героїчним українським образом для Бориса Гмирі став образ Максима Кривоноса з опери «Богдан Хмельницький» Кирила Данькевича. Ця опера була написана К. Данькевичем на лібрето В. Василевської та О. Корнійчука в 1951 році. Прем'єра відбулася 21 червня того ж року на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Варто зазначити, що під час написання опери композитор досить сильно надихався оперою М. Лисенка «Тарас Бульба». Звідси і схожість тематики, і порушення тих же питань. Проте національна героїка була переосмислена «сучасною» музичною мовою з широким спектром засобів виразності.

Над партією Кривоноса Борис Гмиря почав працювати раніше, ніж над партією Тараса Бульби. В якомусь розумінні образ Тараса став апогеєм роботи метра над образом Кривоноса. «Співак завжди проводив послідовну аналітичну роботу, що була спрямована на створення історично реалістичного і сповненого внутрішньої експресії персонажа. Він завжди ретельно вивчав історичні джерела, щоб краще порозуміти і уявити життя свого героя відповідно епосі, і ті події, які відбувалися до початку сюжету опери, якщо його персонаж був реальною людиною» (Комарніцький, 2022, с. 85). Робота над оперою К. Данькевича дава-

лась майстру нелегко. Адже в історичних хроніках майже не збереглися ні архівні зображення Кривоноса (є лише одна гравюра його обличчя в Московському історичному музеї), ні описи статури полководця, ні детальний опис подій тих часів. Тому у підготовці партії Б. Гмиря відштовхувався від внутрішнього відчуття образу. Про свою роботу він досить детально пише в щоденниках. Цікаво, як співак шукає зовнішні прояви героя, що допоможуть йому зануритися в емоційні характеристики, знайти тембральні фарби. «Вивчивши доступні історичні матеріали, я намалював для себе зовнішній портрет героя. Мені здається, що він повинен бути не худорлявим, але костистим, начебто з самих тільки жил вилуплений. Характер буйний, погляд гострий, що немов наскрізь пронизує з глибоких темних очей. Хода важка, упевнена, трохи перевальцем. Але він надзвичайно легкий на коні, у бою...» – так пізніше у своїх щоденниках метр описував образ, який він створив, і проблеми з роботою над ним (Архімович, 1981, с. 57).

Співак працював над партією довгих два роки. Це було пов'язано з редагуванням партитури, що активно доповнювалась композитором, адже опера виконувалась вперше. Зі спогадів Б. Гмирі та сучасників відомо, що К. Данькевич дуже багато працював із солістами та часто прислуховувався до їх порад. Зокрема, Б. Гмиря та К. Данькевич не тільки обговорювали образ, але і листувалися. Думається, що така співпраця була дуже важлива як для співака, так і для композитора. Можливість особисто від автора музики почути аргументацію художньо-образних задумів, обговорювати засоби художньої виразності, до певної міри впливати на внесення корективів в партитуру стали неоціненним досвідом для митця. Б. Гмиря писав, що через таку довгу роботу над партією «від першого образу Кривоноса до теперішнього відстань величезна» (Архімович, 1981, с. 56). Образ був детально продуманий виконавцем. Загальна концепція якого склалася з самого початку і не змінювалась до самого кінця, але дуже активно доповнювалась та насичувалась деталями. Б. Гмиря, як завжди, виклав на папері всі свої думки щодо ролі, він написав цілу неопубліковану «статтю» під назвою «Моя робота над партією Максима Кривоноса» (Архімович, 1981, с. 45), в якій підбив підсумки всіх своїх творчих пошуків та задумів. Зазначена стаття дає змогу глибше зрозуміти думки майстра про сам процес роботи співака над партією, отримати унікальну інформацію про його розуміння художнього образу Кривоноса як реальної історичної особи та героя музичної драми.

Фраза з щоденника Б. Гмирі, яка стосується роботи над партією Кривоноса, до певної міри характеризує принцип підходу співака до роботи над образом: «Зберіглась тільки одна гравюра – обличчя Кривоноса (Московський історичний музей), але вона не дає змоги наблизити грим до натури. Треба було йти тільки від внутрішнього змісту образу Кривоноса і на ньому будувати сценічний образ» (Архімович, 1981, с. 57). Співак малював образ Кривоноса малими, але точними мазками. Всім його рухам на сцені була притаманна стриманість, лаконізм, суворість. Водночас голосом він підкреслював багатогранність образу, використовуючи, де це необхідно, різні динамічні та темброві фарби від могутнього форте до м'якого та теплого піано. Б. Гмиря дуже емоційно та артистично відігравав великі сцени, відображаючи всю глибину характеру полководця. Така самовіддача потребує великих емоційних запасів. Монолог Кривоноса «Тяж-

ко, друзі, все повісти...» майстер співав з великим психологічним напруженням, грізною мужністю та силою. Кожен епізод монологу виділений відповідними тембральними фарбами, але вся арія об'єднана наскрізним розвитком емоції гніву, що сягає своєї вершини у фінальному заклик до помсти.

Дуже яскраво співав виконував сцену з Богомном, приреченим до страти. Б. Гмиря згадує, що робота над цією сценою була особливо важкою. Йому вона здавалася не дуже правдоподібною. Адже наклепу на Богуна, який славився своїми чеснотами, чомусь одразу повірили всі старшини. Тому для співака було складно знайти потрібні емоції і необхідне напруження. Але саме музика К. Данькевича розкрила для нього емоційні підходи. Він підкреслював справжній душевний біль персонажа, коли співав рядки «Я в щире серце вірив...» і слухач відчував, що насправді Кривоніс не може і не хоче вірити в зраду друга. Б. Гмиря навмисно розпочинав співати арію дуже м'яко. Теплий і від природи благородний тембр співака допомагав йому підкреслити віру в побратима. Слова, де йдеться про пройдені разом бої та розділений разом шмат хліба, співак починав співати з деяким докором за те, що Богун продовжує мовчати. Текст «В бою не страшно вмерти...» Борис Гмиря виділяв яскравим дзвінким металевим тембром, підкреслюючи гнів Кривоноса і бажання підштовхнути друга до відвертості. А епізод «Як брата брат тебе благаю...» співак виконував, використовуючи майже благальні відтінки. Фінал арії Б. Гмиря підкреслював надзвичайно наповненим звуком, особливо рельєфно виконуючи довгу і гучну фермату «За-клиною!...». Л. Руденко розповідала, що в цих епізодах співак особливо сильно захоплював і хвилював слухача в глядацькому залі. Для Бориса Гмирі було дуже важливо знайти багатогранну палітру тембру, що відповідала б суперечливим почуттям його героя. Тому в момент, коли співак виконував слова «він зрадив батьківщину, його судили ми...», зі слів тієї ж Л. Руденко, в очах артиста була розгубленість. Кривоніс жалів і друга, і Соломію, але все ж суворим голосом співав свій вирок Богуну. Кривоніс любить свого військового побратима Богуна практично, як брата, і водночас його роздирають підозри, в які він не хоче вірити; гнів на мовчання друга змінює сум і навіть певна розгубленість. Знайти і продемонструвати такі несумісні емоції в цілісній натурі свого персонажа міг тільки великий артист, що живе кожним моментом свого героя на сцені. Багатогранність акторських підходів і емоційне напруження співака, що він транслював в зал, допомагали і його колегам по сцені, заряджаючи енергетичною хвилею сили почуттів, та спонукаючи до відповідного емоційного відгуку.

Сповнена драматизму партія Максима Кривоноса потребує неабиякої вокальної та акторської витривалості від виконавця. Але попри всі складнощі роботи, цей образ Б. Гмиря вважав одним із найяскравіших своїх творчих здобутків. Виконання партії Кривоноса – легендарного соратника Богдана Хмельницького, завжди викликало бурю схвальних відгуків від музичних критиків. Безумовно, образ Кривоноса, виконаний Борисом Гмирею, є визначним зразком в історії української музичної культури. «...Кривоніс – втілення духу, моралі і сили повсталого народу. Він – згусток мільйонів характеристик, перед якими не встояла велика на ті часи армія польська, сильна і організацією, і доблестю, і зброєю...» (Архімович, 1981, с. 45). Недарма Б. Гмиря висловлювався, що робо-

та над образом Максима Кривоноса стала для нього знаковою і допомогла під час роботи над образом Тараса Бульби.

Вивчення професійного досвіду, методів занурення в художній образ і застосування виконавських прийомів виразності такого видатного майстра, як Борис Гмиря є важливим чинником збереження національних виконавських традицій та вдосконалення фахової майстерності молодих співаків. Молодому виконавцю, що шукає власний шлях на теренах оперної та концертної сцени, важливо вірно оцінювати свої вокальні можливості, «розуміти специфіку свого голосу, темпераменту, переваги та недоліки артистичної зовнішності» (Кречко & Ряжко, 2022, с. 53). Навіть маючи видатні природні фахові дані, які мав Борис Гмиря, співак повинен вдумливо і свідомо їх розвивати та вдосконалювати. Принципи роботи над оперними партіями Максима Кривоноса та Тараса Бульби, описані Б. Гмирею у своїх щоденниках, демонструють нам не тільки необхідність аналітичної та вокально-практичної кропіткої роботи з музичним твором, але і певних алгоритмів цієї роботи в процесі освоєння та відтворення художніх образів на сцені. Роздуми співака та його досвід є неоцінімим здобутком української вокальної виконавської школи, як і створені майстром постаті національних героїв, що уособлюють волелюбний дух українського народу.

Висновки

Образи персонажів українського оперного репертуару посіли особливе місце у творчому доробку Бориса Гмирі. Вони стали творчою лабораторією для молодого співака і знаменували його художню зрілість як майстра вокального мистецтва. Партія Султана з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського була першим мистецьким доробком майбутнього майстра на сцені театру і стала своєрідною мистецькою школою для нього як для артиста. Образ Тараса Бульби став знаковим для артиста і одним з центральних в його творчій кар'єрі. Борис Гмиря неодноразово висловлювався щодо цього героя, вважаючи його найулюбленишим своїм персонажем. Іншою знаковою героїчною партією співака стала роль Максима Кривоноса, яка була реалізована в співпраці з композитором К. Данькевичем в процесі постановки опери «Богдан Хмельницький». Кривоніс – реальна постать української історії. Бажання досягти дійсної правдоподібності спонукало артиста шукати певну «історичну реконструкцію» образу для максимальної фактологічної точності. Кожна з цих акторських робіт стала важливою віхою творчого життя Бориса Гмирі. Залишені майстром щоденники розкривають перед нами його методи роботи над художнім образом, засоби реалізації переконливої виконавської інтерпретації, адже яскравому втіленню образу персонажа на сцені передує тривала підготовка за її лаштунками. Підхід Бориса Гмирі до пошуку внутрішнього змісту персонажа демонструє інтелектуально-аналітичне бачення та справжню професійну глибину. Майстер вивчав історичні матеріали, передивлявся гравюри відповідного часу, перечитував літературні першоджерела і дуже багато аналізував нотний матеріал. Героїчні образи українського козацтва були особливо близькі співакові, бо він черпав натхнення під час роботи над ними з національної історії, куль-

тури та традицій, в які майстер занурювався з великою цікавістю та щирістю. Борису Гмирі було важливо, щоб глядач, який прийшов в театр, побачив на сцені близький для себе, людяний і водночас героїко-епічний образ, що завдяки мистецтву підіймається на високий рівень філософського узагальнення. Майстер ніби створює портрет національного героя, який є взірцем непохитної мужності та справедливості, не втрачаючи при цьому людяності та щирості. В інтерпретації Бориса Гмирі палкий патріот України, незламний Тарас Бульба, залізний воїн Максим Кривоніс стають близькими кожному слухачеві, бо наповнюються психологічною глибиною, людськими рисами щиросердності та справедливої доброти. Підмічені артистом побутові деталі, характерні для українського укладу життя, роблять поведінку персонажа правдивою та реалістичною.

Творчий шлях Бориса Гмирі є блискучим прикладом реалізації власного творчого потенціалу. Маючи від природи м'який і надзвичайно красивий тембр голосу, він знаходив характерні елементи акторської гри, застосовував різні відтінки тембральних фарб, звуковедення та штрихів, щоб досягати переконливого героїчного і мужнього образу. Кожна заспівана нота і зроблений на сцені рух були результатом продуманих професійних дій. Співак прекрасно розумів власні фахові можливості і способи їх реалізації в необхідному інтерпретаційному векторі. Саме цей процес Б. Гмиря детально описує у своїх щоденниках, коли розповідає про свій шлях створення образу національного українського героя, що уособлює кращі риси свого народу. Думається, що вивчення цих документів додасть ще чимало корисної інформації як оперним вокалістам, так і дослідникам культурної спадщини та виконавської традиції українського вокального мистецтва.

Список бібліографічних посилань

- Архімович, Л. Б. (1981). *Борис Гмиря*. Музична Україна.
- Баранівський, В. (2003). Філософсько-світоглядні особливості творчості Б. Гмирі (до 100-річчя від дня народження українського співака). *Українознавство*, 4(9), 52–54.
- Буряк, В. С. (Ред.). (1975). *Борис Гмиря: статті, листи, спогади*. Музична Україна.
- Бражниченко, С. О. (2017). Геній вокалу з Лебединщини. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін*, 2(5), 40–43.
- Знаменська, О. В. (1959). *Культура мови у співі*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Кліш, І. Й. (2020, 16–18 вересня). Творча особистість Бориса Гмирі в контексті розвитку вокального мистецтва України середини ХХ століття. В *The world of science and innovation, Abstracts of the II International Scientific and Practical Conference* (с. 367–376). Cognum.
- Комарніцький, Я. В. (2022, 19 жовтня). Синтез італійських та українських вокальних шкіл на прикладі творчого шляху Соломії Крушельницької та Бориса Гмирі. В *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)*, Матеріали науково-практичної інтернет-конференції (с. 83–86). Видавничий центр КНУКіМ.
- Корній, Л. П. (1996). *Історія української музики* (ч. 1). Видавництво М. П. Коць.
- Кречко, Н. М., & Ряжко, О. М. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського*

національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 5(1), 46–55.
<https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147>

- Стефанюк, М. (2015). Універсальність творчості Бориса Романовича Гмирі. В Г. Карась (Упоряд.), *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи* (с. 68–78). Фоліант.
- Штогрін, І. (2018, 5 серпня). *Чому українському генію Борису Гмирі немає навіть пам'ятника?* Радіо Свобода. <https://www.radiosvoboda.org/a/29413323.html>

References

- Arkhimovych, L. B. (1981). *Borys Hmyria*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Baranivskiy, V. (2003). Filozofsko-svitohliadni osoblyvosti tvorchosti B. Hmyri (do 100-richchia vid dnia narodzhennia ukrainskoho spivaka) [Philosophical and philosophical features of B. Hmyria's work (to the 100th anniversary of the birth of the Ukrainian singer)]. *Ukrainian Studies*, 4(9), 52–54 [in Ukrainian].
- Brazhnichenko, S. O. (2017). Henii vokalu z Lebedynshchyny [Genius vocalist from Lebedyn]. *Teoriia ta metodyka navchannia suspilnykh dystsyplin*, 2(5), 40–43 [in Ukrainian].
- Buriak, V. S. (Ed.). (1975). *Borys Hmyria: statti, lysty, spohady* [Borys Hmyria: articles, letters, memories]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Klish, I. Y. (2020, September 16–18). Tvorchia osobystist Borysa Hmyri v konteksti rozvytku vokalnogo mystetstva Ukrainy seredyny XX stolittia [The creative personality of Boris Hmyria in the context of the development of vocal art of Ukraine in the middle of the 20th century]. In *The world of science and innovation*, Abstracts of the II International Scientific and Practical Conference (pp. 367–376). Cognum [in Ukrainian].
- Komarnitskiy, Ya. V. (2022, October 19). Syntez italiiskykh ta ukrainskykh vokalnykh shkil na prykladi tvorchoho shliakhu Solomii Krushelnytskoi ta Borysa Hmyri [Synthesis of Italian and Ukrainian vocal schools on the example of the creative path of Solomia Krushelnytska and Borys Hmyria]. In *Solomiia Krushelnytska – koroleva svitovoi opernoi stseny (do 150-richchia z dnia narodzhennia)* [Solomia Krushelnytska – the queen of the world opera scene (to the 150th anniversary of her birth)], Proceedings of the Scientific and Practical Internet Conference (pp. 83–86). KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
- Kornii, L. P. (1996). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music] (pt. 1). M. P. Kots Publishing [in Ukrainian].
- Krechko, N. M., & Riazhko, O. M. (2022). Nimetska systema Fach yak pryklad fakhovoi klasyfikatsii holosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystetstvi [German Fach system as an example of professional classification of voices in modern vocal and opera art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147> [in Ukrainian].
- Shtohrin, I. (2018, August 5). *Чому українському генію Борису Гмирі немає навіть пам'ятника?* [Why is there not even a monument to the Ukrainian genius Boris Hmyria?]. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/29413323.html> [in Ukrainian].
- Stefaniuk, M. (2015). Universalnist tvorchosti Borysa Romanovycha Hmyri [Universality of creativity of Boris Romanovych Hmyria]. In H. Karas (Comp.), *Vokalne mystetstvo: Istoriia. Suchasnist. Perspektyvy* [Vocal Art: History. Modernity. Perspectives] (pp. 68–78). Foliant [in Ukrainian].
- Znamenska, O. V. (1959). *Kultura movy u spivi* [Language culture in singing]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].

BORIS HMYRIA AS AN OUTSTANDING INTERPRETER OF HEROIC CHARACTERS IN THE UKRAINIAN OPERA REPERTOIRE

Nataliia Krechko^{1a}, Yaroslav Komarnitskyi^{2a}

¹ Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali3386@gmail.com

² Assistant of the faculty of musical art;
ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: jzkoma@gmail.com

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to investigate the performing creativity of Borys Hmyria in the context of interpreting the artistic characters of Ukrainian opera repertoire. **The research methodology** is based on the following methods: analysis of B. Hmyria's vocal and figurative sphere, which allowed us to explore the principles of interpretive approaches; synthesis, which contributes to the comprehension of the singer's essential views on working with the artistic character. In the process of searching and analyzing the relevant literature, the music-theoretical and source studies methods were applied. To substantiate the conclusions, the comparative-analytical method was used, which together made it possible to study the process of the creative and performing activity in a certain dynamics and chronological sequence. **The scientific novelty of the research** is to study the individual artistic interpretation of the Ukrainian opera repertoire in the context of understanding the meaning of national self-identification through the search for a historically and psychologically true image of the national hero, combining human traits close to the listener and philosophical generalization. **Conclusions.** The study of professional experience, immersion methods in the artistic character, and the use of expressive performing elements of such an outstanding master as B. Hmyria are important means of preserving national performing traditions and improving the professional skills of young singers. B. Hmyria's views on the search for the inner meaning of the character demonstrate an intellectual and analytical approach and true professional depth. The heroic characters of the Ukrainian Cossacks were especially close to the singer because he drew inspiration while working on them from the national history, culture, and traditions, which the master plunged with great interest and sincerity. It was important for B. Hmyria that the viewer who came to the theater saw on the stage a close to him, humane and at the same time heroic and epic character, which thanks to art rises to a high level of philosophical generalization.

Keywords: academic vocal; Borys Hmyria; interpretation; artistic image; Ukrainian opera



Наукове видання

Scientific publication

ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Серія: Музичне мистецтво

Series in Musical Art

Науковий журнал

Scientific journal

Том 5 № 2
2022

Volume 5 No 2
2022

Підписано до друку: 12.12.2022. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 10,56. Обл.-вид. арк. 9,13.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4923

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