

ISSN 2414-052X

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2021 № 2 (51)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2021

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(51).2021

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2021 № 2 (51)

ISSN 2414-052X Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **Телефон:** (044) 279-07-92 **Факс:** (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

Виткалов С. В., доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Зінкевич О. С., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Дауноравичине Г., доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Кияновська Л. О., доктор мистецтвознавства, професор (Львівський Національний університет імені Івана Франка), Львів, Україна.

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Лоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав-Хмельницький, Україна.

Медведик Ю. Є., доктор мистецтвознавства, професор (Львівський Національний університет імені Івана Франка), Львів, Україна.

Мимрик М. Р., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Оленіна О. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова), Харків, Україна.

Рицарева М. Г., доктор мистецтвознавства, професор (Університет імені М. Бар-Ілана / Bar Ilan Univ, Ramat Gan, Israel), Рамат-Ган, Ізраїль.

Стефанія Л., доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Шонінг К., мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 8 від 30 червня 2021 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021

ISSN 2414-052X

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

AN ACADEMIC PERIODICAL

2021 No. 2 (51)

Founded in October 2008

Kyiv — 2021

UDC 008+78.03+78.07
DOI: 10.31318/2414-052X.2(51).2021

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2021. No. 2 (51)

ISSN 2414-052X A quarterly academic periodical

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

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **Phone:** (044) 279-07-92 **Fax:** (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008

According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology and art studies**.

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

- Skoryk A. Ya.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (editor in chief).
- Vytkalov S. V.**, Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (deputy editor).
- Ivannikov T. P.**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).
- Yunyk D. H.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (executive secretary).
- Andrushchenko T. I.**, Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Bondarchuk V. O.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Daunoravičienė G.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.
- Kijanovska L. O.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ivan Franko National University of Lviv), Lviv, Ukraine.
- Kopytsia M. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Loos H.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.
- Martynyuk T. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav-Khmelnytskyi, Ukraine.
- Medvedyk J. Ev.**, Doctor of Art Criticism, Professor, (Ivan Franko National University of Lviv), Lviv, Ukraine.
- Mymryk M. R.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Olenina O. Yr.**, Doctor of Art Criticism, Professor, (O. M. Beketov National University of Urban Economy), Kharkiv, Ukraine.
- Ritzarev M. G.**, Doctor of Art Criticism, Professor, (Bar-Ilan University), Ramat Gan, Israel.
- Schöning K.**, Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.
- Stefanija L.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.
- Tymoshenko M. O.**, Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Zinkevych O. S.**, Doctor of Art Criticism, Professor, Academician at the National Academy of Arts of Ukraine (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(protocol number 8 from the 30 of June 2021).

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

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

© Tchaikovsky NMAU, 2021

З М І С Т

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО	7
<i>Вадим Ракочі</i> Оркестровка як чинник класифікації «Бранденбурзьких концертів» Йоганна Себастьяна Баха.....	7
<i>Наталія Фецак</i> Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект	26
<i>Інеса Беренбейн</i> Опера П. Чайковського «Євгеній Онегін»: досвід сучасного прочитання тексту	44
<i>Сергій Бєдний</i> Вплив тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів	59
<i>Алевтина Стьопіна</i> Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв.....	76
<i>Ма Лінь</i> Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль.....	91
КУЛЬТУРОЛОГІЯ	106
<i>Софія Великанич</i> Соціологічний аспект дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця ХІХ — початку ХХ століть.....	106
<i>Арсентій Заходякін</i> Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика (на матеріалі Концерту №1 для віолончелі з оркестром).....	122

C O N T E N T S

ART STUDIES	7
<i>Vadym Rakochi</i> <i>Orchestration as a factor of classification of Iohann Sebastian Bach's Brandenburg concertos</i>	7
<i>Nataliia Feshchak</i> <i>Performance principles of functioning of ukrainian chamber quartet: historic aspect</i>	26
<i>Inesa Berenbein</i> <i>P. Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin»: experience of modern reading of the text</i>	44
<i>Sergey Bednyi</i> <i>Influence of temper determinants of orchestra work on its translation for two button accordions</i>	59
<i>Alevtyna Stiopina</i> <i>Music performance for children as a result of the aggregation of arts</i>	76
<i>Ma Lin</i> <i>The components of emotional intellect and their synergic influences to the individual performance style of the pianist</i>	91
CULTUROLOGY	106
<i>Sofia Velykanych</i> <i>Sociological component in the study of musical iconography applied to decorate the architectural buildings in Lviv in the late 19th — early 20th centuries</i>	106
<i>Arsentiy Zakhodyakin</i> <i>Genre of instrumental concerto in The heritage of Myroslav Skoryk (based on the Concerto №1 for cello and orchestra)</i>	122

ВАДИМ РАКОЧІ
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
(Київ, Україна)
v-r-99@ukr.net

ОРКЕСТРОВКА ЯК ЧИННИК КЛАСИФІКАЦІЇ «БРАНДЕНБУРЗЬКИХ КОНЦЕРТІВ» ЙОГАННА СЕБАСТ'ЯНА БАХА

Розглянуто проблему класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха. Відзначено відсутність консенсусу серед дослідників з цього питання дотепер. Наголошено на потребі перегляду поширеної сьогодні класифікації Концертів з акцентом на особливостях їх викладу в оркестрі. У процесі аналізу оркестрування концертів виявлено схильність Й. С. Баха до поєднання струнних і духових інструментів, що є звичним для німецьких композиторів. Часте використання щільного і багатошарового викладу та мелодизації середнього і нижнього голосів пояснено звичною для Й. С. Баха опорою на поліфонічну фактуру. Наголошено на прямій залежності між поширенням гомофонного, поліфонічного чи змішаного викладу і проявом жанрових рис кожного з трьох видів концерту. Зокрема у творах, які тяжіють до сольного концерту (П'ятий), опора на гомофонну фактуру значно більш очевидна, ніж у Першому концерті, який за жанровими ознаками є змішаним (concerto grosso і solo). У контексті розгляду викладу в оркестрі висвітлено відмінності підходу німецьких та італійських композиторів до групи concertino. Підкреслено вплив, який справляє трактування виконавців в concertino, як рівних чи неоднакових за значущістю, на формування жанрових рис solo, grosso, ripieno concerti чи їх міксту у кожному концерті. Особливу увагу приділено поєднанню рис двох чи трьох вказаних видів концерту. У цьому контексті проаналізовано виділення труби у Другому та клавесину в П'ятому концертах серед кількох солістів concertino, групи альтів та віол в оркестрі відповідного Третього та Шостого концертів. Наведено міркування щодо ймовірних причин поєднання в concertino таких несхожих за силою і характером звуку труби, флейти, гобоя і скрипки у Другому концерті. Розглянуто способи виділення соліста (солістів) на тлі оркестру, зазначено важливість не лише тембрового, а й фактурного, регістрового та ритмічного диференціювання. Запропоновано класифікацію концертів крізь призму оркестрування і взаємодії соліста та оркестру на чотири підгрупи.

Ключові слова: Бранденбурзькі концерти, інструментальна музика Й. С. Баха, бароковий концерт, оркестровка, Concerto grosso, Concerto ripieno.

Постановка проблеми... «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха (1721) займають одне з центральних місць у дослідженнях інструментальної барокової музики, проте дотепер тривають дискусії щодо їх жанрової класифікації. Хоча

практично всі музикознавці згадують вишукане оркестрування цих творів, його детальний аналіз навіть у працях з історії оркестру чи концерту, як і класифікація «Бранденбурзьких концертів» з акцентом на відмінностях оркестрування, відсутні дотепер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Кількість матеріалів стосовно «Бранденбузьких концертів» Й. С. Баха, які М. Роудер назвав «Одними з найбільш визначних і найбільш натхненних концертів Бароко чи будь-якої іншої епохи» (Roeder, 1994, с. 83), дуже значна. Тож наразі обмежимося трьома блоками літератури в межах поставлених питань:

- 1) ймовірні причини об'єднання концертів в один цикл;
- 2) класифікація концертів;
- 3) роль оркестровки у типізації творів циклу.

Серед найпоширеніших причин об'єднання концертів висуваються ідеї щодо:

- педагогічних стремлінь Й. С. Баха (Roeder, 1994);
- презентації «тріумфуючого оптимізму придворної розважальної музики» (Bukofzer, 1963);
- складення концертів композитором в єдину збірку на виконання замовника (Carell, 1963);
- демонстрації «різноманітних способів створення “концертів для різних інструментів”» (Boyd, 1983, с. 80).

Очевидно, що причиною могло бути і щось інше, і поєднання кількох перерахованих чинників.

Трактування жанрових рис «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха у різних дослідників не співпадає. Н. Карелл вважає 1, 2, 4 і 5 *concerti grossi*, 3 — *concerto ripieno*, а 6 «чистою камерною музикою, написаною у стилі певного періоду» (Carell, 1963, с. 23). К. Герінгер відносить до *concerti grossi* 1, 3 і 5 концерти, а 2, 4 і 6 — до *concerti ripieni* (Geiringer, 1966), В. Наллін трактує три концерти, як *concerti grossi*, а три — змішані, що поєднує ознаки обох типів, не вказуючи їх номери (Nallin, 1968), М. Гек визначає концерти, як «унікальну

форму, одночасно концентровану і багату на варіювання, оркестрового концерту» (Gesck, 2006, с. 107). Ф. Вернер, не деталізуючи, узагальнено пише про «захоплюючий різнобічність структури, оркестровки, мелодичних інтонацій та виразного характеру цих творів» (Werner, 1985, с. 104).

Викладене демонструє переважну опору на «зовнішню» структуру концертів (наявність чи відсутність окремої групи *concertino*) як визначальний чинник їх типізації й очевидно недостатню увагу до оркестрування концертів, несправедливо відсунутою на периферію. Не лише факт наявності *concertino*, а і його взаємодія з оркестром, інструментальний склад, трактування солістів, як рівнозначних чи ні, способи виділення *concertino* на тлі оркестру, взаємодія між *concertino* і *ripieno* та прийоми викладу в оркестрі є такими, що мають бути враховані для класифікації концертів.

Оркестр Й. С. Баха займає чільне місце у розвідках з історії оркестру (Благодатов, 1969; Бородавкін, 1998; Bekker, 1936) та концерту (Anderson, 1996; Kerman, 1999; Roeder, 1994), проте аналіз меншою мірою стосується специфіки оркестрування саме концертів навіть у цих випадках (Veinus, 1964) вплив оркестровки на формування жанрових рис того чи іншого різновиду концерту практично не висвітлюється, а детальний і послідовний аналіз оркестровки кожного концерту відсутній. Викладене пояснює потребу перегляду пропонованих варіантів класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха.

Мета дослідження: класифікувати «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха крізь призму особливостей їх оркестрування та взаємодії між солістами і оркестром.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати особливості інтерпретації оркестру Й. С. Бахом у «Бранденбурзьких концертах»;
- 2) розглянути існуючі класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха на підґрунті особливостей їх оркестрування загалом та взаємодії між солістами і оркестром зокрема;
- 3) запропонувати нову класифікацію «Бранденбурзьких концертів»

Й. С. Баха.

Виклад основного матеріалу дослідження... Для композиторів першої чверті XVIII століття не існувало правила чи навіть традиції стосовно неможливості об'єднати в один цикл мало подібні за викладом, формою чи різновидом концерти: збірки А. Кореллі й Дж. Тореллі мають однакову за інструментальним складом групу *concertino*, у той час як Г. Муффат або А. Вівальді змінювали солістів у концертах одного опусу. Тож різні за інструментальним складом «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха (*Six Concerts avec plusieurs instruments*) цілком є варіантом норми для барокової музики. Втім, унікальними робить «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха саме поєднання зовсім різних способів викладу музичного матеріалу та взаємопроникнення поліфонічної і гомофонної фактур; не однотипне оркестрування, яке у кожному концерті має певні характерні риси, і різні інструментальні склади; фактична відмова від «чистої» жанрової основи на користь міксту кількох видів концерту.

Оркестровка «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха віддзеркалює дві взаємопов'язані традиції композиторів німецької школи: використання у складі оркестру духових інструментів та опори на поліфонічну фактуру. Відштовхуючись від тези Дж. Кермана, що «Фуга у його часи ставала найкращим засобом для втілення дискурсу» (Kerman, 1999, с. 26), можливим поясненням схильності включати духові інструменти до складу оркестру німецькими композиторами як оригінальний національний прийом є увиразнення контрасту за умови домінування поліфонічної фактури, адже доручення окремих ліній в політембровому оркестрі сприяє їх кращому виділенню, порівняно із монотембровим струнним колективом. Тож для німецьких композиторів, на відміну від італійських, наявність струнних і духових інструментів в оркестрі стає критично важливим засобом, який компенсує важкість викладу більшою колоритністю.

Попри численно невеликий оркестр, який у Й. С. Баха не перевищував 17–18 персон (виконавці на духових і струнних ділилися майже порівну і на одну

струнну партію зазвичай припадало по два, рідко три виконавці), такий колектив був тембрально різноманітним і утворював вельми широкий простір для втілення найсміливіших ідей в оркестровці. Утім, більша кількість виконавців на різних інструментах, згадана вище схильність дотримуватись чотириголосної фактури і мелодизація басових та середніх голосів пояснює часту «важкість» німецького оркестру порівняно з італійським: у концертах А. Вівальді навіть для кількох солістів (наприклад, концерт для чотирьох скрипок з оркестром Ор. 3 № 10 RV 580) виклад залишається прозорим.

Перший концерт найбільш інноваційний за оркестровкою. Незвична не лише для початку XVIII століття, а для Й. С. Баха загалом оркестровка, потребувала розширення типового оркестру. Нестандартні вимоги до інструментального складу перевищували можливості придворного оркестру в Кьотені й унеможливили його виконання разом з іншими концертами до того, як два валторніста були спеціально найняті (Roeder, 1994). Саме оркестровка дає підстави дослідникам вважати логічним існування більшої кількості ранніх версій концерту, що обґрунтовується ймовірною метою виконання твору поза Кьотеном іншими оркестрами за іншої нагоди (Krey, 1961). Можливою причиною нестандартного оркестрування може бути ще одна версія: універсалізм тогочасного виконавця. Музикант, який грав на мідних духових у першій чверті XVIII століття мав однаково вправно володіти валторною, трубою й тромбонам, аби, за потреби, підмінити іншого виконавця. Водночас можна припустити, що кваліфікація наявного в Кьотені виконавця (виконавців) була недостатньою для солювання в Концерті, партія якого передбачала використання практично всього доступного тогочасному валторністу діапазону, постійне залучення найскладніших в інтонаційному плані сьомого та одинадцятого обертонів і філігранної техніки гри у високому регістрі.

Попри те, що загалом в циклі Й. С. Бах пристає на тричастинну побудову концерту, співзвучною з підходом А. Вівальді, Перший концерт єдиний, у якому сюїтна послідовність танців є настільки очевидною. Однак риси танцювальної сюїти проявляються не завдяки рахунок їх інтеграції в жанр концерту, а й як

додаток, подібний до гіпертрофованого допоміжного гармонічного звороту: менует з кількома тріо (послідовність різнохарактерних танців) стає післямовою до тричастинного концертного циклу. Рефлексії старовинної сюїти органічно поєднуються з інноваційною оркестровкою та глибоким взаємопроникненням гомофонної та поліфонічної фактур.

У Першому концерті використано три оркестрових групи: дві валторни; три гобоя і фагот (останній може залучатися, як соліст, наприклад, в тріо з менуету або входити до складу групи інструментів *basso continuo*); струнні інструменти (солуюча скрипка-піколо *in Es* та струнний оркестр). В основі експонування твору — яскраві і рельєфні перегукування на багатьох рівнях.

По-перше, між валторнами і *tutti*. Попри силу валторни, значна кількість виконавців здатна поглинути і її. Через це Й. С. Бах використовує дієвий спосіб виділення окремої партії — поліметрію: на початку першої частини в партії валторн звучать тріолі, а у решти виконавців — дводольна пульсація. Тож навіть середньовисотне розміщення валторн, які оточені іншими інструментами, не стає на заваді виділенню характерних закликів з висхідним рухом по тризвуку. Це особливо очевидно при порівнянні першого і другого тактів. У першому такті друга валторна має точне октавне дублювання з першими скрипками і точне ритмічне дублювання з усіма струнними інструментами — її практично не чути. У другому такті в її партії з'являються тріолі, що сприяє увиразненню мелодії та її виділенню з-поміж щільних фігурацій оркестру. У третьому такті тріолі передаються першій валторні, що, у поєднанні з більш високим регістром, утворює ще більш рельєфний виклад тематичного матеріалу.

По-друге, між групами солістів. Зокрема другий сольний епізод (I ч., тт. 33–35): фігураційний елемент теми послідовно секвенціюється двома валторнами на тлі гобоїв, гобоями на тлі високих струнних інструментів, солуючою скрипкою в унісон з першими скрипками на тлі всіх струнних і *basso continuo*. Такі перегукування утворюють не тільки переконливий контраст щільності, а й очевидні зіставлення трьох різних інструментальних груп: мідні, дерев'яні духові і струнні. Їх об'єднує однаковий музичний матеріал, проте

композитор винаходить можливість ладового контрасту завдяки хроматичним секвенціям. Це увиразнює звучання і разом зі зміною тембрів утворює нове «підсвітлення» музичного матеріалу. Й. С. Бах може використати перегукування і в процесі викладу одного матеріалу, без акценту на ладовому контрасті. У другому епізоді *solo* (тт. 38–41) тематичний матеріал розподілено між двома валторнами і трьома гобоями в одному регістрі. Кожна група інструментів має «свої» тривалості, що сприяє їх слуховому диференціюванню. Майстерно виписані чергування тривалостей підкреслюють безперервність руху, яка поєднується з наспівним половинками.

Пор-третє, між солюючими групами на тлі *basso continuo*. Цей прийом найбільш поширений і проявляється різноманітно. По-перше, це повторення однакового чи схожого матеріалу, почергово експонованого струнними інструментами, гобоями і валторнами з наступним змішаним *tutti* (перший сольний епізод I ч., тт. 18–21), яке готує вступ виконавців у зворотному порядку (тт. 24–26). По-друге, без участі *basso continuo* і на відстані: менует. Крайні частини оркестровано для всього оркестру, у той час як тріо представляють кожен з оркестрових груп: два гобої з фаготом; дві валторни з унісоном трьох гобоїв; полонез, оркестрований виключно для струнних інструментів і *basso continuo*. По-третє, між частинами загалом: другу частину оркестровано без участі валторн і основна увага зосереджена на скрипці *solo*. Це сприяє розкриттю виражальних можливостей гобоїв. Не надто специфічний за викладом у першій частині (точне дублювання зі скрипками), гобой трансформується в *Adagio* на своєрідного ампліфікатора скрипки *solo*, яка імітує мелодію гобоя квартою вище. Секундові інтонації у низьких струнних інструментів, які раз у раз повторюються у діапазоні квати, є відлунням секундових поспівок у гобоя, солюючої скрипки та альтів. У такий спосіб, різні тривалості, регістри і тембри поєднуються в єдине ціле на рівні інтонації. Утім, використання низького регістру очевидно сприяє посиленню похмурого настрою. Така мелодизація басової лінії, загалом не надто поширеного прийому, є дуже характерною особливістю викладу в оркестрових творах Й. С. Баха.

Аналіз оркестрування Першого концерту дозволяє поставити під сумнів пропоноване кількома дослідниками визначення його жанрового типу, як *concerto grosso*. Бачиться, що він є радше мікстом трьох видів концертного жанру. Риси *concerto grosso* проявляються завдяки переважному трактуванню солістів, як групи, що може контрастувати оркестру або відокремлюватися від нього. На користь *concerto ripieno* є почерговість солювання різних інструментів і груп, включно з такими, що не заявлені загалом, як солісти (низькі струнні інструменти в другій частині, фагот у третій). Ознакою сольного концерту є трактування солістів радше не як єдиної групи, а як окремих і незалежних виконавців з почерговим виділенням кожного.

У Другому концерті група *concertino* (труба, флейта, гобой і скрипка) чітко відокремлена від струнного оркестру (й *basso continuo*). Як було вказано вище, кілька дослідників беззастережно класифікують Другий концерт, як *concerto grosso*. Утім, таке інтерпретування виглядає неточним. Власне факт запису партій чотирьох інструментів окремо від струнних інструментів не може прийматися за ознаку *concerto grosso*. Солісти (труба, флейта, гобой і скрипка) чітко відокремлена в партитурі від струнного оркестру з *basso continuo*. Така форма запису очевидно наголошує на самостійності кожної партії, а відтак, дозволяє розрізнити твори, в яких перший гобой і перші скрипки записано на одному рядку, тож їх партії не є незалежними. На користь визначення цього твору, як сольний концерт для чотирьох солістів з оркестром, на нашу думку, говорять такі факти.

1. У творі є лише одна партія *basso continuo* (для більшості *concerti grossi* характерно наявність двох окремих клавішних інструментів для *concertino* і *grosso*).

2. Солісти в *concertino* трактуються неоднаково, роль кожного відмінна від інших. Такий персоніфікований підхід запобігає формуванню «групи *concertino*», як в жанрі *concerto grosso*, а підкреслює унікальність кожного. Труба є беззаперечним солістом в першій та третій частинах. У цих частинах радше можна говорити про відхилення «базового» жанру «концерт для чотирьох

солістів зі струнним оркестром» в «концерт для труби зі змішаним оркестром». Через переважне звучання труби в регістрі «кларіно» флейта, гобой і скрипка відсуваються на другий план через очевидно сильний звук мідного духового інструменту. Фагот, хоча й виписаний разом з солістами, є інструментом групи *continuo*.

3. Упродовж Концерту регулярним є утворення *tutti* всіх виконавців, яким контрастують сольні епізоди (для одного, двох, трьох чи всіх чотирьох солістів) на тлі лише *basso continuo*. Така фактура, започаткована ще в Оп. 6 і Оп. 8 Дж. Тореллі, типова для чималої кількості саме сольних концертів, написаних впродовж 1700–1710-х років.

4. У Другому концерті чимало місць, коли оркестр не дублює музичний матеріал, що експонують солісти, а акомпанує їм легкими акордами з паузами. У такий спосіб підкреслюється неоднакова роль оркестру і солістів. Для *concerto grosso* характерним є збалансованість функцій кожної із сторін, у той час як в сольному концерті очевидно є перевага соліста. Саме такий підхід демонструє Й. С. Бах в Другому концерті. Усе викладене демонструє хибність віднесення цього твору до *concerto grosso* через відсутність кількох характерних ознак.

Третій концерт оркестровано лише для струнного оркестру (і *basso continuo*). У ньому відсутні постійні солісти, а по чергово на перший план висуваються різні групи інструментів чи окремі солісти. Тож визначення жанру не представляє труднощів — це *concerto ripieno*, проте є застереження: у всіх групах, крім одного контрабасиста, по три виконавця. Це дещо зміщує баланс у бік більш низьких інструментів, й хоча зсув не критичний, проте примітний опорою на віолончелі і контрабаси з притаманною їм сильнішою реверберацією. Однакова кількість виконавців у кожній групі утворює ідеальний баланс при перегукуванні, що дозволяє слуху зосередитися саме на відтінках тембрів різних струнних інструментів. Виконавці можуть трактуватися і як солісти (у випадку окремих партій), і як оркестранти (якщо ноти в партіях співпадають), залежно від художньої потреби, адже Й. С. Бах відмовився у цьому Концерті від об'єднання струнників у групи перших і других скрипок, альтів і віолончелей на

користь інтерпретування кожного виконавця, як соліста. Тобто хоролий принцип, який є одним з визначальних для струнних груп в оркестрі, замінено на ансамблевий (в оркестрі ХХ століття такий підхід до викладу партій струнних інструментів є вельми поширеним). Виходячи з викладеного, колектив, використаний у Третньому концерті Й. С. Баха є радше ансамбль, ніж оркестр: усього 11 виконавців, що замало навіть для барокового оркестру, та ансамблевий принцип викладу свідчать про це. Однак, аргументам на користь трактування цього колективу, як ансамбль, протистоїть традиція інтерпретувати цей та інші «Бранденбурзькі концерти» саме як оркестрові композиції, часом із застереженням, що йдеться про камерний оркестр. Як компроміс між наявними фактами і музикознавчими традиціями може бути визначення концерту за наявного складу, як камерний концерт, у якому кожний виконавець трактується, як соліст.

У восьмитактовому *tutti*, яким починається твір, усі виконавці грають разом, проте надалі вони трансформуються на солістів на тлі незмінного *basso continuo*, причому кількість виконавців, регістр і щільність змінюються з карколомною швидкістю. Це надає викладу настільки блискучого характеру, що відсутність духових інструментів жодним чином не відчувається.

Порівняно з двома першими концертами фактура викладу більш різноманітна. Значна прозорість викладу пояснюється меншою кількістю виконавців і частішим розподілом музичного матеріалу між окремими виконавцями (перший і другий скрипаль), а не групами (перші і другі скрипки). Водночас слід відзначити, що фінал більш однорідний за викладом: у ньому переважає туттійне звучання.

Привертає увагу вельми різноманітне використання альтів яскраві виділення альтів для сольовання, як в тактах 33–35, або почергове *solo* кожного з альтистів (тт. 111–113), включно з модифікацією їх ролі: традиційно альт знаходиться в тіні більш яскравих і тембрально «чистих» скрипок і віолончелей і обмежується роллю гармонічного супроводу. Лише після кількох художньо переконливих поєднань у творах Л. Бетховена віолончелей і альтів в унісон

(друга частина П'ятої симфонії), виділення альтів на тлі низьких струнних (початок другої частини Сьомої симфонії) та доручення групі альтів тематичного матеріалу (перша частина П'ятого фортепіанного концерту) композиторомантики майже завершують індивідуалізацію кожного з інструментів струнної групи (контрабасу це торкнулося ще малою мірою). Й. С. Бах допускає перехрещення голосів і спрямовує альти у другу октаву (тт. 33–35), що сприяє їх очевидному виділенні на тлі скрипок, які грають на октаву нижче. Композитор не відмовляється від більш звичного розміщення альтів в середньому регістрі, віддаючи належне їх здібності підлаштовуватися під інші тембри і виконуючи важливу гармонічну функцію, водночас залишатися майже не помітними (наприклад, тт. 51–53). Потрібно згадати ще один спосіб виділення музичного матеріалу, дорученого альтам та низьким струнним інструментам: стрибки на широкі інтервали (т. 70). За два такти Й. С. Бах виділяє за допомогою стрибків тільки альти, відмовившись від дублювання низькими струнними, проте факт повторення знайомого музичного матеріалу є достатнім, аби слух з легкістю його пізнав.

Четвертий концерт — за жанром є *concerto grosso*. У складі групи *concertino* — два рекордера і скрипка. Скрипка домінує над флейтами. Однак через гармонічність їх поєднання, її перевага не є очевидною, порівняно з відчутним дисбалансом між рекордером і трубою у Другому концерті, з перетворенням першого інструменту у майже непомітну тінь другого. Жанр Четвертого концерту викликає значні дискусії: допускається, зокрема його трактування, як сольного чи потрійного концерту (Carell, 1963). Бачиться, що обидві версії є крайнощами і класифікація твору завдяки особливостям оркестрування, як *concerto grosso*, є коректна з таких причин.

1. Попри відчуття «безперервного» солювання скрипки і, відтак, уможливлення відхилення концерту у бік сольного концерту, насправді скрипка переважно грає або разом з флейтами, дублюючи їх в терцію чи сексту тривалий час (наприклад, тт. 13–24, 37–58, 69–78 тощо лише у першій частині), з першими скрипками (тт. 151–152, 229–230, 337–344 тощо) і — наймовірно — з

клавесином, дублюючи в унісон партію *basso continuo*, коли композитор виключає низькі струнні інструменти (тт. 39–40 та 383–384).

2. Дві флейти грають не набагато менше, ніж скрипка навіть в крайніх частинах. Наприклад, у першій частині солююча скрипка грає у 394 тактах, а дві флейти — у 384. Інша річ, що у скрипки є кілька, безумовно, сольних епізодів, коли всі інші інструменти, включно з флейтами, або мовчать (крім *basso continuo*), або акомпанують, використовуючи поспівки з тем, що прозвучали (найбільш тривала у тт. 83–124 з уривчастими акордами у клавесину і кількома репліками підтримки у флейт).

Утім, в інших випадках, коли йдеться про *solo* скрипки, насправді вона лише утворює гамоподібний фон, який відтіняє тематичний матеріал у флейт та скрипок в оркестрі (тт. 190–208). У партії скрипки, звісно, технічно складні фігури, які вимагають відмінних навичок виконавця-віртуоза, проте перегукування між флейтами і оркестровими струнними інструментами, посилені ладовими співставленнями завдяки хроматичним секвенціям більшою мірою привертають увагу, ніж карколомні пасажі у скрипки. Чи справедливо вважати такі епізоди проявами соліста для скрипки з оркестром? Відповідь не може бути очевидною, тому що сольний контраст, як вже не раз наголошувалось, має у своїй природі не лише згоду, а і змагальне начало. Доручення солюючій скрипці фонового матеріалу, радше, свідчить про натхненність оркестрування Й. С. Бах і його увагу до зміну функцій інструмента у процесі розгортання музичного матеріалу, ніж про виділення скрипки з метою наголосити на її солюючій ролі.

3. У другій частині підхід до солістів, як єдиної групи, стає особливо очевидним. Три соліста грають майже весь час разом. Примітно, що скрипка, яка часто звучить нижче, ніж флейти, прослуховується ясно лише тоді, коли в її партії присутні октавні ходи, які увиразнюють її виклад, проте за відсутності таких ходів скрипка є лише однією з трьох рівних. Постійне чергування лідера (флейти, скрипка, перша флейта, яку дублює скрипка тощо) стає дієвим способом розцвічення музичного матеріалу, незмінно розміщеного у другій

октаві, за рахунок регулярного пірнання лідера в низький регістр і появи нового за мить. Тонке, але безперервне чергування барв струнного і духових інструментів утворює чарівні перегукування на рівні тембру.

Усе викладене дозволяє дійти наступних висновків. Четвертий концерт загалом має найбільш прозоре оркестрування серед усіх концертів циклу. Його тричастинна структура, послідовність темпів швидко — повільно — швидко, значне різноманіття елементів викладу у партії соліста і загальна атмосфера роблять його найбільш близьким до творів А. Вівальді. Очевидно, ця близькість до творів італійського композитора і сприяє дуже значному відбиттю рис сольного концерту на ньому. Втім, на рівні концепції залишається незмінним трактування солістів саме, як групи, що час від часу може розділятися за принципом скрипка і пара флейт. Отже, його жанр слід визначити, як змішаний: *concerto grosso* — це форма першого, а сольний концерт — другого плану.

П'ятий концерт, як і Четвертий, належать до найбільш незвичайних в циклі за поєднанням жанрових рис різних видів концерту: *concerto grosso* і сольного. Інструменти в групі *concertino* у А. Кореллі та інших композиторів звичайно мають однаковий статус. Наголошуючи на одноосібному лідері серед концертуючих інструментів, Й. С. Бах привносить до жанру *concerto grosso* риси сольного концерту — схожий підхід до жанру також демонструє і Г. Ф. Гендель у своїх *Grand concertos* Op. 6 (1739). Викладене однаковою мірою стосується і Четвертого, і П'ятого концертів. Однак між ними є суттєва відмінність. У Четвертому концерті для солювання обрано скрипку — інструмент, який впродовж к двох десятиліть існування жанру інструментального концерту залишається незмінним і очікуваним фаворитом для провідного місця на сцені перед оркестром, а не лише у його складі. З клавесином ситуація інша: він є незамінним у складі групи інструментів *basso continuo*. Водночас, до П'ятого концерту Й. С. Баха, клавесин, як сольний інструмент у поєднанні з оркестром, попри значну популярність у салонах і на прийомах, не використовується. Очевидно, на заваді було певне незмінне сприйняття цього інструмента, як обов'язкового у складі оркестру, але «дивного» у ролі його опонента. Й. С. Бах,

обравши клавесин для солювання в концерті, не мав моделі, від якої він би міг відштовхнутися, як у випадку солювання скрипки. Тож у випадку солювання клавійного, а не струнного інструмента, він обирає, як орієнтир, сольний скрипковий концерт.

Перегляд функцій клавесину стає спусковим механізмом для багатьох взаємопов'язаних суттєвих змін в оркеструванні концерту. Віолончелі, які зазвичай майже безупинно точно дублюють партії лівої руки клавійного інструмента (крім випадків *tasto solo*), отримують більше свободи у випадках солювання клавесину. В їх партії можуть проставлятися паузи, що сприяє фактурному розрідженню і ясно виділяє *concertino* завдяки зміні щільності викладу і тембровому контрасту. Внаслідок нерегулярного використання *basso continuo* у Концерті відбувається відчутне зміщення центру тяжіння з низького до середнього регістру, а і загальний виклад набуває значної легкості. *Basso continuo* перестає перманентно зв'язувати сольні і туттійні епізоди, на відміну від інших концертів, тому контраст між ними стає чіткішим. З метою запобігти занадто різкому їх розмежуванню, Й. С. Бах уникає тривалих, як в попередніх концертах, *tutti*, включно з початковим, віддаючи перевагу частим чергуванням щільності викладу. Наприклад, в тт. 9–14 оркестр двічі підключається до солістів, що сприяє наскрізному розгортанню матеріалу завдяки уникненню чіткого розмежування *tutti* і *solo*-епізоди. Така модель відрізняється від концертів А. Вівальді.

Нова функція клавесину очевидно посилила гомофонну фактуру. Порівняно з іншими концертами, вона беззаперечно домінує у цьому Концерті. Нові функції клавесину і викликані цим зміну в оркеструванні віддзеркалюються також на двох інших солістах. Для скрипки поєднання функцій соліста та оркестрового інструмента, який грає разом з першими скрипками, є звичним. У той же час флейта, яка у випадку включення до групи *concertino*, насамперед, солює, у цьому концерті також отримує ще одну роль — вона стає інструментом оркестру. При цьому партія флейти не дублює перші скрипки, як буває часто, а експонує інший матеріал. Таке функціональне диференціювання притаманне

саме гомофонній фактурі. Флейта разом чи окремо від солюючої скрипки неодноразово утворює різні види фонів у високому регістрі, відтіняючи соло клавесину і акордовий супровід оркестру. Й. С. Бах регулярно доручає флейті виклад тематичного матеріалу разом з солюючою скрипкою, утворюючи точні імітації в різні інтервали на тлі *basso continuo* (I ч., тт. 14–17) або варіюючи матеріал при виконанні кожним з солістів, композитор робить його вже майже несхожим (I ч., тт. 20–27). Також у Концерті чимало епізодів, у яких *basso continuo* відсутній, і всі три соліста мають однаковий статус. Подібно до Другого концерту, Й. С. Бах відмовляється від оркестру у другій частині, у якій лише три солісти експонують, дотримуючись поліфонічної фактури дві теми: першу презентує флейта з імітацією скрипки, другу — клавесин. У третій частині «солоконцертне» трактування жанру знову домінує.

Логічним результатом проаналізованих змін в оркестровці внаслідок перерозподілу функцій між солістами й оркестром (з каденцією клавесину) є модифікація жанрових рис *concerto grosso* на сольний концерт з «відтінком» *concerto grosso* — П'ятий концерт стає очевидним прикладом змішаного типу концерту, який поєднує риси інструментального і *concerto grosso*. Порівняно з Четвертим концертом, виділення соліста значно інтенсивніше, тож у П'ятому концерті основою поєднання стає інструментальний концерт, як форма першого, а *concerto grosso* — другого плану.

Шостий концерт, як і Третій — написано для оркестру без окремого виділення солістів, тому його жанрове визначення (*concerto ripieno*) не викликає особливих проблем. Щоправда, така ідентифікація справедлива лише за умови кількох виконавців однієї партії (що звичайно і практикується сьогодні). Утім, якщо пристати на версію, що барокові композитори не використовували зазвичай дублювання при виконанні однієї партії на струнному інструменті, яку висувають часом дослідники (наприклад, Р. Маундер (Maunder, 2004), то Шостий концерт — це струнний секстет і *basso continuo*. Тож наявність чи відсутність кількох виконавців однієї партії стає критичним чинником трансформації ансамблю на оркестр. Характер звучання й загальна атмосфера

відчутно відрізняється від Третього концерту: відмова від скрипок та залучення старовинних інструментів утворює приглушений, затемнений відтінок звучання. Враження посилює використання бемольної тональності та більша, ніж в будь-якому іншому концерті, кількість випадкових бемолів. Важливим компонентом є особлива активність низьких струнних інструментів, зокрема солювання віолончелей (I ч., тт. 56–59), включно з випадками короткотривалої відмови від *basso continuo* — усе загалом додає наліт архаїчності й затемнює виклад. Ніби прослуховування здійснюється крізь перешкоду. Тож П'ятий, найбільш інноваційний за концепцією концерт гармонічно співіснує з ортодоксальним прочитанням жанру. Між Третім та Шостим, однаковими за жанром та оркеструванням утворюється арка, що, у певний спосіб, сприяє єднанню всіх концертів в єдиний цикл. Основними рівнями утворення контрасту є: сольний інструмент і *tutti* (I ч., т. 17); тріо (дві групи альтів та віолончелі) і *tutti* (I ч., т. 79–80); віоли та віолончелі (родина скрипки — I ч., тт. 30–31); між стриманим поліфонічним викладом у другій частині і стрімким гомофонним у третій (жига).

Висновки.

1. Попри очевидну опору на вівальдієвську жанрову модель, у трактуванні оркестру Й. С. Бах спирається на німецьку традицію, поєднуючи, у такий спосіб, італійський підхід до концерту і німецький до оркестру. Це утворює першооснову для синтезу, який проявляється, зокрема й на рівні жанру.

2. Опора лише на «зовнішні» жанрові ознаки (є солісти — це *concerto grosso*, відсутні солісти — це *concerto ripieno*) для класифікації «Бранденбурзьких концертів» є недостатньою. Важливішою простежується «внутрішня» ознака — трактування солістів як рівних чи неоднакових за роллю. Якщо солісти рівні за статусом — це *concerto grosso*. За умови домінування одного соліста, таке визначення — некоректне. Це гібридний жанр, у якому поєднано ознаки сольного і *grosso* концертів.

3. Відсутність солістів не є безумовною ознакою *concerto ripieno*. Мала численність виконавців і ансамблевий принцип викладу — це ознаки камерного концерту. Інтерпретувати твір як *concerto ripieno* можливо лише за умови

дублювання однієї партії струнного інструменту кількома виконавцями. У випадку одного виконавця на партію (ансамблевий принцип) — ці твір для ансамблю, а не оркестру. Трагування декількох концертів, як *ripieni* (Третій і Шостий), пов'язано насамперед з традицією, а не їх жанровими ознаками.

4. Особливості викладу в оркестрі дають обґрунтовані підстави для перегляду існуючих класифікацій «Бранденбурзьких концертів». Їх поділ здійснено на чотири групи.

Перша група — це *concerti ripieni* (Третій і Шостий концерти). Їх оркестровано лише для струнних інструментів, постійний соліст відсутній, а контраст з'являється завдяки протиставленню окремих груп солістів і *tutti*, а також груп інструментів між собою. Однак, за формальними ознаками (кількість виконавців і принцип викладу) Шостий концерт радше написано для секстету; його слід було б віднести до ансамблевих, а не оркестрових творів.

Друга група — це *concerto grosso* (Перший концерт). Його оркестровано для струнних, дерев'яних та мідних духових, переважає щільна фактура і змішані тембри. Певний акцент на тембрі валторні сприймається, радше, як індивідуальне прочитання жанру, ніж гібрид різних видів концертів, враховуючи факт рівномірного виділення різних солістів у різних частинах.

Третя група — гібридний вид концерту, у якому поєднано риси *concerto grosso* та сольного (П'ятий); *concerto grosso* і потрійного (Четвертий) концертів. Їх оркестровано для струнних і дерев'яних духових інструментів, один з групи солістів очевидно провідний. Контраст утворюють, як протиставлення *concertino* і *tutti*, так і окремих солістів і *tutti*.

Четверта група — це Другий концерт, який визначено як четвертий концерт. Він так само, як і концерти третьої групи, має «присмак» *concerto grosso*, однак трагування солістів солістів відрізняється від Четвертого і П'ятого концертів, що й зумовило його винесення в окрему групу.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі пов'язані з аналізом наступних трансформацій жанру *concerto grosso* у творах композиторів другої половини XVIII — XX століть (*symphonie concertante* та концерт для

оркестру), а також опорою на змішані жанрові моделі в інструментальних концертах (подвійний чи потрійний концерти зазвичай несуть певний відбиток *concerto grosso*).

Список використаної літератури і джерел

1. Благодатов, Г. Г., 1969. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка.
2. Бородавкін, С. О., 1998. *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Веприк, А. М., 1948. *Трактовка инструментов оркестра*. Москва: Музгиз.
4. Проскурин, С. Г., 2005. *Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции*. Дисс. канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
5. Anderson, N., 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. New York: Oxford University Press, pp.34–42.
6. Bekker, P., 1936. *The Story of the Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Boyd, M., 1983. *Bach*. London: J. M. Dent.
8. Bukofzer, M., 1947. *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton.
9. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
10. Carse, A., 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover.
11. Geck, M., 2006. *Johann Sebastian Bach: life and work*. Orlando : Harcourt.
12. Geiringer, K., 1966. *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*. New York: Oxford University Press.
13. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
14. Krey, J., 1961. Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. In: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, ed. *Heinrich Besseler Festschrift, zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, pp.337–342.
15. Nallin, W., 1968. *The musical idea: a consideration of music and its ways*. New York: Macmillan Co.
16. Maunder, R., 2004. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press.
17. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
18. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
19. Werner, F., 1985. *Johann Sebastian Bach*. New York: W. W. Norton.

References

1. Blagodatov, G. G., 1969. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The history of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka.
2. Borodavkin, S. O., 1998. *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.
3. Veprik, A. M., 1948. *Traktovka instrumentov orkestra* [Interpretation of orchestra instruments]. Moskva: Muzgiz.
4. Proskurin, S. G., 2005. *Trumpet in the baroque era: instrumentation, repertoire, performing traditions*. Ph.D. in Art History. Thesis. Rachmaninov Rostov State Conservatory.
5. Anderson, N., 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. New York: Oxford University Press, pp.34–42.
6. Bekker, P., 1936. *The Story of the Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Boyd, M., 1983. *Bach*. London: J. M. Dent.
8. Bukofzer, M., 1947. *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton.
9. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
10. Carse, A., 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover.

11. Geck, M., 2006. *Johann Sebastian Bach: life and work*. Orlando : Harcourt.
12. Geiringer, K., 1966. *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*. New York: Oxford University Press.
13. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
14. Krey, J., 1961. Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. In: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, ed. *Heinrich Bessler Festschrift, zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, pp.337–342.
15. Nallin, W., 1968. *The musical idea: a consideration of music and its ways*. New York: Macmillan Co.
16. Maunder, R., 2004. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press.
17. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
18. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
19. Werner, F., 1985. *Johann Sebastian Bach*. New York: W. W. Norton.

VADYM RAKOCHI

ORCHID iD: 0000-0003-4025-2213

Candidate of Art Criticism,

Doctoral Student at the Department of Music History

at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

v-r-99@ukr.net

ORCHESTRATION AS A FACTOR OF CLASSIFICATION OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S BRANDENBURG CONCERTOS

The problem of classification of the Brandenburg concertos is considered in this paper. There is a lack of consensus among researchers on this issue until nowadays. The attention which is paid to the orchestration of these concertos is insufficient still. Thus, there is the necessity to review the current classification by taking into account the peculiarities of presentation in the orchestra. The main objective is to classify the Brandenburg Concertos through the lens of their orchestration. Bach's addiction to the German tradition of combining string and wind instruments is noted. The frequent use of a multi-layered presentation and the tendency to melody the middle and bass voices were explained by the spread of the polyphonic texture which is typical for Bach's style. The use of different textures is compared in order to emphasize the direct relationship between their use and the appearance of genre features of each of the three types of the concerto: for example, the reliance on the homophonic texture is much clearer in works that are closer to the solo concerto (Fifth) than in the First concerto which is a concerto grosso. In such a context the presentation in the orchestra highlights the differences between the approaches of German and Italian composers to the concertino group. The treatment of the soloists in concertino as equal or unequal has been emphasized as an important factor to form genre features of the solo, grosso, ripieno concerto, or their mixture. Examples include the separation of the trumpet in the Second and the harpsichord in the Fifth Concerto from other concertino soloists, the viola section in the Third, and the viola da gamba in the orchestra of the Sixth Concertos compared to other instrumental sections. Ways to emphasize a soloist (the soloists) against the background of an orchestra were considered as well, and the importance of not only timbral, but also textural, pitch, and rhythmic differentiations were noted. The Brandenburg concertos were split off into four subgroups through the prism of orchestration and interaction between the soloist and the orchestra as the principle conclusion of the research.

Keywords: *Brandenburg concertos, J. S. Bach's instrumental music, baroque concerto, orchestration, concerto grosso, concerto ripieno.*

Стаття надійшла до редакції 14.02.2021

НАТАЛІЯ ФЕЩАК

ORCID iD: 0000-0001-6543-1985

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри струнно-смичкових інструментів

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

feshchak.natalia@gmail.com

ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО СТРУННОГО КВАРТЕТУ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто проблематику квартетного виконавства як окремої галузі музичної творчості. Визначено основні етапи розвитку камерно-інструментального виконавства в Європі, що мали характерний вплив на особливості становлення жанру струнного квартету в Україні. Зазначено, що рівноправний ансамбль чотирьох струнних інструментів, тембри яких наближені до людських голосів, формується як самостійний камерно-інструментальний ансамбль з другої половини XVIII століття в основному на рівні аматорського музикування. Висвітлено історичні зв'язки та культурно-естетичні контексти становлення українського струнного квартету. Підкреслено, що в Україні у камерному музикуванні XVIII-XIX століть набула поширення нова форма концертного «спілкування» — салонна музика. Наведено ряд відомостей, які сприяють повному розумінню означеного феномену. Відмічено, що салонна музика популяризувала як квартетні твори західних авторів, так і фольклорні обробки, знакові для української ансамблевої музики того часу. У кінці XIX століття простежено очевидне зростання ролі професійного чинника у концертній діяльності квартетів, а також збагачення й ускладнення стилю квартетного письма. Доведено, що аматорське музикування починає поступово втрачати свій пріоритет. Зазначено, у XX столітті в Україні формується нова школа українського квартетного виконавства, позначена високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри. Зосереджено увагу на розвитку квартетного жанру у Києві, Львові, Одесі, Харкові, де створюються професійні квартетні ансамблі з числа найкращих музикантів того часу. Відмічено, що великим поштовхом для розвитку українського квартетного виконавства XX століття стало відкриття вищих музичних навчальних закладів, де була започаткована навчальна дисципліна «Квартетний клас». Охарактеризовано основні тенденції розвитку українського струнного квартету в кінці XX століття, визначено два основних напрями — академічний та салонний. Вказано на низку факторів, що спричинили такий культурний феномен. Доведено факт актуалізації розвитку жанру струнного квартету в Україні на початку XXI століття.

Ключові слова: український струнний квартет, концертна діяльність, виконавство, камерне музикування, салонність.

Постановка проблеми... В останню третину XX століття спостерігається активне відродження жанру вітчизняного струнного квартету. Особливо, це стає помітним у салонному музикуванні; створюються десятки квартетних

колективів для музичного оформлення різноманітних свят, корпоративів тощо. Напряму розвитку квартетного мистецтва починає різко змінюватись наприкінці першого десятиріччя третього тисячоліття, коли, попри економічну та політичну кризу в суспільстві, поживається академічний фестивальний рух. Струнний квартет стає бажаним учасником класичних фестивалів, філармонійних концертів, презентацій та офіційних заходів. При цьому урівноважується потреба у камерному висловлюванні, гармонійному взаємопроникненні виконавських традицій академічного і салонного квартетних жанрів. Саме тому актуальною постає проблема історичного і культурологічного аналізу квартетного феномену, як одного з найбільш змістовних і презентабельних розділів камерної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Попри значну кількість досліджень з проблематики квартетного виконавства (наукові роботи О. Андріанової, М. Боровика, Н. Дикої, І. Польської, Л. Раабена, Г. Фельгуна, Б.Харитонова та ін.) у вітчизняному музикознавстві відсутні спеціальні роботи, скеровані на висвітлення даної теми в цілому. Проблема напрямів розвитку квартетного виконавства на сучасному етапі постає важливою галуззю пошуків вітчизняного музикознавства, історіографії, культурології. Її дослідники фокусують увагу на таких проблемних «зонах», як:

- загальні аспекти співвідношення «академічних» та «салонних» форм музикування на сучасному етапі (Адріанова, 2006; Дика, 2004; Сумарокова, 2003);

- історико-культурологічний аспект розвитку квартетного музикування в Україні (Кияновська, 2000;. Корній, 2001; Щепакін, 2012);

- генеза української квартетної музики у ХХ столітті (Давидян, 1984;. Дика, 2004);

- диференціація жанру, творчість квартетних виконавців — перекладення, обробки, аранжування, оригінальні твори, створення музичної образності певного типу, пов'язаного з відео- та перформансним відтворенням (Загайкевич, 1982; Калениченко, 1990; Сікорська (1994).

Щодо освітнього аспекту професійного квартетного мистецтва, а саме, відкриття у вищих музичних навчальних закладах класів квартету, відзначимо важливість роботи регіональних музично-освітніх установ, які зберігають і поширюють інформацію щодо концертних традицій європейського музикування.

Мета дослідження: визначити специфіку історичних зв'язків та культурно-естетичних контекстів становлення струнного квартету в Україні з розглядом виконавського аспекту розвитку даного жанру, як у академічному, так і у салонному напрямках.

Завдання дослідження:

- 1) виявити місце квартетного жанру у складній системі камерної музики;
- 2) диференціювати поняття «академічного» та «салонного» квартетного музикування;
- 3) систематизувати історичні особливості становлення квартетних жанрів академічного та салонного напрямку;
- 4) докладно розглянути регіональні особливості становлення академічного та салонного квартетного виконавства;
- 5) визначити перспективи розвитку квартетного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження... Історичний аспект появи європейської традиції камерно-інструментального музикування в Україні сягає ще XVII століття, коли виконавське мистецтво було представлене театрами та капелами поміщицьких маєтків, князівських палаців, хором та вокально-ансамблевою традицією братських шкіл та монастирів. Мода на «домашню» музику спонукала до розвитку універсального музично-прикладного виду виконавського мистецтва: так, князівські двори Київської Русі за прикладом візантійських імператорів наймали співаків, музикантів, танцюристів (відомо, що скоморохи виступали при дворах російських царів ще до 1648 року). З появою у другій половині XVII століття придворних театрів, оркестрів починається справжній розвиток камерної музики, зокрема квартетної.

У Києві вже з XVIII століття у багатьох будинках збиралися різного типу

камерні ансамблі, в тому числі й квартети. Разом з місцевими аматорами виступали такі прославлені європейські віртуози як А. Контський, Ф. Серве, С. Шіффе. Першим відомим професійним квартетом з постійним складом учасників у Росії, був ансамбль у який входили Ф. Тіц (перша скрипка), Робе або О. Тевес (друга скрипка), Штокфіш (альт) та А. Дельфіно (віолончель). Цей прекрасний колектив у 1790-х роках захоплював сучасників своїми виступами на придворних концертах. За свідченнями сучасників, окрасою концертів був Ф. Тіц — «... ніщо не могло зрівнятися з приємністю його смичка, з тими дивними, ніжними звуками, які злітали з його струн» (Давидян, 1984, с. 5).

Значну роль у розвитку квартетного виконавства не тільки Європи, але й України, відіграла музична діяльність графа Андрія Розумовського. Отримавши гарну освіту, у 25-річному віці А. Розумовський був направлений імператрицею Єлизаветою на дипломатичну роботу у Відень. Музичні вечори були практикою життя Відня, а Розумовський — їх постійним активним учасником. Російська аристократія у Відні захоплювалась новою музикою, концертні салони віденської аристократії були завжди переповнені шанувальниками музичного мистецтва і могли стати місцем вірогідної зустрічі різних видатних особистостей. Також «концерти за участю струнних квартетів регулярно відбувалися в будинку бригадира російської військової місії графа І. Ю. Броуна-Камуса» (Ільченко, 1996, с. 4).

Після смерті батька у 1803 році, отримавши спадщину, граф Андрій Розумовський охоче організовує найкращий квартет свого часу і, по суті, перший у Європі квартетний ансамбль постійного складу – у ньому грали І. Шуппанціг, Ф. Вайс, Дж. Лінке, партію другої скрипки виконував сам граф. Інформації про квартет Розумовського нечисленні, але відомо, що у 1813 р. ансамбль збирався виступати з концертами в Бадені та політична ситуація в Європі склалася таким чином, що Розумовський змушений був відмінити поїздку. Після повернення графа у Росію ансамбль виступає в іншому складі. З концертами квартет об'їздив багато міст Російської імперії, також неодноразово музиканти гастролювали і в Києві.

На початку XIX століття аматорське квартетне музикування в Європі починає поступово втрачати своє суспільне значення. Шанувальники музичного мистецтва були незадоволені творчістю деяких композиторів, які писали тільки для віртуозів високого гатунку. Тому одні аматорські квартети намагалися впоратися з непереборними для них труднощами, інші зверталися до творів невисокого технічного рівня. Все це, безсумнівно, вказує на ознаки деградації аматорського мистецтва, яке починає відходити в минуле разом з палацово-аристократичними формами концертного життя. Прогресивним є те, що внаслідок складнощів розвитку жанру, деякі квартетні ансамблі продовжували концертувати, виконуючи на концертах навіть власні твори.

У цей же час у камерному музикуванні Східної Європи набуває поширення специфічна форма музичного спілкування, так звана «камерна салонна музика», яка передбачала музичний супровід у домашньому колі, що об'єднував родичів, друзів, однодумців. Таке мистецтво мало на меті відвернути людину від повсягденних стресів, вплинути на гармонійність її світосприйняття. Крім того, воно передбачало естетизацію домашнього побуту, що пов'язувався не тільки зі слуханням музики, але й із участю у музикуванні. Саме у квартетному виконавстві поступово викристалізувалася ідея висловити «живими» музичними засобами найбільш інтимні почуття у формі «довірчої бесіди».

Розходження музикознавчих уявлень про цінність та природу салонності, а також вердикт про її «епігонське» походження, певним чином принижують значення цього, на наш погляд, значного музичного доробку, який слугував своєрідним «містком» між культурами Західної та Східної Європи, між ментальностями різних прошарків населення, між класичними зразками романтизму та його подальшими різновидами, що мали місце також у XX столітті.

У дослідженні О. Андріанової «Салонна музика як складова частина російського романтизму» подається визначення салонної музики як самостійної системи камерних жанрів, що виникла на межі XVIII-XIX століть, з наявністю відповідної змістовної сфери та власними засобами виразності; у вузькому сенсі

— це сукупність невеликих музичних творів із полегшеною фактурою, призначених для домашнього музикування виконавцями «... з непрофесійним рівнем музичної освіти та володінням яким-небудь музичним інструментом, а також розраховані в основному на непідготовленого слухача» (Андріанова, 2006, с. 42).

Проте, таке розуміння є дещо спрощеною спробою ототожнення термінів «салонна» та «камерна» музика. Посилаючись на історичні особливості розвитку російського романтизму, авторка відзначає прогресивний характер тенденції салонного музикування: «... популярність салонного музикування сприяє тому, що навчання дітей музиці, обов'язкове в аристократичному середовищі, стало невід'ємною частиною освіти і у дворянському середовищі, і в сім'ях духовенства» (Андріанова, 2006, с. 42).

Характерною особливістю салонної музики Росії XIX століття є взаємодія російського та українського мелосу з європейськими інтонаціями (італійська оперна кантілена, сентиментальний французький романс, німецький зінгшпіль). Таким чином, створювалися «прикладні» жанри, прокладалися шляхи до виникнення нових, демократичних зразків музики, що базувалися на синтезі мистецтв, і у будь-яку епоху музичної історії мали перехідне значення. Як правило, такі твори включали компоненти популярного візуального мистецтва та театральності, що для музики камерних жанрів давало нові витoki інтерпретаційних можливостей. Спрощення музичної ідеї, і, водночас, ускладнення виконавських виразових засобів, — ось процеси, які супроводжували напрямок салонної музики і формували подальші перспективи розвитку музичного мистецтва.

Зокрема, на нашу думку, салонність є природною формою саме квартетного музикування, завдяки обмеженому ансамблевому складу — формою творчого спілкування, дійсної художньої «співпраці» між музикантами, і, певним чином, творчою лабораторією, яка дозволяє уточнювати художні критерії квартетного виконавства, активно оновлювати репертуар, постійно працювати над сценічною довершеністю концертних виступів, що, безумовно,

сприяє прогресу виконавського мистецтва в цілому.

Жанр струнного квартету ніс у собі певну соціальну функцію. У мистецтві салонної музики епохи Просвітництва, він став, до деякої міри, віддзеркаленням процесу демократизації суспільних відносин. Але це аж ніяк не означало будь-якого спрощення у розвитку музичного мистецтва. Навпаки, струнний квартет втілював в собі абсолютно нові форми, удосконалюючи природну завершеність і красу гармонійного чотириголосся. Саме тут була досягнута своєрідна витонченість, пластичність і художня змістовність голосоведення, яку Стендаль вважав «... бесідою чотирьох розумних людей» (Ступель, 1970, с. 109).

Українська салонна музика — явище загальнокультурного значення, яке походить від тенденцій, відзначених музикознавцями у Росії та Західній Європі. На початку XIX століття традиційними осередками музичного життя України залишалися поміщицькі маєтки. Відомий оркестр, а при ньому і квартет, мав у своєму маєтку О. Будлянський в с. Чемері на Київщині, квартетні зібрання, що постійно утворювалися І. Лизогубом у Седневі-Чернігові, Г. Данилевським, М. Ясінським-Дорошенко у Києві є відомими прикладами захоплення цим мистецтвом. Крім квартетів, були поширені й інші струнно-смічкові ансамблі (тріо, квінтети, секстети). Домашнім музикуванням особливо славилася Полтавщина; там функціонувало на той час приблизно 35 оркестрів (Шамаєва, 1996).

У Західній Україні головним культурним центром було місто Львів. Дослідниця Л. Кияновська розглядає діяльність галицького салону, який посів помітне місце у культурно-мистецькому житті краю (2000). На розвиток струнного квартету в цьому регіоні вплинув відомий скрипаль Кароль Ліпінський. Саме у Львові він виступав зі своїми першими сольними концертами, а також як квартетист у ансамблі з Мазасом, Шупанцігом, Крємезом. На початку 1820 року К. Ліпінський організував симфонічний оркестр, який улітку виступав з концертами на контрактових ярмарках у Києві, у 1824-1825 роках організовував щотижневі абонементи квартетних вечорів. Ліпінський неодноразово виступав у Кам'янець-Подільському, Кременці, Дубно,

Одесі, належав до найбільш бажаних і гаряче очікуваних гастролерів.

Музичне життя Києва на початку ХІХ століття розвивалося нерівно й бурхливо. Його піднесення і спади визначалися соціально-економічними причинами, політичними обставинами. До найважливіших осередків мистецького життя належали контрактіві ярмарки. Ці торгові з'їзди переведені сюди з Дубно у 1797 році і з того часу регулярно відбувалися на Подолі, викликаючи величезне пожвавлення серед населення міста. Особливо важливу роль відігравав контрактівий ярмарок в активізації концертного життя міста. Адже ті, що приїжджали до Києва, прагнули окрім улагодження різних справ розважитися, набути мистецьких вражень. Під час укладення контрактів щовечора відбувалися концерти, в яких брали участь видатні артисти – виконавці з Європи: Ф. Ліст, К. Ліпінський, Б. Ромберг, Г. Венявський та інші (Загайкевич, 1982).

Салонні вечори в Одесі часто влаштовував граф Воронцов. У 20-х роках ХІХ століття він мав квартет аматорів, у якому виступав талановитий віолончеліст О. Сухов. Після квартетного концерту у 1823 році музикант Ланжеров вказував на те, що йому запам'ятався квартет російських музикантів, які належать графу Воронцову, оскільки музиканти добре грають твори не тільки Моцарта і Гайдна, а й інших композиторів (Давидян, 1984). Мода на квартети стала настільки велика, що захопила і Одесу. В багатьох приватних будинках було створено квартети, в яких охоче брали участь знатні міщани. До кінця ХІХ століття аматорське музикування починає поступово втрачати своє значення.

Становлення квартетного стилю виконання йшло одночасно з розвитком музики цього жанру, збагачуванням і ускладненням стилю квартетного письма. У цей час в Україні простежується істотне пожвавлення музичного життя, зокрема концертної діяльності. У Наддніпрянській Україні діяли російські музичні осередки, а на заході країни – австрійські та польські. «Імперська політика національного гноблення, яку проводила чужоземна влада в обох частинах України, призвела до різних труднощів у виконанні української музики. Влада вела цілеспрямовану політику на звуження функціонування української

музики в суспільстві» (Корній, 2010, с. 298).

Камерно-інструментальному мистецтву України XIX століття притаманні типові риси західноєвропейському романтизму, воно набуло професійних якостей саме в домашньому, маєтковому музикуванні. З об'єктивних обставин українська інструментальна музика, порівняно з європейською, була зорієнтована, в основному, на західну музику. В активізації концертного життя в Україні значну роль відіграли відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ), які, за сприяння влади, розвинули музично-просвітницьку діяльність. Основною метою товариства був розвиток російського музичного мистецтва, були організовані концерти, конкурси на краще виконання творів. Музичні відділення відкрилися у різних містах України: Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Херсоні.

Ознайомлення українських слухачів із західною та російською музикою мало важливе значення для розвитку камерного (квартетного) жанру. До репертуару квартетних зібрань входили, з одного боку твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана; з іншого — різноманітні перекладення оперної чи симфонічної музики, обробки народних мелодій.

Музичному вихованню особливе місце відводилось у Харкові, де у 1805 р. відкривається Харківський університет. «Тут учні музичних класів навчалися гри на фортепіано та струнних інструментах у прекрасних викладачів І. Лозинського, В. Андреева, Ф. Шульца. Крім гри в оркестрі учні музикували і в квартеті» (Корній, 2001, с. 298). Є відомості, що «... у першій половині XIX століття у Харкові кілька років існував квартет організований князем М. Голіциним» (Калениченко, 1990, с. 265).

У 1871 р. перший сезон квартетних зібрань Харківського відділення ІРМТ почався з виступів ансамблю в складі: Шпора, Гельмиха, Шульца, Ене. Цікаво відзначити, що в різний час учасниками Одеського квартету були відомі чеські музиканти — скрипаль Я. Коціан і віолончеліст Л. Зеленка, які стали потім артистами «Чеського квартету». Постійного квартету при відділенні не було, у ньому періодично брали участь музиканти Й. Шадек, Ф. Шадек, І. Водольський,

А. Гене, Р. Пфеніг, Ф. Віленський, К. Пятигорович, М. Поляничевський, В. Мешков та інші (Давидян, 1984). У квартетних вечорах брали участь і гастролери — скрипаль Г. Венявський, віолончеліст А. Портен, піаніст П. Шлецер. У майбутньому відбуваються характерні для більшості периферійних квартетів багаторазові зміни учасників, на деякий час вони припинились тільки з встановленням у 1883 році нового складу — А. Пестеля, С. Дочевського, Алексеєнко, А Глена.

1867 рік виявився благодатним для Одеси в контексті впровадження камерних виконавських традицій. Адже саме з оселенням у цьому році в Одесі скрипалів М. Франка, К. Бабушки та віолончеліста М.Куммера камерна музика в місті вийшла з приватних салонів на велику концертну естраду. Восени цього року «Одеський вісник» анансував серію квартетних зібрань, які відбувались в залі німецького клубу «Гармонія» за участю Франка, Бабушки, Россета, Кумера. З того часу протягом наступних трьох років квартетні концерти в Одесі були регулярними та бажаними культурними подіями (Щепакін, 2012).

До початку ХХ ст. в Російській імперії (й на українських землях у її складі) нараховувалось 33 відділення ІРМТ, в кожному з них були квартетні ансамблі. Поряд з прекрасними квартетами «столичного рівня» були середні та слабкі за якістю виконання ансамблі, де разом з професіоналами грали музиканти-аматори. Проте, важливо відзначити й їхній внесок у розвиток квартетного мистецтва.

Поряд з активізацією композиторської уваги до квартетної творчості, у ХХ столітті набирає бурхливого розквіту українське квартетне виконавство, що починає здобувати рівень міжнародного визнання. Великого поштовху для подальшого його розвитку надало відкриття в Україні середніх та вищих музичних учбових закладів, консерваторій (початок ХХ століття), де спочатку клас ансамблю виконував швидше додаткову функцію до основної спеціалізації «Концертний виконавець». І тільки в повоєнний час, у 50-60-і роки ХХ століття, у навчальних закладах почали формуватися кафедри камерного ансамблю (здебільшого класи квартету у їх складі). Практика навчання музикантів

показала, що вміння грати в ансамблі не тільки прищеплює необхідні професійні навички, розширює світогляд, але й виявляється для багатьох основною спеціальністю, тому що камерна музика стає в сучасному житті усе більш затребуваною і виконуваною.

Витоки створення навчальної дисципліни «Квартетний клас» в Київській державній консерваторії (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського) сягають 20-х років ХХ ст. Першими викладачами класу квартету в консерваторії стають Н. Скоморовський, Д. Бертєє, С. Вільконський, які були не тільки чудовими солістами, а й блискучими ансамблістами. З часу відкриття Київської консерваторії формуються струнні квартети з числа викладачів консерваторії. У 1913-1914 роках тут активно функціонують квартети у складі: Ф. фон Мулерт, Є. Риб, С. Каспін, М. Урденко; у 50-ті роки — Б. Фішман, О. Старосельський, Г. Пеккер; у 60-ті — П. Макаренко, В. Стеценко, З. Дашак, В. Червов; 70-ті роки — О. Криса, О. Кравчук, А. Венжега, В. Потапов. Концерти за їх участю долучали студентську молодь до кращих зразків світової музичної класики та до творів сучасних композиторів.

У 1946 році квартетний клас відокремлюється від кафедри камерного ансамблю; як окрема секція входить до кафедри струнно-смичкових інструментів.

У різні часи струнний квартет викладають прекрасні музиканти: О. Старосельський, П. Макаренко, О. Кравчук, Р. Гураль, Л. Краснощок, В. Гайдук, Л. Бильчинський, В. Боровик, Ж. Ляшенко та ін.

З відкриттям у 1903 році у Львові Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) починається розквіт українського професійного музичного виконавства (зокрема ансамблевого). В 1911-1912 роках дирекція інституту ввела в навчальні плани курси «вправ у збірній музиці для всіх учеників» (очевидно, основ ансамблевої гри). Як директор навчального закладу С. Людкевич у 1912 р. започатковує нову форму концертно-виконавської діяльності педагогів та учнів — вечори класичної та камерної музики. З

концертами камерно-інструментальної музики почали виступати Є. Щедрович-Ганкевич, Р. Придаткевич та його учень Є. Перфецький (скрипка), Б. Бережницький, А. Вольфсталь (віолончель).

У Львівській консерваторії ім. М. Лисенка до 1972-го року квартетний клас відносився до оркестрової кафедри (перші викладачі — П. Пшеничка, П. Макаренко). У 1972 році за ініціативою ректора консерваторії, професора З. Дашака клас струнного квартету приєднано до кафедри камерного ансамблю.

В Одеській консерваторії ім. А. В. Нежданової (тепер Одеська національна музична академія) камерна музика звучала з дня її заснування. У повоєнні часи камерно-ансамблеве музикування було стилем роботи консерваторії, особливо в 1960-і роки — роки ректорства В. Повзуна. Педагогічний струнний квартет найяскравіших музикантів — В. Проніна, О. Зіссермана, М. Грінберга, О. Гуменюка — радував публіку вечорами камерної квартетної музики. Зі струнним квартетом часто концертував сам В. Повзун (кларнет). Розквіт камерного виконавства дав підставу у 1968 році створити кафедру камерного ансамблю й квартету. Її засновник — заслужений діяч мистецтв, професор В. Повзун. Формування класу струнного квартету на кафедрі пов'язують із ім'ям талановитого альтиста, випусника Г. Майя — О. П. Шкарпітного. У різні роки у квартетному класі викладали П. Купін, С. Шольц, Л. Лембергський, Б. Мордкович, М. Грінберг, А. Вайнер, тепер — О. Базан, М. Курочкіна.

Квартетна музика в Одесі звучала завжди, а в ХХ ст. розвиток цього жанру тут був дуже стрімким. Можна стверджувати, що в Одесі квартетне виконавство створило свою «автономну» музичну нішу. Учні Школи ім. П. Столярського, скрипалі В. Н. Пронін і А. Л. Зісерман, у 1946 році разом з А. Я. Гуменіком (віолончель) і М. М. Грінбергом (альт) створили струнний квартет, який більше 35 років був гордістю консерваторії. (Корній, 2001).

На початку ХХ століття кожен культурний центр України мав струнний квартет: поряд з Києвом, Львовом, Одесою та Харковом — Житомир, Катеринослав (тепер Дніпро), Миколаїв, Полтава та інші міста.

У 20-х роках ХХ століття в Україні формується нова школа українського

квартетного виконавства, позначена високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри — створено у 1919 році (за ініціативою композитора Я. Степового) перший Державний квартет УРСР, Струнний квартет ім. М. Леонтовича у Харкові (1925), Київський квартет (1926), Квартет ім. П. Чайковського у Києві (1924), які тісно пов'язали свою діяльність з сучасною українською творчою практикою. Ці колективи, як і інші квартети того часу, виступали у клубах, підприємствах, установах, гастролювали по містах України. Значну діяльність проводив також Квартет ім. Ж. Вільйома (організований у 1920 р.).

У Харківському державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського (тепер Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського) в 1964 році створено самостійну кафедру інструментального ансамблю. На початку 1968 року до кафедри включено клас струнного квартету. Для роботи викладачами запрошуюються Й. Гельфандбейн, І. Сиротін. Започаткування так званих «квартетних вечорів» пов'язано з ім'ям Фелікса Спартака-Карловича Щелкановцева. Він умів захопити студентів музикуванням у струнному квартеті. Сам із задоволенням грав зі студентами на квартетних вечорах. Студентські квартети його класу були гідно представлені на VII та IX конкурсах ім. С. Прокоф'єва, де на обох одержали третю премію.

Квартетне виконавство харківщини відзначалось інтенсивністю і розмаїтістю. Серед філармонійних колективів 70-х років одне з чільних місць, поряд з лисенківцями, посів організований у 1971 році Київський квартет ім. М. Леонтовича. Впродовж творчого життя (1971-1991 роки) колектив цього квартету зазнав численних змін: С. Кобець (перша скрипка 1977-1991, а в 1971-1977 виконував партію другої скрипки); О. Панов (друга скрипка — з 1977 по 1983); Ю. Харенко (друга скрипка — з 1983 по 1991рр.); альтисти — Г. Вайнштейн (1971-1980), В. Баранов (1980-1991), Б. Девятов (з 1991 року). Постійно в колективі працював лише віолончеліст Володимир Пантелєєв. У 90-х роках учасники квартету виїхали на постійне місце проживання до США, але там колектив проіснував недовго і розпався.

Серед численних камерно-інструментальних ансамблів харківського регіону 70-х років вирізнявся квартет, організований з числа професорсько-викладацького складу та студентської молоді Харківського інституту мистецтв. Впродовж двох років (1976-1978) у стінах цього музичного вузу продуктивно працював квартет у складі: М. Пітельмана, Г. Купермана, В. Ковальчука, О. Панасяна.

Помітним мистецьким явищем 60-х років стала поява у Києві Квартету ім. М. Лисенка. «Цей квартет став спадкоємцем традицій знаного в столиці у 20-50-х роках Квартету ім. Ж. Вільйома. Діяльність колективу, заснованого у 1951 році за ініціативою проф. Ю. Крихи, була надзвичайно вагомою. Перший склад квартету був такий: О. Кравчук (перша скрипка), А. Сікалов (друга скрипка), Р. Гураль (альт), Л. Краснощок (віолончель)» (Боровик, 1980, с. 16). Високий професіоналізм, рідкісна працездатність, творча ініціатива дозволили лисенківцям започаткувати грандіозні мистецькі акції, які не мали аналогів в історії українського квартетного виконавства.

Професійна досконалість колективу привернула увагу українських композиторів різних поколінь. Цикли концертів під рубрикою «Перше виконання» звучать на естрадах Будинку композитора, Колонного залу ім. М. Лисенка, Будинку органної та камерної музики. Майже всі квартетні прем'єри українських композиторів, зокрема Є. Станковича, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Дичко, І. Карабиця, відбулися саме завдяки лисенківцям.

Квартет імені М. Лисенка (теперішній склад: А. Баженов (перша скрипка), О. Серединський (друга скрипка), С. Романський (альт), І. Кучер (віолончель)) — єдиний український державний струнний квартет, що понад 70 років активно пропагує твори зарубіжних та вітчизняних композиторів та вносить свій шарм у розвиток вітчизняного квартетного мистецтва.

У 30-ті роки створюється квартет з числа викладачів Львівської консерваторії у складі: Й. Цетнер (перша скрипка), А. Солтис (друга скрипка), А. Лобожинський (альт), П. Пшеничка (віолончель), який довгий час

функціонував при Польському Музичному Товаристві. В післявоєнний період при консерваторії організувався квартет, до якого входили: І. Гольфельд, В. Стеценко, Н. Пархоменко, П. Пшеничка, репертуар якого ґрунтувався на творах західноєвропейських і вітчизняних авторів (Дика, 2004).

Суттєво пожвавила концертне життя Львова поява струнного квартету при Львівській консерваторії у складі: О. Деркач, В. Каськіва, З. Дашака, Х. Колесси, дебют якого відбувся у грудні 1965 року. Майже всі мистецькі акції Львова відбувалися за активною участю квартету Львівської консерваторії – він був постійним учасником мистецьких форумів: «Львівська золота осінь», «Віртуози країни», брав участь у міжнародному фестивалі «Віртуози» (Дика, 2004).

Активну концертну діяльність у Львові та інших містах західного регіону проводив квартет Львівської філармонії «Кантабіле», заснований у 1985 році. У 1995 році при Національній філармонії України з числа випускників Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського створений струнний квартет «Каприс класик». У 2007 році створюється ансамбль нової генерації музичної України Струнний квартет «Колегіум» та інші професійні квартети.

На розвиток жанру неабиякий вплив мають проведення міжнародних конкурсів в Україні, а саме:

- Міжнародний інструментальний конкурс ім. Є. Станковича в м. Києві;
- Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів ім. І. Я. Падеревського в м. Житомирі;
- Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів і квартетів в м. Львові;
- Міжнародний конкурс камерних ансамблів ім. Д. Бортнянського в м. Києві;
- Національний конкурс камерних ансамблів ім. В. Повзуна у м. Одесі.

Висновки.

1. Починаючи з XVIII століття камерно-інструментальне виконавство в Україні носило аматорський характер, зокрема, форми «домашнього» або «салонного» музикування представляли основні типи музичної ансамблевої практики.

2. На початку другої половини XIX століття в жанровій панорамі української музики спостерігається послідовний процес розвитку квартетного мистецтва, зумовлений такими чільними ознаками музичного романтизму як спрямування до сконцентрованості почуттів та камерності їх висловлювання. На зміну періоду салонного музикування приходить час яскравих концертних виконань, пов'язаних з діяльністю ІРМТ у Центральній і Східній Україні та польсько-австрійських осередків у Західній Україні.

3. Одночасно з активізацією композиторської уваги до квартетної творчості у XX столітті бурхливо розвивається квартетне виконавство. У першій половині XX століття створюються перші професійні українські струнні ансамблі, що здобувають міжнародні визнання. Великого поштовху для розвитку українського струнного квартету надало відкриття у вищих музичних учбових закладах кафедр камерного ансамблю, до складу яких входять класи квартету.

4. У кінці XX століття та до сьогодні провадиться концертна та конкурсно-фестивальна діяльність українських квартетів, що свідчить про подальші перспективи розвитку цього жанру. Паралельно з концертними виконавцями слід відмітити звернення музикантів академічної практики до гри в квартеті для салонного музикування, що є також дієвим способом залучення широкої глядацької аудиторії та популяризації квартетної музики.

Перспективи подальших розвідок... У запропонованій статті було порушено лише один аспект формування квартетного мистецтва — історично-культурологічний. Історію жанру простежено найбільш детально від початку зародження цього ансамблевого феномену камерного виконавства на Україні, а також, як форми салонного музикування. Саме тому перспективними напрямками подальших розвідок цієї проблеми є вивчення репертуару сучасного квартетного мистецтва та специфіки його інтерпретації.

Список використаної літератури і джерел

1. Андріанова, О., 2006. Салонна музика як складова частина російського романтизму. *Українське музикознавство Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 34, сс.40–47.
2. Боровик, М., 1980. *Квартет ім. М. В. Лисенка*. Київ: Музична Україна.
3. Давыдян, Р., 1984. *Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики*. Москва: Музыка.

4. Дика, Н., 2004. Квартетне виконавство України (60-80 роки ХХ століття), західний регіон. *Мистецтвознавчі записки Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 5, сс.16–21.
5. Загайкевич, М., 1982. Музично-театральне життя України першої половини 19 століття. *Київ музичний*, сс.20–31.
6. Ільченко, Л., 1996. Граф Розумовський. *Дзеркало тижня*, 38, с.2.
7. Калениченко, А., 1990. Камерно-інструментальні ансамблі. У кн.: О. Пархоменко, ред. *Історія української музики*. Київ: АН УРСР; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, сс.265–286.
8. Кияновська, Л. О., 2000. *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.* Автореферат дис. д-ра мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
9. Корній, Л., 1998. *Історія української музики*. Т. 2. Київ-Харків-Нью-Йорк: видавництво М. П. Коць.
10. Корній, Л., 2001. *Історія української музики*. Т. 3. Київ-Харків-Нью-Йорк: видавництво М. П. Коць.
11. Ступель, А., 1970. *В мире камерной музыки*. Ленинград: Музыка.
12. Сумарокова, В., 2003. Музичне виконавство як об'єкт дослідження. *Мистецькі обрії 2001-2002: Альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика*, сс.212–222.
13. Фещак, Н., 2011. Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру. *Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, сс.191–194.
14. Шамаєва, К., 1996. *Музична освіта в Україні в першій половині 19 століття*. Київ: Музична Україна.
15. Щепакін, В., 2012. Камерне виконавство в Одесі наприкінці 1860-х – початку 1870-х рр. як приклад творчої взаємодії представників різних культур. *Культура України*, сс.276–288.

References

1. Andrianova, O., 2006. Salonna muzyka yak skladova chastyna rosiiskoho romantyzmu [Salon music as an integral part of Russian romanticism]. *Ukrainske muzykoznavstvo Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 34, pp.40–47.
2. Borovyk, M., 1980. *Kvartet im. Lysenka* [M. V. Lysenko Quarter]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Davydyan, R., 1984. *Kvartetnoe iskusstvo. Problemy ispolnitel'stva i pedagogiki* [Quartet art. Problems of performance and pedagogy]. Moskva: Muzyka.
4. Dyka, N., 2004. Kvartetne vykonavstvo Ukrainy (60-80 roky XX stolittia), zahidnyi rehion [Quartet performance of Ukraine (60-80 years of the XX century), western region]. *Mystetstvoznachchi zapysky Derzhavnoi Akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstva*, 5, pp.16–21.
5. Zahaikevych, M., 1982. *Muzychno-teatralne zhyttia Ukrainy pershoi polovyny 19 stolittia* [Musical-theatrical life of Ukraine in the first half of the 19th century]. *Kyiv muzychnyi*, pp.20–31.
6. Ilchenko, L., 1996. Hraf Rozumovskyi [Count Rozumovsky]. *Dzerkalo tyzhnia*, 38, p.2.
7. Kalenychenko, A., 1990. Kamerno-instrumentalni ansambli. In: O. Parkhomenko, ed. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Kyiv: AN URSSR; IMFE im. M. T. Ryl'skoho, pp.265–286.
8. Kyianovska, L. O., 2000. Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th-20th cent. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.
9. Kornii, L., 1998. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian Music]. Vol. 2. Kyiv-Kharkiv-Niu York: vydavnutstvo M. P. Kots.
10. Kornii, L., 2001. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian Music]. Vol. 3. Kyiv-Kharkiv-Niu York: vydavnutstvo M. P. Kots.
11. Stupel', A., 1970. *V mire kamernoj muzyki* [In the world of chamber music]. Leningrad: Muzyka.

12. Symarokova, V., 2003. Muzychne vykonavstvo yak ob'iekt doslidzhennia [Musical performance as an object of study]. *Mystetski obrii 2001-2002: Almanah. Naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka*, pp.212–222.

13. Feshchak, N., 2011. Salonnist yak faktor rozvytku ukrainskoho kvartetnoho zhanru [Saloniness as a factor in the development of the Ukrainian quartet genre]. *Visnyk Derzhavnoi Akademii kerivnykh kadrov kultury i mustetstv*, 4, pp.191–194.

14. Shamaieva, K., 1996. *Muzychna osvita v Ukraini v pershii polovyni 19 stolittia* [Musical Education in Ukraine in the first part of 19th century]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

15. Shchepak, V., 2012. Kamerne vykonavstvo v Odesi naprykintsi 1860-h –pochatku 1870-h rr. yak pryklad tvorchoi vzaemodii predstavnykiv riznykh kultur [Chamber performance in Odesa in the End of 1860s – at the beginning of 1870s as an example of creative interaction of representatives of different cultures]. *Kultura Ukrainy*, pp. 276–288.

NATALIIA FESHCHAK

ORCID iD: 0000-0001-6543-1985

PhD in Art Criticism,

Acting Associate Professor at

the Department of String-Bowed Instruments at the

P. I. Tchaikovsky National Music Academy

of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

feshchak.natalia@gmail.com

PERFORMANCE PRINCIPLES OF FUNCTIONING OF UKRAINIAN CHAMBER QUARTET: HISTORIC ASPECT

Peculiarities of string quarter music units were shown from the chamber-instrumental perspective existing in the Ukrainian performing art. As well, these peculiarities were disclosed as a distinct genre of composer's approach and his musical thinking. Consistent development of equal ensemble of four string instruments with their timbres close to human voices happened in the second part of the 18th century. Chamber part of their utterances was directed to the concentration of feelings, reproduction of psychological states. It was mentioned that a very specific form of concert "communication" was spread in the Ukrainian chamber world in the 18th-19th centuries; it is especially about saloon music. Both chamber pieces of Western authors and folklore pieces that are significant for Ukrainian ensemble music of that time were popularized in Ukrainian performing space. Until the end of the 19th century, amateurs in music art started to lose their priority step by step. Instead, the considerable penchant for the professional factor had an epoch-making impact, so taking into account this fact and the historical spreading of chamber concerts particularly the chamber writing style acquired the importance. In the 20th century's Ukraine, a new school of Ukrainian quartet performance was being formed. It was associated with high professionalism, special performance manner. Professional quarter ensembles were generated in Kyiv, Lviv, Odesa, and Kharkiv. They were consisted of the best musicians of that time. The establishment of high music institutions was a big impetus for the development of quartet performance in the 20th century. The discipline "Quarter Class" was included in the music education during this time to train very professional performers. During the years of Ukrainian independence, the development of the local chamber quartet moves in two directions: new professional teams are being established from the graduates of music academies – their performance techniques raise to very high, virtuoso quality. They represent an academic direction. The other tendency is an active becoming of the quartet's genre in saloon performance.

Keywords: *Ukrainian string quartet, performance, chamber performance, saloon.*

Стаття надійшла до редакції 13.02.2021

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна).
i.berenbein@kubg.edu.ua

ОПЕРА П.ЧАЙКОВСЬКОГО «ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН»: ДОСВІД СУЧАСНОГО ПРОЧИТАННЯ ТЕКСТУ

Розглянуто інтерпретаційний аспект опери «Євгеній Онегін» в реаліях «режисерського театру». З'ясовано передумови формування в межах оперно-театральної традиції нових сценічних версій опери. Виявлено багатовекторність режисерських концепцій опери, що характеризуються різним рівнем стильової єдності та відповідності періоджерелу. Розглянуто сценічні принципи постановки К. Станіславського, які визначили майбутні концептуальні підходи режисури психореалістичної традиції в трактуванні «ліричних сцен». Окреслено основні жанрово-стильові тенденції сучасних режисерських концепцій опери «Євгеній Онегін». Описано два напрями сучасних стильових пошуків: еkleктичний, що характеризується порушенням стилістично-сміслової цілісності опери, нашаруванням автономного сценічного тексту несумісної семантичної системи; ціннісно органічний, що вирізняється створенням художньої моделі, де зовнішня і внутрішня форма сфокусовані в новому гіпертексті культури. Проаналізовано нову режисерську постановку А. Жолдака як приклад органічної єдності вербальної, музичної та сценічної складових опери. Визначено невичерпність довербального смислового шару оперного тексту як цілісної міфо-поетичної структури та поетичного іноказання, що органічно коригує з поетикою метафоричного театру. З'ясовано семантико-стильові парадигми та ціннісно-сміслові орієнтири сучасного прочитання опери «Євгеній Онегін». Визначено кореляти створення нового гіпертексту культури та етико-естетичного збагачення ціннісної системи, такі як семантико-смілова спорідненість естетичних концепцій учасників культурного діалогу та дотримання принципів художньої правдивості в осмисленні змістових констант опери «Євгеній Онегін». Доведено обґрунтованість створення нової сценічної партитури як діалогізованої корелюючої ціннісної системи з високим рівнем етико-естетичного узагальнення. Визначено віртуальну незавершеність процесу прочитання оперного тексту «Євгенія Онегіна» і прогнозовану множинність сценічних форм як іманентну якість видатного художнього явища глибинного ліро-поетичного змісту.

Ключові слова: психореалістичний музичний роман, діалог, двійництво, простір смислотворення, метафоричний театр, міфо-поетична структура.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями обумовлюються множинністю смислових вимірів музично-поетичного змісту опери «Євгеній Онегін». 140-річний сценічний дискурс цієї опери переконує у невмирущій цінності

шедевра оперного мистецтва XIX століття як явища світової культури. Питання «актуалізації» опери «Євгеній Онегін» в сучасних режисерських концепціях поряд із глибинним узагальненням етико-естетичних цінностей, «нарощуванням смислів» (Лотман, 1966) і формуванням якісного сценічного гіпертексту виявляє безліч суперечностей, жанрових і смислових метаморфоз, несумісних з принципами художньої правдивості та автентичного прочитання тексту учасниками творчого діалогу. Аналіз репрезентації цієї опери в реаліях «режисерського театру» дозволяє сформулювати певний ряд маркерів автентичності інтерпретації як усвідомлення кореляції нових семантичних структур із смисловими кодами першоджерела, вписаності режисерської партитури в смислову модель складного багат шарового коду твору, етико-естетичне збагачення ціннісної системи в процесі діалогу культур; визначити фактор часу як закономірне обґрунтування нового художнього узагальнення. Разом з тим, осмислення сучасної режисерської практики прочитання тексту опери «Євгеній Онегін» дозволяє виявити нові сценічні концепти ціннісно-поетичних структур опери в пізнанні етичних сенсів буття, віднайти нові метафори складних сценічних текстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Інтертекстуальний аспект сучасного сценічного дискурсу опери «Євгеній Онегін» в маскультівській парадигмі досліджений в дисертації Дар'ї Густякової (2018). На прикладі постановок Дмитра Чернякова (2006), Андреа Брет (Andrea Breth, 2007), Стефана Херхайма (Stefan Herheim, 2011), Роберта Карсена (Robert Carsen, 1997, 2007) констатується анахронізм режисерських концепцій з тяжінням до полілінгвізму, ілюстративності, що дозволяє змінити код класичної культури на більш зрозумілий універсальний код. Робота Костянтина Станіславського над оперою «Євгеній Онегін» (постановка 1922 року), яка й досі вважається найбільш автентичним прочитанням опери, детально із залученням архівних матеріалів проаналізовано в дисертації Любові Барінової (1996). Інформативним виявилось дослідження історичного аспекту постановок «Євгенія Онегіна» протягом 1879–1991 років у дисертації та статтях Олександра Васильєва (2015, 2019).

Аналізуючи довготривалу сценічну практику опери «Євгеній Онегін», автор доходить висновку, що перетворення камерних, глибоко інтимних «ліричних сцен» П. Чайковського на grand-спектакль стало одним із визначальних факторів повернення до першоджерела і визрівання в межах сформованої оперно-театральної традиції нових театральних концепцій. Поряд із науковим дискурсом, сучасні інтерпретації опери «Євгеній Онегін» знайшли достатньо суперечливе висвітлення в навколотеатральній пресі та рецензіях. Проте окремі постановки цієї опери в естетиці метафоричного театру не досліджувались, ціннісні кореляти не визначались.

Мета дослідження — виявити семантико-стильові парадигми та ціннісно-сміслові кореляти сучасного прочитання опери «Євгеній Онегін». Досягнення мети передбачало вирішення таких завдань:

1) розглянути принципи сценографії опери «Євгеній Онегін» К.Станіславського;

2) охарактеризувати сучасний сценічний дискурс опери «Євгеній Онегін» і визначити основні тенденції, напрями стильових пошуків «режисерського театру»;

3) проаналізувати постановку А. Жолдака і виявити етико-естетичні принципи його концепції, їх зв'язок із семантичними кодами опери;

4) довести органічну цілісність сценічної мови А. Жолдака, її відповідність принципам новітньої автентичної режисури.

Виклад основного матеріалу дослідження... Від часу першої студентської постановки «Євгенія Онегіна» 17 березня 1879 року (постановник І. Самарін, диригент М. Рубінштейн) опера П. Чайковського стала однією з затребуваніших у репертуарі оперних сцен світу. Проникливе та конгеніальне прочитання пушкінського роману у віршах визначило місце цієї опери як об'єкту міждисциплінарних досліджень і невщухаючих дискусій щодо сценічних концепцій.

«Твори розбивають межі свого часу й живуть віками, тобто у великому часі, притому часто (великі твори — завжди) більш інтенсивним і повним

життям, ніж у своїй сучасності» (1979, с. 331), — так Михайло Бахтін окреслив поняття великого часу культури як простору смислотворення, що по суті є обґрунтуванням множинності смислових моделей-інтерпретацій художнього твору.

Взаємопов'язаність великого і малого часу культури, макро- і мікрокосму, зовнішньої і внутрішньої форми, знаку і смислу — відображає діалогічну сутність художнього твору, а ширше — буття, «з яким неможливо дискутувати». Глибинні сенси, закодовані у художніх творах, є невичерпним джерелом пізнання повноти буття та водночас «чорним квадратом» для непосвячених. Здавна осердям ритуально-містеріальної стихії був театр, своєрідна модель всесвіту, де через гру, обряд, ритм, музику та слово передавались сакральні знання та уявлення. Неодмінний закон театру, як і всесвіту — єдність всіх елементів системи. Єдність може розглядатись як дискретна і складна, або як неділима і проста, але вона завжди є діалогічною ціннісною системою, що вбирає до себе високі духовні рефлексії на межі знань, останніх питань буття, реального та ідеального, кризи і спокою.

З розвитком мелодичних форм пізнання всесвіту формується синкретичний театральний жанр — опера, з притаманними театру умовностями й високою мірою музичного узагальнення ідеї. Музика стає домінантою оперного спектаклю, а ритмопластична та візуальна складова театру поступово відходять на другий план. Епоха бельканто висуває на перше місце у театрі довершений вокальний стиль і майстерність співака. Таким чином, процес розвитку оперного театру має всі ознаки ентропії (розгалуження елементів). Російський оперний театр 70-х років XIX століття (час написання опери «Євгеній Онегін»), сформувався й функціонував як театр співака з традиційними устоями та театральними кліше. Цілком закономірно, що новаторська в усіх смислах опера П. Чайковського не вписувалася в «прокрустове ложе» великої опери, вимагала іншої театральної естетики та камерної сцени. На той час паростки нового мислення П. Чайковський відчував у консерваторському студентському середовищі, де й відбулась прем'єра. Для великої сцени

композитор зробив другу редакцію, тим самим створивши стилістичну колізію у формуванні традиції сценічної інтерпретації «Євгенія Онегіна».

На межі XIX–XX століть ідея театру-універсуму, де в умовному просторі вирує істинне життя та народжуються смисли, знову збуджує свідомість людства, піднімаючи прадавню єдність на новий рівень узагальнення (опера реформа Р. Вагнера, містерія О. Скрябіна, театр нової драми В. Мейєрхольда, теорія евритмії Р. Штайнера, філософія театру Л. Курбаса, театральна реформа К. Станіславського). У 1922 році в залі оперної студії Великого театру К. Станіславський ставить оперу «Євгеній Онегін». Саме ця постановка знаменувала народження нового оперного театру — театру безперервної дії, де все підкорялося єдиному темпоритму, синтезу музичного та драматичного. «Приведення дії, музики, співу, мовлення і самого переживання до єдиного ритму є головною силою спектаклю. Тут мова не лише про суто зовнішній ритм руху, а, головним чином, про внутрішній ритм переживань» (1983, с. 402), — так К. Станіславський регламентує принципи роботи над оперою «Євгеній Онегін». Як і перша консерваторська вистава, постановка К. Станіславського була камерною, інтимною, без зовнішнього блиску і театральних кліше. Нові принципи сценічної правдивості, запроваджені К. Станіславським, вимагали від оперного співака досконалого володіння акторською пластикою, що сформувало новий тип оперного артиста — актора-співака. К. Станіславський вважав, що «постановка, прилаштована до натури, вимагала від акторів більш правдивої гри. За обмеженості простору співаки вимушені були стояти на місці й посилено користуватись мімікою, очами, словами, текстом, пластикою та виразністю тіла» (1983, с. 401).

Режисерський план спектаклю К. Станіславського, рішення мізансцен, сценографія будувались за принципом контрасту, внутрішньої динаміки образів, просторової гри, перетворення статичності в динаміку. Вписаність мізансцен в архітектуру маленької сцени, де центром композиції був античний портик, створювало ефект внутрішнього наскрізного руху візуального ряду. Таким чином, камерна версія К. Станіславського стала еталонним прочитанням опери

«Євгеній Онегін», в якому етико-естетичні цінності твору органічно вписані в метафоричний ряд малого ритмо-простору.

Сучасне сценічне життя опери парадоксально поліморфічно в сенсі множинності жанрово-сміслових реалізацій — від органічної цілісності психореалістичної традиції «ліричних сцен» до сучасних постмодерних концепцій в стилі епатажно-екстравагантної еkleктики з елементами флешбеку (режисер С. Херхайм), трагіфарсу (режисер А. Брет), екзистенційної драми (режисер Д. Черняков), театру маріонеток (режисер А. Фрайєр), характерною автономністю візуального ряду та анахронізмом дії. Поетиці класичних постановок протиставляються сучасні психо-ідеологічні тренди — аутизм (режисер Д. Черняков), особистісна самоідентифікація (режисер С. Херхайм), гендерна ідентифікація (режисер К. Варликовський, режисер В. Бархатов). Сценографія наповнюється маркерами сучасності — друкарська машинка, диктофон, гаджети в «сцені листа». Естетику романтичного простору на сцені подекуди витісняють несумісно великі павільйони, скляні конструкції, а натуралізм вулиці, натовпу, радянські маскультивські бренди (червоноармійці, робітники та колгоспниці, космонавти, артисти цирку), російська рулетка, ріелтори, гірськолижні курорти, санки, лижі тощо легко асоціюються з символами географічної та темпоральної ідентифікації дії. Але ж ніяк не з О. Пушкіним і П. Чайковським. Повне переформатування мізансцен і запозичення метафор класичних постановок разом із вписуванням їх в чужу естетичну систему є по суті підміною знаку, зовнішньої форми, перекодуванням сюжету. Замість чаювання — пияцтво, замість дуелі (кодексу честі) — випадкова смерть у п'яній сутичці, замість високих почуттів — блюзнірство. Рефлексуючи на тему втрачених ілюзій та естетичних цінностей, постмодерністський театр створює прецедент яскравих, ефектних, інтригуючих, провокативних історій, які по суті є запереченням цілісної міфо-поетичної структури опери «Євгеній Онегін».

«Євгеній Онегін» в постановці Андрія Жолдака (2012, Михайлівський театр, Санкт-Петербург) — явище іншого порядку. При всіх атрибутах

постмодерністської візуальної естетики, радикальності стилю його постановка є наслідком найуважнішого прочитання тексту опери — вербального і музичного, з його метафоричністю, багатовимірністю, діалогічністю, хронотопом. Він не створює нову історію — лише знаходить евритмічну візуально-пластичну метафору, балансує на межі світів, часів, почуттів — там, де буття здобуває етичний сенс. Опера «Євгеній Онегін» є першим оперним проектом А. Жолдака і чи не єдиним, де не деструктуризована драматургія тексту — він вибудовує невербальний ритуалізований ритмізований світ, семантично, структурно, асоціативно пов'язаний з партитурою опери, навіть більше — з романними образами лірики О. Пушкіна. І цей світ, апелюючи до підсвідомих кодів буття, створює відчуття особливої причетності до смислотворення. Стиль А. Жолдака — це філософія циклічного міфо-поетичного простору, де час дотичний вічності — *hic et nunc*. Він може прискорюватися, або уповільнюватися, або не рухатися взагалі залежно від плину музично-поетичного часу. «Євгеній Онегін» А. Жолдака переконує, захоплює напруженим внутрішньо динамічним розвитком ідеї, насиченістю діалогами — музичними і пластичними, реальними і асоціативними, театральною «живою поверхнею» (Васильєв, 2015), яка від першого звуку-форми-руху-світла вводить в коловорот міфологемної тріади: юність-кохання-смерть.

Аналізуючи структуру художнього образу О. Потебня акцентує увагу на його амбівалентності, множинності значень (внутрішньої форми) одиничного знаку (зовнішньої форми): «...поетичний образ, щоразу, коли сприймається та оживляється розуміючим, говорить йому дещо інакше і більше, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Отже, поезія є завжди іносказанням, алегорією в обширному смислі» (1905, с. 114).

Розглянута в такому аспекті опера «Євгеній Онегін» є поетичним іносказанням, образною містифікацією, одиничним знаком, який може мати невичерпну глибину смислів. Апелювання до діалогу як методу становлення образу стало спільним смислотворчим принципом, що ставить А. Жолдака як режисера в один ціннісно-комунікативний ряд з О. Пушкіним і П. Чайковським.

Діалог у бахтінському розумінні апофатичного пізнання буття як прочитання смислів різними ціннісними системами передбачає один позитивний результат — етичне й естетичне збагачення ціннісної системи. Це — і діалог культур, і локальний діалог-бесіда, що конститує образ внутрішньо. М. Бахтін, аналізуючи «Євгенія Онєгіна», пише, що «... романні образи: це внутрішньо діалогізовані образи — чужих мов, стилів, світоглядів (невіддільних від конкретного мовного, стилістичного втілення)» (1975, с. 412).

Ціннісна система О.Пушкіна побудована на суміщенні реального та вигаданого, життя та буття (діалогема хронос-кайрос). Він не дає однозначних образних характеристик, а представляє їх через бесіду — як зі своїми приятелями або просто знайомими, тобто окреслює епоху і можливі прототипи («Онегин, добрый мой приятель, // родился на берегах Невы, // где, может быть, родились вы // или блистали, мой читатель»). Разом з тим, представляє їх як незнайомців, наділяючи типологічними рисами романтичних героїв («... Читал духовными глазами // другие строки. В них то он // был совершенно углублен. // То были тайные преданья // сердечной, темной старины...»), залишаючи незавершеними їх долі як в хронологічному, так і в метафізичному бутті («Чем ныне явится? Мельмотом? // космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой // иль маской щегольнет иной... Довольно он морочил свет... //— знаком он вам? — И да и нет»).

Внутрішній діалогізм характерний і для образу Татяни. Ю. Лотман, коментуючи сон Татяни (ведмідь переводить Татяну через ріку), де найбільш показово відкривається діалогічна природа її образу, пише: «як уявлення, почерпнуті з романтичної літератури, так і фольклорна основа свідомості героїні змушують зближувати привабливе та жахливе, кохання і смерть» (1995, с. 650-651). Трактування сну Татяни є важливим конститутивним моментом як її образу, так і ідеї опери (хоча сцена сну не увійшла в лібрето, вона не може бути виключеною з розуміння її образу). «Перехід через воду» семантично пов'язаний з порогом в інші світи. Ю. Лотман наводить два трактування цього символу — як вінчання в весільній поезії та як смерті в казково-міфологічній поетиці.

Символ води має конститутивне значення і в А. Жолдака. В одному зі своїх інтерв'ю він порівнює партитуру опери з лісом, де щойно пройшов дощ і краплі роси залишились на деревах. «Кожний такт музики Чайковського просякнутий цією вологою, еротизмом, ніжністю» (2012). Про це і є спектакль А. Жолдака. І в цьому є естетична цінність прочитання «Євгенія Онегіна», розкодування глибинних смислів тексту опери як діалогу на межі світів.

На рівні мови іносказання формується уява — хто є, і хто не є. Ствердження і заперечення. У А. Жолдака діалогема як ідея виражена в присутності дуальних пар: чорне-біле, чоловіче-жіноче, рух-пауза, життя-смерть, міфологічне-реальне. Символічний ряд спектаклю вибудовується за принципом згущення від світлого до темного: світла — смислу — почуття. Такий режисерський план спектаклю дозволяє досягти ефекту наскрізного розвитку візуальної партитури, що органічно коригує з симфонічною ідеєю «ліричних сцен». Жодна музична теза не залишається без візуального ряду — починаючи з інтродукції, коли звучить «секвенція Тат'яни», світло наповнює білий простір умовного особняку Ларіних, де живуть мрії і народжуються передчуття (чорні бусини — знаки долі) — і до фінального дуету Онегіна і Тат'яни, де у темному просторі на фоні уламків розбитих ваз (розбитих двійників?) здійснюються мрії та передчуття. Сьома картина у концепції опери як і восьмий розділ роману є реабілітацією Онегіна, його духовним відродженням. А. Жолдак посилює градус почуття стриманим монохромним рішенням мізансцени, ламаною пластикою рухів, символікою розірваних чорних бус і білого кольору вінчального аксесуару, завдяки чому фінальна сцена сприймається як гімн кохання у високому значенні сенсу людського буття. Фінал — космос, де народжується істинність.

Використовуючи метод «психологічного нагнітання», А. Жолдак виходить на високий рівень образної правдивості. З тонкою іронією до класичних мізансцен він виписує нові, відходячи від натуралістичного зображення, залишаючись у сфері безпредметної метафорично-алегоричної естетики. Цілком логічно обидві сцени балу — ларінського та гремінського — граються без танцювальних сцен,

але атмосфера балу передається ритмізованими рухами, пластикою, кольором, формою і лініями костюмів, атрибутивними речами, які в контексті утворюють смисловий шар знаку. Так, бал у Ларіних (вальс, четверта картина) — образна містифікація, що модулює від юнацької безпечної закоханості (біла сфера), взаємного потягу і відштовхування, легкої іронії (твіст під звуки вальсу) — до морального виклику та з'ясування питань честі. Бал у Греміних (полонез, шоста картина) — темна сфера, метафорично блискуча сцена зривання масок і знищення двійників, куди органічно вписані атрибути часу — чорні годинники з білими циферблатами, що скидає Онегін, крутіння білої дзиги і білих тарілок. Онегін та Гремін майже дуелянти (снайперське перекидання чашки по столам створює лінію напруженості між супротивниками) — і дує Онегіна з Греміним, і арія Греміна грається як поєдинок, стриманий, різкий, в межах якого і визріває сильне справжнє почуття Онегіна, яке він не готовий віддати та відштовхнути від себе.

Апеляція до античності і казкового світу в спектаклі А. Жолдака — один з маркерів стилю. Хор, як в давньогрецькій трагедії, виконує роль коментатора подій і лише в першій картині виводиться на перший план в стриманих монохромних дизайнерських костюмах, решта ж хорових епізодів звучить за сценою, або на другому плані. Дзеркало і пов'язане з ним двійництво, що стало характерним для естетики постмодернізму арт-об'єктом, у А. Жолдака є елементами візуальної системи розімкнутого простору, порогу між реальним та метафізичним. Так само трактується і Ерос — як міфічний початок між двома світами, знакова система, що об'єднує ідеальне та матеріальне, фіксуючи їх нероздільність як перший акт буття. Пан (спокуслива природна стихія) і Чорномор (передвісник рокових подій, казковий персонаж), яких немає в опері, вводяться А. Жолдаком як двійники Онегіна — мовчазні образи, які з'являються завжди поряд з Онегіним і семантично з ним пов'язані. Але як представники казково-міфічного світу вони пов'язані і з образом Тат'яни. Пан — апофатичне Друге Онегіна, в діалозі з яким відкривається істинний Онегін, його кохання, сильне, щире, несамовите, нестямне, волелюбне.

Неформально в метафорично-символічному ключі вирішена і 5 картина (передсмертна арія Ленського та сцена дуелі) — А. Жолдак відходить від натуралістичної предметності холодного зимового пейзажу в бік посилення драматизму через діалог і трансформацію часо-простору — передсмертна арія Ленського виписана режисером як пластично розроблений любовний дует Ленського та Ольги, сама ж сцена дуелі маркується чорною доріжкою, що розкручується по діагоналі знайомого ларінського інтер'єру, скинутого Ленським високого чорного підлогового годинка вже без циферблата, крутіння чорної дзиги Ольгою. Лаконічно виписана сценографія інформативно насичена розумінням того, що загибель Поета неминуча.

Сцена листа (друга картина) — лірична кульмінація опери. Образ Татяни розкривається через комплекс метафор, які семантично пов'язані з ідеальним світом — її мріями і передчуттями (танення льоду, окроплення святою водою, білі квітучі дерева за вікном, гротескно великі стебла троянд, які виростають з каміну, чорні та білі листки, зловісний регіт Чорномора) та реальним дієвим в її характері — бентежністю, готовністю до самопожертви заради кохання (розбивання і топтання льоду). Динаміка візуально-пластичного руху образу Татяни — це стрибок у невідоме, за поріг обмеженого простору ларінського дому, за межі звичних устоїв, в метафізичне небо віри та відданості. В сцені листа образ Татяни наділений рисами революційної романтики, що типологічно пов'язує її з одним з її можливих прототипів — Марією Волконською. Як тут не згадати рецензію М. Кашкіна на постановку 1908 року (режисер Петро Мельников), цікаву, з новою художньо-зображувальною концепцією, де сцена листа вперше трактувалась статично: «...Режисер рішуче не хотів звернути уваги на музику, інакше він би мусив відчувати, що той палкий порив, з яким Татяна промовляє: “Пускай погибну я...” тощо, не можна промовляти, зарившись у сільський пуховик ... Уся музика листа проникнута спалахами таких яскравих і сильних настроїв, які рішуче несумісні з пуховиками» (1954, с. 74). Й тут виникає колізія — статика обмеженого простору сцени листа, яка вже стала хрестоматійною, сприймалась М. Кашкіним, першим біографом і другом

композитора, як порушення правдивості образу. Адже й П. Чайковський, створивши психореалістичний музичний роман, глибоко замислювався над проблемою істинності переживань в умовному театральному просторі. Зіграти життя чи прожити умовну гру, вигадану історію — гамлетівське питання режисерського театру. Реалізм — це віртуальний світ, де є багато входів і виходів, своєрідний дантівський простір, де є ад і рай, і є чистилище. Ю. Лотман, досліджуючи художню структуру «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, зазначає, що «...суттєвим саме для реалістичного стилю, який воліє вийти за межі суб'єктивності семантико-стилістичних «точок зору» та відтворити об'єктивну реальність, є специфічне співвідношення цих множинних центрів, різноманітних <...> структур: кожна з них не відмінняє, а співвідноситься з ними. <...> Нове значення не відмінняє старе, а корелює з ним. У результаті художня модель відтворює такий важливий бік дійсності, як її невичерпність в будь-якій кінцевій інтерпретації» (1966, с. 19).

Як одна з множинних смислових моделей опери «Євгеній Онегін» спектакль А. Жолдака, вирішений в естетичній парадигмі міфо-ритуалізованого простору, є новою корелюючою системою з переконливим ціннісно-смисловим кодом. Використовуючи діалогему як принцип розкриття ідеї А. Жолдак досягає стильової єдності та високого рівня етичного узагальнення глибинних смислів, закодованих в тексті опери.

Висновки.

1. Варіабельність сценічних версій опери «Євгеній Онегін» є виявом актуалізації тексту опери в сучасному культурно-мистецькому стильовому процесі. Ціннісні здобутки реалізуються у двох полярних тенденціях: текст першоджерела експлуатується несумісною ціннісною системою зі зміною сюжетно-смислового та жанрового коду твору (постановки Д. Чернякова, С. Херхайма, А. Брет, К. Варликовського, В. Бархатова, А. Фрайер тощо); міфо-поетична цілісність першоджерела осмислюється корелюючою ціннісною системою з високим рівнем етико-естетичного узагальнення (постановка А.Жолдака).

2. Контекстний аналіз постановки А. Жолдака в системі універсальних образно-семантичних кодів опери дозволив дійти висновку щодо органічної цілісності нової сценічної партитури, відповідності її метафоричного ряду, візуально-пластичної логіки семантико-смісловому та етичному концепту оперного тексту.

3. Розглянута в аспекті кореляції етико-естетичних та смислових кодів постановка А. Жолдака доводить переконливість нових сценічних рішень в системі діалогу рівнозначних ціннісних систем і дозволяє визначити діалог як метод становлення художнього образу та як чинник автентичного прочитання оперного тексту.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження сучасного сценічного дискурсу опери «Євгеній Онегін» може бути перспективним в напрямку порівняльно-стилістичного аналізу режисерських версій, виявленню нових стилістичних концепцій постмодерністського, авангардного, метафоричного театрів в осмисленні поезики «ліричних сцен».

Список використаної літератури і джерел

1. Барінова, Л. Н., 1996. *Работа К. С. Станиславского над оперой Евгений Онегин. Оперная студия Большого театра. 1922 год.* Дисс. канд. искусствоведения. Российский государственный институт искусствознания.
2. Бахтин, М. М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет.* Москва: Худож. лит.
3. Бахтин, М. М., 1979. *Эстетика словесного творчества.* Москва: Искусство.
4. Васильев, А. К., 2019. *Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на русской сцене 1879–1991 гг. Постановочные принципы танцевальных и массовых сцен.* Дисс. канд. искусствоведения. Российский институт истории искусств.
5. Васильев, А. К., 2015. У истоков оперной режиссуры. «Евгений Онегин» К. А. Коровина, А. А. Горского, П. И. Мельникова. *Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой*, 5 (40), сс.176–183.
6. Густякова, Д. Ю., 2018. *Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры.* Дисс. доктора культурологии. Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского.
7. Жолдак, А., 2012. *Петр Ильич Чайковский. Евгений Онегин. Михайловский театр, Санкт-Петербург*, [online]. Режим доступа: <www.goldenmask.ru/spect_1008.html> (дата обращения: 12.12.2020).
8. Кашкин, Н. Д., 1954. Новая постановка «Евгения Онегина». У кн.: Н. Д. Кашкин, ред. *Избранные статьи о П. И. Чайковском.* Москва: Гос. муз. издат., сс.71-79.
9. Лотман, Ю. М., 1966. Художественная структура «Евгения Онегина». *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 184, сс.5–32.
10. Лотман, Ю. М., 1995. *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий.* Санкт-Петербург: Искусство.

11. Потебня, А. А., 1905. *Из записок по истории словесности: Поэзия и проза. Тropy и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Приложение*. Харьков: Паровая тип. литограф. М. Зильберберга.
12. Станиславский, К. С., 1983. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Музыка.

References

1. Barinova, L. N., 1996. *K. S. Stanislavsky's work on the opera "Eugene Onegin"*. Bolshoi Theater Opera Studio. 1922. Ph.D. in Art History. Thesis. Russian State Institute of Art Studies.
2. Bakhtin, M. M., 1975. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics: research of different year]. Moskva: Khudozh. lit.
3. Bakhtin, M. M., 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo.
4. Vasil'ev, A. K., 2019. *Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" on the Russian stage in 1879–1991. Staging principles of dance and mass scenes*. Ph.D. in Art History. Thesis. Russian Institute for the History of the Arts.
5. Vasil'ev, A. K., 2015. U istokov opernoi rezhissury. «Evgenii Onegin» K. A. Korovina, A. A. Gorskogo, P. I. Mel'nikova. [At the origins of opera directing. «Eugene Onegin» K. A. Korovin, A. A. Gorsky, P. I. Melnikov]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoi*, 5 (40), pp.176–183.
6. Gustyakova, D. Yu., 2018. *Representation of Russian classical opera in the proatrance of mass culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.
7. Zholdak, A., 2012. *Peter Ilyich Tchaikovsky. Eugene Onegin. Mikhailovsky Theater, St. Petersburg*, [online]. Available at: <www.goldenmask.ru/spect_1008.html> [accessed: 12 December 2020].
8. Kashkin, N. D., 1954. Novaya postanovka «Evgeniya Onegina». In: N. D. Kashkin, ed. *Izbrannye stat'i o P. I. Chaikovskom* [Selected articles about P. I. Tchaikovsky]. Moskva: Gos. muz. izdat., pp.71–79.
9. Lotman, Yu. M., 1966. Khudozhestvennaya struktura «Evgeniya Onegina» [Art structure of "Eugene Onegin"]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 184, pp.5–32.
10. Lotman, Yu. M., 1995. *Pushkin. Biografiya pisatelya. Stat'i i zametki. 1960–1990. «Evgenii Onegin». Kommentarii* [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes. 1960–1990. "Eugene Onegin". Comment]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo.
11. Potebnya, A. A., 1905. *Из записок по истории словесности: Поэзия и проза. Тropy i фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Приложение* [From notes on the history of literature: Poetry and prose. Trails and figures. Poetic and mythical thinking. Application]. Khar'kov: Parovaya tip. litogr. M. Zil'berberga.
12. Stanislavskii, K. S., 1983. *Moya zhizn' v iskusstve* [My Life in Art]. Moskva: Muzyka.

INESA BERENBEIN

ORCID ID: /0000-0002-3949-1201

PhD, Acting Associate Professor

at the Chair of Instrumental Performance Skills

at Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine)

i.berenbein@kubg.edu.ua

P. TCHAIKOVSKY'S OPERA «EUGENE ONEGIN»: EXPERIENCE OF MODERN READING OF THE TEXT

The article considers the interpretive aspect of the opera "Eugene Onegin" in the realities of "director's theater". The preconditions for the formation of new stage versions of the opera were clarified within the existing opera and theater tradition. The multi-vector directorial concepts of the

opera, characterized by different levels of stylistic unity and conformity to the original source, are revealed. The stage principles of K. Stanislavsky's concept are considered, that determined the future conceptual approaches of directing the psychorealistic tradition in the interpretation of "lyrical scenes". The main genre and style tendencies of modern directorial concepts of the opera "Eugene Onegin" are outlined. Two directions of modern stylistic searches are clarified: eclectic, which is characterized by violation of stylistic and semantic integrity of opera, layering of autonomous stage text of incompatible semantic system; value-organic, characterized by the creation of an artistic model, where the external and internal forms are focused in the new hypertext of culture. A. Zholdak's new directorial production as an example of organic unity of verbal, musical and stage components of opera is analyzed. The inexhaustibility of the preverbal semantic layer of the operatic text as a holistic mytho-poetic structure and poetic allegory is determined. This factor organically corrects with the poetics of metaphorical theater. The semantic-stylistic paradigms and value-semantic orientations of the modern reading of the opera "Eugene Onegin" are clarified. The correlations between the creation of a new hypertext of culture and ethical and aesthetic enrichment of the value system, such as semantic and semantic affinity of aesthetic concepts of participants in cultural dialogue and adherence to the principles of artistic truth in understanding the semantic constants of "Eugene Onegin". The validity of the creation of a new stage score as a dialogized correlating value system with a high level of ethical and aesthetic generalization is proved. The virtual incompleteness of the process of reading the operatic text "Eugene Onegin" and the predicted plurality of stage forms as an immanent quality of an outstanding artistic phenomenon of deep lyrical and poetic content are determined.

Key words: *psychorealistic musical novel, dialogue, duality, space of meaning formation, metaphorical theater, mytho-poetic structure.*

Стаття надійшла до редакції 25.01.2021

СЕРГІЙ БЄДНИЙ

ORCID iD: 0000-0003-0150-3366,

*творчий аспірант кафедри баяна та акордеона
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
s.bednii1707@gmail.com*

ВПЛИВ ТЕМБРОВИХ ДЕТЕРМІНАНТ ОРКЕСТРОВОГО ТВОРУ НА ЙОГО ПЕРЕКЛАД ДЛЯ ДВОХ БАЯНІВ

Проаналізовано сутність поняття «тембр» та технологію його утворення оркестровими інструментами та сучасним баяном. Розглянуто вплив тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів. Обґрунтовано зміст модальних та інтенсивних властивостей тембрового звучання як оркестрових інструментів, так і двох баянів, які транслюються звуковими хвилями в просторі та часі. З'ясовано, що для досягнення максимальної імітаційної тотожності звучання двох баянів звучанню оркестрових інструментів автору перекладу необхідно враховувати «темброву вертикаль», «темброву горизонталь» та «темброву діагональ» оркестрового твору. Визначено алгоритм створення перекладу оркестрового твору для двох баянів, який складається зі сприйняття первинного музичного образу (звучання оркестрових інструментів) та уявного зіставлення з вторинним музичним образом (звучання двох баянів) на перцептивно-когнітивному рівні митця. Описано кожну «операцію» цього алгоритму, яка відбувається завдяки асоціативному ланцюжковому принципу і супроводжується пошуком уявних інваріантів перекладу оркестрового твору для двох баянів. Встановлено, що у процесі зіставлення первинних і вторинних музичних образів характеристики тембрових звукових хвиль від трансляції оркестрових інструментів залишаються незмінними, а інформація репрезентована з довгострокової пам'яті автора перекладу оркестрового твору для двох баянів — набуває рис варіативності. Висвітлено технологію пошуку найпривабливішого варіанту перекладу оркестрового твору для двох баянів. Описано методи досягнення насиченості тембрового звучання двох баянів аналогічної оркестровим інструментам. Продемонстровано приклади досягнення максимальної імітаційної тотожності тембрового звучання двох баянів тембровому звучанню оркестрових інструментів на основі сприйняття обертонів звучання оркестрових інструментів і їх трансформації у звучанні двох баянів.

Ключові слова: *тембр звуку, модально-інтенсивні властивості звукового тембру, просторово-часові властивості звукового тембру, оркестровий твір, оркестрові інструменти, дует баяністів.*

Постановка проблеми... Історія жанру перекладень музичних творів з хорових творів на музичний інструмент бере початок з XVI ст. До перших спроб перекладень хорових творів для інструментального виконавства слід віднести зразки транскрипції хорових творів А. Вилларта (1490-1562), зроблених для лютні, найпопулярнішого інструменту того часу. Митці інструментального виконавства спрямовували зусилля на ознайомлення шанувальників музики зі

світовими оперними, оркестровими та інструментальними шедеврами. Саме просвітницька мета лежала в основі створення митцями перекладень вокальної і оркестрової музики для музичних інструментів. Методика перекладу хорових, оперних і симфонічних творів для фортепіано, органу й інших інструментів базувалася тільки на фактурному та штриховому аспектах твору. Врахування тембрового аспекту при перекладі вокальних та хорових творів для інструментального виконавства (лютні, фортепіано, органа, скрипки тощо) унеможлиблювала сама специфіка музичних інструментів, оскільки тембр звучання інструменту, для якого створювався переклад таких творів, був майже «статичний», тобто конструктивно не дозволяв використовувати великий спектр тембрального забарвлення звуків, хоча за рахунок виконавської майстерності інструменталісти прагнули досягти максимальної імітації звучання оркестрових інструментів.

З появою багатотембрового баяна у виконавців з'являється можливість опанування музичним репертуаром органних, скрипкових та фортепіанних творів. Переклад оркестрових творів для баянних митців становить найвищу складність, хоча темброва специфіка звучання сучасного баяна створює умови для максимальної імітації тембрів оркестрових інструментів. Особливо збільшуються творчі можливості при застосуванні не одного, а двох баянів. Саме тому простежується необхідність вивчення специфіки впливу тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема впливу тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів постала гостро в період появи багатотембрового готово-виборного баяна. «Тембр» (з фр. *timbre* — дзвіночок, мітка, відмітний знак тощо) — це обертонові забарвлення звуку (Рагс, 2006). Предметність тембру чітко визначив Є. Назайкінський: «Тембровозвукова інформація є повною якісно-предметною характеристикою звукового джерела будь-якого акустичного випромінювача» (1988, с.32).

Тембровий аспект звучання оркестрових творів досліджували провідні музикознавці, такі як Б. Асаф'єв (1971), Г. Банціков (1999), О. Трофимчук (2007)

та інші. Зокрема, Б. Асаф'єв (1971), проаналізувавши оркестровий колорит, ввів таке поняття як «тембровий мелос». За його переконаннями, цей феномен створюється поєднанням тембрової динаміки і статичності. У процесі аналізу законів функціональної інструментовки Г. Банщіков (1999) дійшов висновку, що просторову характеристику тембрового звучання оркестру. відображають «темброва вертикаль», «темброва горизонталь» та «темброва діагональ». У народно-оркестровій музиці О. Трофимчук (2007) розподілив тембри на натуральний, комбінований та ілюзорний, які утворюються в єдиному звучанні оркестру. С. Пономарьов (2011), досліджуючи роль тембру у формі музичного твору, ввів до музикознавства поняття «тембротектоніка», яке представляє тембровий план форми, що регулюється тембротектонічними закономірностями.

Звичайно, вихідні положення музикознавчих досліджень стосовно змісту понять «тембр», їх використання в оркестровому звучанні є слушними для подальшого вивчення. Натомість, у них відсутня інформація щодо впливу тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів.

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки впливу тембрових детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розглянути в музикознавчій літературі сутність поняття «тембр» та специфіку його утворення;
- 2) з'ясувати алгоритм побудови та зіставлення музичних образів в уяві автора перекладу оркестрового твору для двох баянів;
- 3) висвітлити технологію пошуку найпривабливішого варіанту перекладу оркестрового твору для двох баянів з урахуванням тембрового звучання як оркестрових інструментів, так і двох баянів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Музикознавство на сучасному етапі розвитку цивілізації має суттєві надбання у вивченні змісту поняття «тембр», його видів (інструментальний, гармонійний, регістровий і фактурний), колоритів, динамічної ролі в оркестрі, впливу на форму твору тощо. Означені аспекти привертали увагу багатьох визначних науковців, композиторів

та виконавців (Ф. Ліста, 1865; Б. Асаф'єва, 1971; Є. Назайкінського, 1982; В. Москаленка, 2000; М. Манафовой, 2010; Г. Банщикова, 1999; О. Трофимчука, 2007 та інших).

Детальне дослідження поняття «тембр» можливе тільки в умовах оркестрового звучання, оскільки на відміну від фортепіано, оркестр містить багато різних музичних інструментів, які в тембровому поєднанні між собою дають змогу проаналізувати та виявити нові утворення з різнобарвності звуків. Такий музичний інструмент як фортепіано, не має можливості відтворювати жодного з тембрових елементів оркестрового звучання. Саме тому, Ф. Ліст, вказуючи на відмінність оркестрових тембрів від фортепіано, стверджував: «Фортепіано здатне передати за небагатьма винятками всі риси, всі образи найглибшого й серйозного музичного творіння і не залишає за оркестром ніяких інших переваг, окрім відмінності тембрів та масових ефектів...» (1865, с.232).

Сучасний баян, в порівнянні з фортепіано, являється багатотембровим музичним інструментом, який за своєю конструкцією спроможний імітувати звучання інструментів оркестру. Слід зауважити, що при перекладі оркестрового твору для одного баяна, вищезазначені темброві елементи (колорит, форма) мали б, також відтворюватися. Однак, конструкційна побудова багатотембрового баяна (зв'язаність двох клавіатур міхом) унеможлиблює цей процес, оскільки формує бар'єр в динамічній гнучкості звучання його правого та лівого корпусу. Саме конструктивні можливості двох баянів дають змогу перевершити в тембровому аспекті можливості одного баяна, досягаючи максимальної тембрової тотожності зі звучанням оркестрових інструментів.

Алгоритм створення перекладу оркестрового твору для двох баянів передбачає процес сприйняття, обробки та уявного зіставлення тембрового звучання оркестрових інструментів і двох баянів на перцептивно-когнітивному рівні митця, а також відтворення бажаного/віднайденого варіанту в партитурі для двох баянів. Саме наукові досягнення психології в сфері сприйняття звуку та образного мислення надають змогу проаналізувати означений процес.

Сприйняття (від лат. *perceptio*) — складна система «прийому» і

трансформації інформації, що забезпечує відображення об'єктивної реальності і орієнтування в навколишньому світі (Лекторський, 2010). Сприйняття тембрового звучання музичних інструментів автором перекладу оркестрових творів для двох баянів відбувається завдяки трансляції руху звукових хвиль у середовищі, які впливають на його слухові рецептори сенсорного регістру музичної пам'яті, і, практично, без обробки передаються до її наступних функціональних систем (Юник, 2018). Темброве звучання оркестрових інструментів характеризується просторово-часовими, модальними та інтенсивними властивостями (Веккер, 1973).

Просторово-часовий аспект сприйняття тембрів музичних інструментів детермінується їх віддаленістю від автора перекладу оркестрових творів для двох баянів, акустичними даними середовища та характеристиками звукових хвиль, які містять основні тони та обертони. Він фіксує якісні та кількісні характеристики зовнішнього сигналу звукових хвиль, тобто їх герцовість.

Модальні властивості звучання оркестрових інструментів характеризують їх темброву відмінність в якісній специфічності, яка диференціюється за допомогою термінів: яскравий, різкий, матовий, гугнявий, пронизливий тощо. Однак, слід зазначити, що даний загальноприйнятий музичний опис тембрів не «збігається» з фізичними назвами тих якостей безпосередніх подразників (частота звукових хвиль, амплітуда, характер тощо), які відповідають цим модальним характеристикам. Наприклад, нота «ля» першої октави створюється 440-ма коливаннями голосника баяна в секунду. Фізичний аспект тут представлений у вигляді герцовості, а фіксована модальність — в самій назві ноти.

Кількісна характеристика тембрового звучання оркестрових інструментів виражається інтенсивністю звукових хвиль, тобто кількістю обертонів та їх амплітудою, що необхідно враховувати автору перекладу оркестрових творів для двох баянів, зокрема:

- якщо максимальну кількість обертонів оркестрових музичних інструментів автор перекладення трансформує у звучання двох баянів, то не

тільки буде досягнута імітація тембрів оркестрових інструментів, а й «багатшим» стане тембр звучання двох баянів;

- для досягнення насиченості тембрового звучання двох баянів аналогічної оркестровим інструментам автор перекладу має спрямувати власну увагу на величину амплітуди обертонів тембрового звучання музичних інструментів оркестру та завдяки своїй уяві більшу їх кількість трансформувати у звучання двох баянів.

Загально відомо, що сила звучання оркестрових інструментів залежить від амплітуди коливань звукових хвиль і виражається в динаміці (*f*, *p*), а інтенсивність їх вібрацій — від фіксованої герцовості відтворення звуковисотних авторських позначень у нотному тексті. Тільки характер коливань звукових хвиль залежить від тембрів музичних інструментів. Саме тому, митцю при перекладі оркестрового твору для двох баянів необхідно керуватись як просторово-часовими, так і модально-інтенсивними властивостями звуків музичних інструментів, адже тільки вони підлягають обробці та зіставленню в його короткостроковій пам'яті. Віднайдений в уяві варіант для двох баянів трансформується в код оперативною її системою і переноситься до довгострокової пам'яті. Для «своєрідного зчитування» тембрової інформації означений код локалізується в загальній системі кодів, активується і репрезентується до короткострокової пам'яті автора перекладу оркестрового твору для двох баянів. В оперативній її системі відбувається декодування (Юник, 2018), що надає змогу митцю здійснювати зіставлення в уяві первинної інформації (темброве звучання оркестрових інструментів) з вторинною, яка відображає темброве звучанням двох баянів для пошуку бажаного варіанту. Слід зауважити, що фізичні характеристики звукових хвиль, які виражені у вигляді тембрів, обертонів, різної висоти звуків оркестрових інструментів (первинні ознаки інформації, що зберігаються в музичних сигналах від трансляції оркестрових інструментів), залишаються незмінними. Інваріантність тембрових характеристик можливих музично-звукових хвиль закладається перед початком «трансляції» вторинного сигналу, який при кожному надходженні до

короткострокової пам'яті митця перекладу містить різну темброву, звуковисотну та динамічну інформацію. Інваріантність вторинного сигналу зберігається в структурі коду і в субстраті його мозку, тобто, інформаційний код, який містить первинний образ тембрового звучання оркестрових інструментів залишається незмінним, а інформаційний код вторинного образу (тембрового звучання двох баянів, що будується на основі інформації репрезентованої з довгострокової пам'яті) — набуває рис варіативності.

Сама структура коду в первинних і вторинних музично-тембрових образах забезпечує збереження їх просторово-часових, модальних та інтенсивних властивостей. При неточному сприйнятті таких властивостей первинного музичного образу в перцепції автора перекладу оркестрового твору для двох баянів спотворюється адекватність пошуку бажаного варіанту вторинного музично-тембрового образу. Як точно, так і неточно сприйняття узагальненої музичної інформації та відображення її в його короткостроковій пам'яті базується на автоматичній реакції безумовних рефлексів допсихічного рівня митця, а ретельне розпізнання висоти музичних звуків, визначення характеристики тембрів — на реакції умовних рефлексів психічного рівня (Сеченов, 1863). Тобто, він при прослуховуванні оркестрового твору сприймає тембри завдяки реакції безумовних рефлексів допсихічного рівня, а при аналізі колоритів оркестрових інструментів та їх співставлення в уяві з тембром двох баянів, беруть участь умовні рефлекси психічного рівня митця. Після реакції безумовних рефлексів автора перекладу оркестрового твору для двох баянів на надійшовшу музичну інформацію інваріантний сигнал вторинного образу потрапляє в сферу психічного сприйняття сигнал-коду, де відбувається поділ музичних образів на нижній та верхній діапазони (Павлов, 1927). Бар'єр між автоматичною реакцією безумовного рефлексу на сенсорний сигнал і спрямуванням уваги митця на сигнал перцептивний є опорною «лінією відліку», яка необхідна для визначення верхньої межі сенсорного діапазону. Такою «лінією відліку» зовнішнього модально-інтенсивного інваріантного сенсорного сигналу може бути будь-який звуковий фон, навіть різноманітний звуковий шум,

який фіксується сенсорним регістром музичної пам'яті автора перекладу оркестрового твору для двох баянів і не переходить «межу» від відчуття до сприйняття. Для того, щоб перейти «звукову межу» відчуття, конкретний звук оркестрових інструментів мусить містити на порядок більші модально-інтенсивні звукові характеристики в порівнянні з аналогічними фоновими, тобто повинен виділятися з шумового фону. Саме тому, музичний тембровий звук оркестрових інструментів відноситься до верхньої «межі» сенсорного перцептивного сигналу, який має виділятися з фону і бути домінуючим в уяві митця. Однак, слід зауважити, що важливу роль у верхній «межі» перцептивного сигналу відіграє ступінь константності сприйняття тембрів оркестрових інструментів, оскільки діапазон максимальної адекватності просторово-часової та модально-інтенсивної характеристик пов'язаний з їх стійкістю і збереженістю в умовах мінливого впливу безпосередніх звукових тембрових подразників.

Діапазон інваріантності модальних характеристик первинних і вторинних тембрових образів і є інтервалом їх повної константності, а сама константність є інваріантністю модальних характеристик перцепту та уяви митця в даному діапазоні. Таким чином, інваріантний сигнал у вторинних музичних образах відображає всі зміни висоти звуків і тембрів оркестрових інструментів первинних музичних образів та двох баянів, а також «відтворюється» по всьому діапазоні повної константності як у його перцепції, так і в його уяві. Слід зазначити, що вторинні музично-темброві образи мають рівень константності менший ніж первинні музично-темброві образи. Це залежить від міри точності відтворення модально-інтенсивних характеристик вторинних образів на які витрачається енергетичний потенціал автора перекладу оркестрового твору для двох баянів. Таким чином простежується закономірність: чим менше витрачається енергії митця у процесі уявлення тембрів двох баянів, тим меншу константність має вторинний музично-тембровий образ. Також на константність таких образів впливає термін збереження коду в довгостроковій пам'яті автора перекладу оркестрового твору для двох баянів. В його уяві вторинні музично-темброві образи утворюються з накопиченого арсеналу тембрового звучання

двох баянів, яке в даний момент не впливає на рецепторну поверхню слухового сенсора митця. Такі образи акумулюють в собі ознаки різних одиничних звукових тембрів (Веккер, 1973). На основі цих ознак в уяві автора перекладу оркестрового твору для двох баянів будується узагальнений музично-тембровий образ, який створює умови для переходу від перцептивно-образного до понятійно-логічного відображення структури цілої групи тембрових звуків, однорідних по будь-якій сукупності своїх ознак.

Первинні образи тембрового звучання кожного оркестрового інструменту за своїми тембровими властивостями по асоціативно ланцюговому принципу «нагадують» митцю загальне музичне забарвлення, яке властиве цілій групі оркестрових інструментів. На наступному етапі дії асоціативного ланцюжка відбувається узагальнення тембрового звучання групи оркестрових інструментів. Наприклад, тембровий звук труби, який пройшов шлях першосигнального константного сприйняття та зчитування з пам'яті автора перекладу оркестрового твору для двох баянів, «відтворюється» у вторинних образах митця та зіставляється по асоціативному ланцюговому принципу з іншим тембровим звучанням. В його мисленні звук труби спочатку асоціюється зі звучанням групи мідно-духових інструментів, а лише потім — з «дзвінким» та «пронизливим» тембром означеного інструмента.

Сучасний багатотембровий баян спроможний імітувати звучання флейти пікколо, кларнета, концертино і фагота, оскільки його конструкція має «ломану деку». Конфігурація тембрових перемикачів надає змогу імітувати звучання й інших інструментів, зокрема органа, клавесина, банджо тощо. Тембровий арсенал збагачується при наявності двох баянів, які в поєднанні між собою утворюють темброву імітацію звучання оркестрових інструментів, наприклад: включення перемикачем «баяна з пікколо» створює умови для відтворення тембру звуку наближеного до тембру скрипки, «кларнета з фаготом» — до тембру саксофона. Слід зазначити, що тембр звучання голосів «виборної клавіатури» лівого корпусу сучасного баяна імітує тембр віолончелі. Звичайно, відтворити на баяні абсолютно тотожне темброве забарвлення звуків всіх

оркестрових інструментів неможливо, але завдяки застосуванню двох багатотембрових сучасних баянів — збільшується частка як повної, так і імітаційної їх тотожності. Звичайно, це залежить і від маси одночасного звучання тембрів оркестрових інструментів. Зокрема, якщо в оркестровому творі виділяється тембр солюючого інструмента і присутнє лише незначне темброве забарвлення акомпанементу, то в автора його перекладу для двох баянів є варіанти досягнення максимальної тотожності звучання оркестрових інструментів. Натомість, за умови застосування в оркестровому творі різнотембрового акомпанементу солюючому тембрально виділеному інструменту — змушує митця перекладу відшукувати варіанти для досягнення у звучанні двох баянів тільки імітаційної тотожності тембрального забарвлення звуків оркестрових інструментів (приклад 1).

Приклад 1.

С. В. Рахманінов. «Симфонічні танці» 1 ч. Фрагмент оркестрової партитури.

The image shows a musical score for five instruments: Oboe, Inglese, Clarinetto in La, Fagotto, and Corno in Fa. The score is written in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Each instrument has a melodic line with dynamics marked as *mf* and *dim.* The Oboe part starts with a rest, followed by a melodic line. The Inglese part starts with a rest, followed by a melodic line. The Clarinetto in La part starts with a rest, followed by a melodic line. The Fagotto part starts with a rest, followed by a melodic line. The Corno in Fa part starts with a rest, followed by a melodic line.

У першому варіанті перекладу фрагмента партитури С. В. Рахманінова «Симфонічні танці» для двох баянів (див. приклад 1.1) відображено технологію розподілу груп тембрового звучання оркестрових інструментів в нижньому, середньому та високому регістрах двох баянів.

Приклад 1.1.

С. В. Рахманінов. Фрагмент з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». Перший варіант перекладу фрагмента оркестрової партитури для двох баянів.

The image shows a musical score for two accordions. The top staff is labeled 'Accordeono 1' and the bottom staff is 'Accordeono 2'. Both are in 3/4 time and D major. The first staff has a melodic line starting with a rest, followed by eighth notes. The second staff has a more complex rhythmic pattern with chords. Dynamics include 'mf' and 'B. B'.

Другий варіант перекладу фрагмента партитури С. В. Рахманінова «Симфонічні танці» для двох баянів (див. приклад 1.2) надає змогу згрупувати тембри оркестрових інструментів і створити умови для динамічного підсилення їх колориту у звучанні двох баянів.

Приклад 1.2.

С. В. Рахманінов. Фрагмент з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». Другий варіант перекладу фрагмента оркестрової партитури для двох баянів.

The image shows a musical score for two accordions. The top staff is labeled 'Acc. 1' and the bottom staff is 'Acc. 2'. Both are in 3/4 time and D major. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a more complex rhythmic pattern with chords. Dynamics include 'mf' and 'B. B'.

У цьому варіанті в автора перекладу означеного фрагмента для двох баянів простежується два способи досягнення тотожності звучанню оркестрових інструментів, а саме:

перший — «віддати» головні партії оркестрового твору першому баяну, а супровід — другому, що технічно полегшить веденням міху розмежувати динаміку звучання різних тембрів (див. приклад 1.2);

другий — розподілити більш рухомі головні партії оркестрових інструментів між правими клавіатурами двох баянів, а супровід — між лівими

(див. приклад 1.3).

Приклад 1.3.

С. В. Рахманінов. Фрагмент з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». Третій варіант перекладу фрагмента оркестрової партитури для двох баянів.

У прикладі 1.4 відображено варіант перекладу фрагмента з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». С. В. Рахманінова для двох баянів, який надає змогу досягти максимальної тотожності тембрового звучання двох баянів і тембрового звучання оркестрових інструментів.

Приклад 1.4.

С. В. Рахманінов. Фрагмент з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». Четвертий варіант перекладу фрагмента оркестрової партитури для двох баянів.

Така максимальна тотожність тембрового звучання двох баянів і тембрового звучання оркестрових інструментів у 4 прикладі досягається завдяки тому, що:

- тембр звучання оркестрового інструмента гобоя максимально імітується правою клавіатурою першого баяна з включенням аналогічного тембрового регістра у баяна (☺ - гобой);
- тембр звучання англійського рижка імітується звучанням лівої клавіатури

першого баяна і дублюванням партії в його правій клавіатурі з включенням тембрового перемикача \oplus , який надає змогу імітувати звук гобоя;

- тембр звучання кларнета максимально імітується правою клавіатурою другого баяна з включенням аналогічного тембрового регістра у баяна (\oplus – кларнет);

- тембр звучання двох фаготів якісно відтворюються в тембровому звучанні нижнього регістру виборної клавіатури другого баяна.

Натомість, в означеному фрагменті партитури оркестрового твору С. В. Рахманінова «Симфонічні танці» партії валторни формує контрапункт у співзвуччі з англійським ріжком та фаготом. Зазначені оркестрові інструменти в тембровому звучанні між собою утворюють контраст, що спонукає автора перекладу цього твору для двох баянів відшукувати засоби імітації їх тембрів. Для цього (див. приклад 1.5) доцільно партію фагота виконати лівою рукою на виборній клавіатурі другого баяна в середньому регістрі, партію англійського ріжка та валторни — на виборній клавіатурі першого баяна і дублюванням у правій клавіатурі з тембром гобоя (\oplus), адже тембр англійського ріжка наближений саме до цього тембру.

Приклад 1.5.

С. В. Рахманінов. Фрагмент з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці». П'ятий варіант перекладу фрагмента оркестрової партитури для двох баянів.

Отже, у кожному варіанті перекладу фрагмента з 1 ч. оркестрового твору «Симфонічні танці» С. В. Рахманінова для двох баянів тембральне забарвлення звучання музичних інструментів виступає основною детермінантою впливу на прийняття творчого рішення. Також слід відзначити, що за наявності оркестрового туті, митець перекладу може відтворити більшу частину тембрів

оркестрових інструментів в узагальненій тотожності, а меншу — в імітаційній. При пошуках найкращих варіантів його перекладу, окрім зазначених способів, необхідно враховувати вплив гармонії та фактури на тембр звучання двох баянів, оскільки їх тембр визначається складом співзвуччя, тобто залежить від гармонійного і інтервального поєднання окремих звуків, тісного або широкого їх розташування, що створює щільність, розрідженість або «порожнечу» звучання.

Висновки.

1. Тембр звучання оркестрових інструментів виступає основною детермінантою перекладу оркестрового твору для двох баянів. Для досягнення максимальної імітаційної тотожності звучання двох баянів звучанню оркестрових інструментів митцю перекладу необхідно враховувати «темброву вертикаль», «темброву горизонталь» та «темброву діагональ» оркестрового твору.

2. Алгоритм створення перекладу оркестрового твору для двох баянів складається зі сприйняття первинного музичного образу (звучання оркестрових інструментів) та уявного зіставлення з вторинним музичним образом (звучання двох баянів) на перцептивно-когнітивному рівні митця для віднайдення бажаного варіанту і його «відтворення» в партитурі для двох баянів. Кожна така «операція» відбувається завдяки асоціативному ланцюжковому принципу і супроводжується пошуком уявних інваріантів перекладу.

3. Темброве звучання як оркестрових інструментів, так і двох баянів, характеризується модальними та інтенсивними властивостями, які транслюються звуковими хвилями в просторі та часі. Досягнення максимальної імітаційної тотожності тембрового звучання двох баянів тембровому звучанню оркестрових інструментів відбувається завдяки сприйняттю обертонів звучання оркестрових інструментів і їх трансформації у звучанні двох баянів.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація не в повному обсязі розкриває всі аспекти поставленої проблеми. Ретельного розгляду потребує вплив фактурних детермінант оркестрового твору на його переклад для двох баянів.

Список використаної літератури і джерел

1. Асафьев, Б. В., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. 2-е изд. Москва: Музыка.
2. Асафьев, Б. В., 1972. *О музыке Чайковского*. Ленинград: Музыка.
3. Баншиков, Г., 1999. *Законы функциональной инструментовки*. Санкт-Петербург: Композитор.
4. Веккер, Л. М., 1973. *Психические процессы*. 1 том. Ленинград: Изд. ЛГУ им. А. Жданова.
5. Игнатченко, Г. И., 1984. *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
6. Лекторский, В. А., 2010. *Новая философская энциклопедия*. Москва: Мысль.
7. Лист, Ф., 1865. *Транскрипции сочинений разных композиторов. Предисловие к переложению симфоний Бетховена для фортепиано*. Перевод с немецкого В. Струкова. Рим.
8. Манафова, М., 2010. Тембр и темброкolorит в современной музыкальной системе. *Relga: научно-культурологический журнал*, 14, с.212.
9. Москаленко, В. Г., 2000. *Про художню функцію фактури в музиці*. Київ: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 7, сс.56–65.
10. Назайкинский, Е. В., 1982. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
11. Назайкинский, Е. В., 1988. *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка, с.33.
12. Павлов, И. П., 1927. *Лекции о работе больших полушарий*. Москва; Ленинград: Государственное издательство.
13. Пономарев, С. В., 2011. *К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении*. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского.
14. Рагс, Ю. Н., 2006. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: ДиректМедиа Паблишинг.
15. Сеченов, И. М., 1863. *Рефлексы головного мозга*. Ленинград: Академия наук СССР.
16. Трофимчук, О. Г., 2007. *Тембровая еволюція в українській народно-оркестровій музиці*. Автореферат дис. канд. мистецтвознавства. Рівненський державний гуманітарний університет.
17. Фраенов, В. П., 2006. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: ДиректМедиа Паблишинг.
18. Школяренко, С. И., 2017. *Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена*. Дисс. канд. искусствоведения. Харьковський національний університет искусств ім. И. П. Котляревского.
19. Юник, Д. Г., 2018. *Психологічні механізми сприймання авторського нотного тексту музичного твору виконавцями-інтерпретаторами*. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, сс.17–29.

References

1. Asaf'ev, B. V., 1971. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. 2nd ed. Moskva: Muzyka.
2. Asaf'ev, B. V., 1972. *O muzyke Chaikovskogo* [About Tchaikovsky's music]. Leningrad: Muzyka.
3. Banshchikov, G., 1999. *Zakony funktsional'noi instrumentovki* [The laws of functional instrumentation]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
4. Vekker, L. M., 1973. *Psikhicheskie protsessy* [Psyche processes]. Vol. 1. Leningrad: Izd. LGU im. A. Zhdanova.
5. Ignatchenko, G. I., 1984. *About dynamic processes in musical texture* (based on the works of Ukrainian Soviet composers). Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky Kiev State Conservatory.
6. Lektorskii, V. A., 2010. *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. Moskva: Mysl'.

7. List, F., 1865. *Transkriptsii sochinenii raznykh kompozitorov. Predislovie k perelozheniyu simfonii Betkhovena dlya fortepiano* [Transcriptions of works by various composers. Preface to the transcription of Beethoven's symphonies for piano]. Translated from German by V. Strukova. Rim.
8. Manafova, M., 2010. Tembr i tembrolorit v sovremennoi muzykal'noi sisteme [Timbre and timbre color in the modern music system]. *Relga: nauchno-kul'turologicheskii zhurnal*, 14, p.212.
9. Moskalenko, V. H., 2000. *Pro khudozhniu funktsiu faktury v muzytsi* [On the artistic function of texture in music]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 7, pp.56–65.
10. Nazaikinskii, E. V., 1982. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moskva: Muzyka.
11. Nazaikinskii, E. V., 1988. *Zvukovoi mir muzyki* [The sound world of music]. Moskva: Muzyka, p.33.
12. Pavlov, I. P., 1927. *Leksii o rabote bol'shikh polusharii* [Lectures on the work of the cerebral hemispheres]. Moskva; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
13. Ponomarev, S. V., 2011. *On the problem of the relationship between timbre and form in a piece of music*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory.
14. Rags, Yu. N., 2006. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia]. Moskva: DirektMedia Publishing.
15. Sechenov, I. M., 1863. *Refleksy golovnoho mozga* [Reflexes of the brain]. Leningrad: Akademiya nauk SSSR.
16. Trofymchuk, O. H., 2007. *Timbre evolution in Ukrainian folk-orchestral music*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Rivne State University for the Humanities.
17. Fraenov, V. P., 2006. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia]. Moskva: DirektMedia Publishing.
18. Shkolyarenko, S. I., 2017. *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts.
19. Yunyk, D. H., 2018. *Psyhologichni mekhanizmy spryimannia avtorskoho notnoho tekstu muzychnoho tvoriv vykonavtsiamy-interpretatoramy* [Psychological mechanisms of perception of the author's musical text of a musical work by performers-interpreters]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 123, pp.17–29.

SERGEY BEDNYI

ORCID iD: 0000-0003-0150-3366,

Postgraduate Student at the Department of Button Accordion and Accordion
at the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

s.bednii1707@gmail.com

INFLUENCE OF TEMBR DETERMINANTS OF ORCHESTRA WORK ON ITS TRANSLATION FOR TWO BUTTON ACCORDIONS

The essence of the concept of "timbre" and the technology of its formation with orchestral instruments and modern button accordion are analyzed. The influence of timbre determinants of an orchestral work on its translation for two button accordions is considered. The content of modal and intensive properties of timbre sound of both orchestral instruments and two button accordions, which are transmitted by sound waves in space and time, is substantiated. It was found that in order to achieve the maximum imitation identity of the sound of two button accordions, the author of the translation must take into account the "timbre vertical", "timbre horizontal" and "timbre diagonal" of the orchestral work. An algorithm for creating a translation of an orchestral work for two button accordions, which consists of the perception of the primary musical image (sound of orchestral instruments) and imaginary comparison with the secondary musical image (sound of two button

accordions) at the perceptual-cognitive level of the artist is determined. Each "operation" of this algorithm, which occurs due to the associative chain principle and is accompanied by the search for imaginary invariants of the translation of an orchestral work for two button accordions, is described. It was found that in the process of comparing primary and secondary musical images, the characteristics of timbre sound waves from the broadcast of orchestral instruments remain unchanged, and the information represented from the long-term memory of the author of the translation of the orchestral work for two button accordions - acquires variability. The technology of searching for the most attractive variant of translation of an orchestral work for two button accordions is covered. Methods for achieving the saturation of the timbre sound of two button accordions similar to orchestral instruments are described. Examples of achieving the maximum imitation identity of the timbre sound of two button accordions to the timbre sound of orchestral instruments based on the perception of overtones of the sound of orchestral instruments and their transformation in the sound of two button accordions are demonstrated.

Keywords: *timbre of sound, modal-intensive properties of sound timbre, spatial-temporal properties of sound timbre, orchestral work, orchestral instruments, duet of button accordionists.*

Стаття надійшла до редакції 5.02.2021

АЛЕВТИНА СТЬОПІНА

ORCID iD: 0000-0002-4832-0017

*аспірантка кафедри аналізу та інтерпретології музики
Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського
(Харків, Україна)
alyafeda@gmail.com*

МУЗИЧНИЙ СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК РЕЗУЛЬТАТ АГРЕГАЦІЇ МИСТЕЦТВ

Розглянуто загальні та специфічні особливості дитячого музичного спектаклю як поєднання різних видів мистецтва — театру, музики, балету, пантоміми, виконавської майстерності — з метою характеристики та класифікації його різновидів. Виявлено, що існуючі дослідження з питань дитячого театру досі не вирішують проблеми класифікації типів дитячого музичного спектаклю. Запропоновано критерій такої класифікації, де домінує принцип переважання у виставі музичної або театральної складової. Обґрунтовано доречність позначення процесу їх поєднання терміном «агрегація», який найточніше характеризує особливий рід дифузної взаємодії компонентів різних видів мистецтва в дитячих виставах, що асоціюється з агрегацією хімічних елементів, а також однойменним принципом сучасного комп'ютерного програмування. Виокремлено основні класифікаційні різновиди дитячого музичного спектаклю: 1) музично-драматичний (з домінуванням театральної складової); 2) домінантно-музичний (опера та її різновиди); 3) домінантно-хореографічний (балет та його різновиди) 4) змішаний або синтетичний (сучасний мюзикл); 5) імерсивний або інтерактивний, що передбачає зворотній зв'язок акторів з глядачами. Охарактеризовано всі види дитячого музичного спектаклю з визначенням їхніх основних закономірностей. Наведено показові приклади, що ілюструють здійснену класифікацію, які охоплюють як класичні зразки (дитяча опера «Коза-Дерева» М. Лисенка, дитячий балет «Лелеченя» Д. Клебанова), так і сучасні твори (мюзикл «Мауглі» по Дж. Р. Кіплінгу на музику В. Сташинського, спектакль-променад О. Созонова та І. Шагалова за мотивами казок О. Афанасьева). Доведено, що дитячий музичний спектакль в сучасних комунікативних умовах художнього часопростору — це багатоскладова жанрово-стильова система, де різні види мистецтва поєднані в різноманітних пропорціях з домінуванням ознак одного чи декількох з них, синтетичне інтеграційне явище, де співіснують традиції та новації. Підкреслено, що дитяча музична вистава демонструє унікальні жанрово-стилістичні якості, особливо в світлі сучасних режисерських експериментів, тому будь-яка класифікація цього феномена є доволі умовною і визначає лише типові, константні його риси. Позначено перспективу дослідження, яка передбачає застосування виробленої класифікації при аналізі окремих зразків дитячих музичних вистав, насамперед, вітчизняних, із визначенням індивідуальних рис та контекстної специфіки кожного з них.

Ключові слова: *музика, театр, балет, мюзикл, музична вистава для дітей, дитячий музичний спектакль.*

Постановка проблеми... У сучасній мистецькій практиці особливе місце посідають синтетичні жанри, де поєднуються (агрегуються) різні види мистецтва. У певному сенсі, це є відродженням синкрезису як типової

властивості вистав періоду пізнього Середньовіччя та раннього Відродження, що унаочнює циклічну природу розвитку цивілізації, у тому числі в її мистецькій сфері. Ці загальні тенденції в специфічній формі відбиваються і в спектаклях для дітей, які завжди, в тій чи іншій інтерпретації, існували в системі музично-театральних жанрів. Незважаючи на наявність певної кількості досліджень тематики дитячого театру, в них висвітлено важливі проблеми, які стосуються класифікації видів дитячого музичного спектаклю як результату взаємного поєднання (агрегації) його складників — музичного, театрального, хореографічного мистецтва тощо.

Музична компонента в дитячому спектаклі як в соціокультурному, так і в етико-виховному аспектах, поряд з видовищною, суттєво впливає на формування свідомості дитини, найактивнішим чином використовуючи слуховий канал комунікації. Ця компонента дитячого спектаклю безпосередньо пов'язана з категорією гри в її буттєвому філософському розумінні (як невід'ємної приналежності дитинства людини — людства) і власне театру як виду мистецтва. Категорія гри охоплює як гру акторську (театр), так і гру музичну (музика), пояснюючи походження театрально-музичних видовищ та розкриваючи онтологічну природу гри як роду діяльності, що сходить до світу дитинства. Тому осягнення закономірностей дитячого музичного спектаклю має не лише суто наукове, а й важливе прикладне значення, оскільки стосується широкого кола форм діяльності, так чи інакше пов'язаних зі сферою «гри» — від роботи аніматорів на дитячих святах до практики режисури масштабних театрально-музичних постановок, що здійснюються професіоналами на основі інтерпретацій літературно-драматичних творів, народних та сучасних казок й інших джерел, які в добу інформаційних технологій та соціальних мереж викликають особливий інтерес саме дитячої та юнацької аудиторії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Багатоскладовість і варіативність художнього феномену «дитячий музичний спектакль» та необхідність узагальнюючого підходу в спробі класифікації його різновидів потребували залучення результатів досліджень з різних питань гуманітарного

знання, насамперед, культурології та музикознавства.

Загальні питання жанрової еволюції та взаємодії висвітлюють засадничі праці К. Дальхауза (Dahlhaus, 1973), В. Конен (1994), О. Соколова (1994), що містять актуальні класифікації шарів та жанрів музики в її зв'язках з іншими видами мистецтва, та М. Кагана (1972), де, поряд із виокремленням музичного і театрального виконавства в спеціальні види мистецтва, характеризуються дві загальні тенденції співіснування мистецтв: прагнення зберегти й підкреслити власну специфіку і тяжіння до взаємодії з іншими видами, що, в цілому, веде до оновлення й прогресу кожного з них.

Дитячу оперу як автономне явище музичної культури розглядали О. Кузьміна та Н. Ізуграфова (2013). О. Кузьміна, підкреслюючи роль ментальних особливостей музичної мови як ключового фактора актуалізації жанру в системі національної культури, поділила її в комунікативному аспекті, за призначенням, на два варіанти: оперу для дітей-виконавців та дітей-слухачів (2019). Н. Ізуграфова проаналізувала дитячу оперу на обширі історичного матеріалу — від поетики опер В. А. Моцарта до специфіки творів М. Лисенка та українських композиторів ХХ століття (2013).

Специфіка дитячого балету як окрема проблема постає в дисертації Л. Сизової (1988), де висвітлюються генетичні коріння цього жанру та зосереджено увагу на його зразках в творчості композиторів радянського періоду. Більш локальному питанню інтерпретації жанру балету для дітей-виконавців присвячено статтю К. Шкуреєва (2016), де на прикладі творів харківських композиторів різних генерацій виявлено загальні (регіонально-шкільні) та особливі (індивідуально-авторські) підходи до цього жанру. Специфіки адаптації балетного жанру до дитячих вистав торкається С. Анфілова (2005), дисертація якої сфокусована на співвідношенні пластичного і танцювального начал у балетному спектаклі. Це питання видається актуальним не лише для розгляду дитячого балету, а й для аналізу тих різновидів дитячого спектаклю, де пластична і танцювальна складові виконують допоміжну роль.

Питанням синтезу мистецтв у жанрі мюзиклу для дорослих та дітей

присвячено дисертацію А. Бахтіна (2006). Проблему дитячого мюзиклу автор виокремлює, вважаючи її не лише естетичною «калькою» дорослого варіанту цього жанру, а й відносно автономним явищем, що має свої характерні ознаки, серед яких головною є залучення дітей-глядачів до світу універсальної гри, заснованої на синтезі мистецтв.

Загальну характеристику процесів взаємодії музичної драматургії та сценічного ряду в спектаклі для дітей дає М. Бурбан (1990), досліджуючи це явище на основі запропонованого ним критерію, яким є ступінь щільності музичного наповнення вистави, його вагомість у структурі цілого, вплив на розвиток сценічної дії.

Отже, коло питань, що торкаються дитячого музичного театру, є доволі широким. Спостерігається і стійке зацікавлення науковців у дослідженні феномена «дитячий музичний спектакль», однак єдиного методологічного підходу до його аналізу ще не вироблено. Відкритим залишається й питання універсальної класифікації дитячих вистав, яка б охоплювала всі їхні різновиди. Створення такої класифікації видається необхідним з огляду на:

1) актуалізацію в епоху інформаційних технологій, через можливість найширшого розповсюдження, самих різних жанрових форм дитячого музичного спектаклю;

2) мінливий характер останніх, зумовлений сучасною практикою «режисерського» театру, в межах якого постійно відбуваються «перегляди» та виникають новітні модифікації усталених різновидів жанру.

Мета дослідження — виявлення та класифікація основних різновидів дитячого музичного спектаклю як результату агрегації різних видів мистецтва.

Завдання дослідження:

1) обґрунтування термінологічної специфіки дослідження та визначення критерію класифікації видів дитячої музичної вистави;

2) виокремлення основних класифікаційних видів дитячого музичного спектаклю з наданням їх стислої характеристики та ілюстрацією проаналізованими прикладами;

3) залучення до аналізу різноманітних жанрових форм, що репрезентують ідею дитячого музичного спектаклю, у тому числі, певних специфікованих форм «дорослих» музично-театральних новацій.

Виклад основного матеріалу дослідження... Складові художнього феномену «дитячий музичний спектакль» взаємодіють між собою, поєднуючись в певну синтетичну художню цілісність. Однак, в даному «випадку», замість звичного визначення «синтез мистецтв», до процесу цієї взаємодії/поєднання доречніше застосовувати термін «агрегація», бо він найточніше характеризує той особливий рід дифузної взаємодії компонентів різних видів мистецтва (Рудницький, 1976) в дитячих виставах, що асоціюється з агрегацією хімічних елементів, а також з механізмами відношень в системі «частина-ціле (об'єкт-клас)» в сучасному комп'ютерному програмуванні. В останньому він розшифровується, наприклад, так: «Агрегація — клас отримує об'єкт іншого класу ззовні та використовує його поля і методи» (Орлов, 2019). Вихідне значення латинського слова *aggregatio* — «приєднання» — дозволяє багатозначне трактування цього терміну, тому він застосовується і в інших науках: медицині, соціології, статистичних обчисленнях. Отже, прикладання поняття агрегації і до мистецьких явищ є цілком виправданим.

Введення терміну «агрегація» в світ художніх феноменів неминуче залучає до орбіти їх дослідження поняття «система» — оскільки в останню складається будь-яка «... сукупність елементів довільної природи, що знаходяться у відносинах і зв'язках один з одним, яка утворює певну цілісність» (Садовський, Бабайцев та ін., 2021) — з такими її атрибутами, як функціональність та ієрархічність. Логіка дослідження мистецького явища з позицій його цілісності дозволяє виявити в тій чи іншій агрегатній (агрегатоподібній) системі певні функціонально провідні компоненти — головні важелі її стабільності та успішної взаємодії із зовнішнім середовищем. Розповсюдження поняття агрегації на мистецькі феномени буде пов'язано із вказівкою на домінування певного чинника, його пріоритетне значення в тій чи іншій художній системі. Зокрема, коли мова йде про музично-театральні жанри, такими

важелями/домінантами можуть виступати театр або музика.

Обидві ці форми мистецької реалізації духовного світу людини є, у свою чергу, «агрегатними» за структурою. Так, значна частина музичних жанрів характеризується своєю причетністю до інших видів мистецтва, а театральні мають таку ж саму складну диференціацію, яка обумовлена законами сцени в їхніх найрізноманітніших атрибуціях (від декорацій, освітлення до акустики приміщень) костюмів акторів тощо.

Замість терміну «агрегація» в музикознавчій літературі, зокрема, в оперології, використовується поняття «синтез». Але, як видається, останнє стосується більшою мірою саме опери або балету, де спостерігається взаємопроникнення семантичних рядів музичної та інших складових, причому під егідою музики. В театральному спектаклі, в тому числі й дитячому, музика не завжди стає інтегруючим началом, в результаті чого більш нейтральний термін «агрегація» буде адекватно відображати сутність явища у всіх його стилістичних втіленнях.

Якщо опера та балет вже «за визначенням» є результатами взаємодії різних видів мистецтва, то дитячий музичний спектакль за своєю генезою — явище суто театральне, де музика в будь-яких формах її застосування не є обов'язковим компонентом. Її «коефіцієнт щільності», в найзагальнішому вигляді, має три рівні, котрі М. Бурбан (1990) позначає як:

- 1) найнижчий (фонова роль музики);
- 2) середній (музика як підпорядкований компонент спектаклю);
- 3) найвищий (музика як рівноправний або визначальний компонент спектаклю).

Мова йде не про суто кількісний відлік часу звучання музики в театральному спектаклі, не про спосіб її репрезентації (механічний запис, фонограма, «живе» виконання та їхнє сполучення), навіть не про походження використовуваного музичного матеріалу, а він може бути:

- а) спеціально підібраним;
- б) аранжованим на основі вже готової музики, створеної раніше для даної

п'єси;

в) замовленим саме до конкретної вистави.

Саме тому, доцільно розглядати більш широке розуміння функцій музики в театральному спектаклі, зокрема, дитячому. Як доводить практика сучасного режисерського театру, співвідношення складових у постановці може бути варіабельним, вирішеним індивідуально, що не виключає можливості класифікувати основні різновиди дитячих музично-театральних вистав за кількома типами побудови, а саме:

- домінантно-театральний тип побудови спектаклю;
- домінантно-музичний тип побудови спектаклю;
- домінантно-хореографічний тип побудови спектаклю;
- змішаний або синтетичний тип побудови спектаклю;
- імерсивний тип побудови спектаклю.

Домінантно-театральний тип побудови спектаклю характеризується головуванням театральної складової, тобто переважанням драматичної дії, де музика виконує допоміжну роль. Це можуть бути вставні номери (пісні й танці), які здебільшого не мають прямого відношення до розвитку драматургічних ліній спектаклю і характеризують обставини дії або портретують її персонажів. Вибір музичного матеріалу тут залежить від режисера-постановника і передбачає різноманіття варіантів — від обробок народних пісень до спеціально написаних для даного спектаклю пісенно-романсових зразків чи інструментальних п'єс, які супроводжують танцювальні номери. Можливе також використання фонограм із добірками фрагментів класичної та сучасної музики.

Типовими зразками дитячої домінантно-театральної вистави є здійснені батьком українського театру М. Кропивницьким постановки за мотивами українських народних казок — «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню». Режисер-постановник створював ці вистави в розрахунку на дітей-виконавців, для чого сам добрав музичний матеріал у вигляді українських народних пісень у власній обробці та інструментовці. Поряд з піснями, які призначалися для характеристик основних дійових осіб, згадані вистави включали й хоріві

номери, а також інструментальні п'єси для супроводу танців та картин народних погулянок. Показово, що спочатку М. Кропивницький запросив написати музику до своїх дитячих вистав відомого вже тоді композитора К. Стеценка, нині класика української музики, однак, коли замовлення було виконане, виявилось, що написана музика є надто складною для виконання дітьми, і тому режисер зупинився на власній добірці музичних номерів. Згодом, вже після смерті М. Кропивницького, К. Стеценко здійснив нову постановку спектаклю «Івасик-Телесик», який призначався вже для виконання дорослими акторами і містив розгорнуті музичні номери, розраховані на професійних виконавців, що наближало виставу до власне музичної на зразок опери чи оперети.

Домінантно-музичний тип побудови спектаклю наближається до опери. На перший план виходить музика, яка створюється на основі літературного лібрето, заснованого на тому чи іншому драматичному творі чи літературному зразку: п'єсі в жанрі драми чи комедії, літературному оригіналі у вигляді роману, повісті, оповідання, казки тощо. Музика в такого роду спектаклі відіграє роль головного засобу виразності і носія драматичної дії, осередками якої стають гетерогенні сцени (Dahlhaus, 1973), що поєднують сольні номери, ансамблі, хори, інструментальні інтермедії. Типовими прикладами цього різновиду дитячого музичного спектаклю є три дитячі опери засновника української музичної класики М. Лисенка — «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна».

Зокрема, опера «Коза-дереза», створена у 1888 році на лібрето Дніпрові Чайки, засновується на розвитку двох музично-драматургічних ліній, перша з яких характеризує Козу-дерезу як персонажа, що піддається критиці, а друга містить музичні портрети шести позитивних героїв. Гостроту дії забезпечують розмовні діалоги, а музичні номери чергуються за принципом контрасту з використанням різних жанрових витоків матеріалу — народної пісні, міського романсу, навіть оперної арії та оперного хору. «Коза-дереза» призначена для дітей-виконавців, і тому в ній відсутній як такий симфонічний розвиток, а замість оркестру використовується фортепіано, що надає спектаклю рис камерності, взагалі властивої дитячій виставі.

Домінантно-хореографічний тип побудови спектаклю визначається законами балетного жанру. Його загальна концепція вимальовується в процесі спілкування автора музики з режисером-постановником та хореографом і відрізняється тим, що в ньому на першому плані опиняється музика як засіб забезпечення пластики рухів танцюристів у різних видах балетних номерів (від сольних та дуетних — до ансамблевих, колективних). Жанрові та суто технічні (у плані балетної специфіки) особливості цих номерів становлять основну змістовну конструкцію подібного спектаклю.

Щодо дитячого балету, то його специфічними рисами є:

- 1) спрямованість до руслу «позитивних емоцій»;
- 2) наявність високого «емоційного заряду»;
- 3) «домінанта» казковості;
- 4) різке співставлення контрастних образних сфер;
- 5) необхідність присутності комічного;
- 6) важливість ігрового начала та цікавого сюжету;
- 7) «буденність» сюжету, необхідність його знання дітьми ще до відвідування спектаклю;
- 8) особливе значення музичної зображальності;
- 9) широке звернення до інтонацій побутових музичних жанрів;
- 10) провідна роль пластики як засобу розкриття змістовних компонентів вистави (Сизова, 1988).

Як і дитячу оперу, дитячий балет можна розрізнити за виконавським призначенням і розподілити на балет для дітей-глядачів і балет для дітей-виконавців. Переважає, з огляду на специфіку цього жанру, другий різновид, зразком якого слугує «Лелеченя» Д. Клебанова — фактично перший дитячий балет радянського періоду, постановку якого було здійснено на сцені Великого театру ще у 1937 році. Як зазначається в статті К. Шкурєєва (2016), в галузі музичної мови балет засновано на пісенно-танцювальному «началі», характерному для дитячої музики, коли виразність інтонацій поєднується з ритмічною чіткістю. Будучи майстром оркестрування та симфоністом за типом

композиторського мислення, Д. Клебанов створює в балеті «Лелеченя» цілу низку узагальнених образів-характерів, які є відображенням різноманітних відтінків людських емоцій та почуттів, представлених зовнішньо через світ тварин. Це ще раз свідчить про домінантність музичного «начала» в дитячому балеті та поєднання в ньому ідейно-художнього та етико-виховного чинників, що взагалі притаманне дитячій театральній музиці.

Змішаний або синтетичний тип побудови спектаклю представлено сучасним мюзиклом, який поєднує у різному співвідношенні характерні риси трьох попередніх різновидів. Цей жанр є специфічним, оскільки його комунікативна своєрідність визначається особливим нахилом до естрадного шоу, що й зумовлює стилістичні особливості його мови — як вербальної, так і музичної — та його пластичної й танцювальної складових.

Подібні вистави з обов'язковим нахилом до розважальності «генетично» споріднені із системою жанрів, які В. Конен (1994) відносить до «третього» з музичних шарів (у різних національних традиціях вони були представлені по-різному — як зингшпіль, водевіль, оперета, мала опера з розмовними діалогами тощо). Дитячий мюзикл, як і взагалі цей новітній жанр, що активно заявив про себе в другій половині ХХ століття, наразі являє собою жанрово-стилістичний конгломерат, де провідною є стилістика американського мюзиклу (так звана «бродвейська»), яка йде від творів Е. Л. Веббера в цьому жанрі.

У якості зразку дитячого мюзиклу А. Бахтін (2006) наводить спектакль «дорослого» театру — «Мауглі» за Дж. Р. Кіплінгом у постановці Московського театру оперети. Автори спектаклю визначають його жанр як «мюзикл-фентезі» на дві дії. Музичні номери вистави, створені або скомпоновані автором лібрето, композитором і актором В. Сташинським, охоплюють цілу палітру найпопулярніших стилістичних моделей молодіжної маскультури, розподілених між дійовими особами. Кожен з героїв має свій музичний стиль: ведмідь Балу — репер, мавпи-бандерлоги виконують акробатичний рок, удав Каа співає джаз, тема тигра Шер-Хана близька до естетики рок-н-ролу, арія пантери Багіри — до міського романсу, а музичним лейтмотивом спектаклю стає тема Дівчини

та Мауглі.

Імерсивний тип побудови спектаклю передбачає повне занурення глядачів у сюжет постановки, аж до їхньої прямої участі в сценічній дії. Цей тип є спорідненим з такими мистецькими трендами, як хепенінг та перфоманс, але відрізняється від них універсальним характером змісту, який розгортається не від першої особи (автора), а формується інтерактивно на основі режисерського задуму через взаємодію акторів і публіки.

Зразком подібної вистави в її адаптації до дитячої та юнацької аудиторії є спектакль режисерів О. Созонова та І. Шагалова, поставлений в 2016 році на базі «Гоголь-Центру» (м. Москва) за мотивами казок із зібрання О. Афанасьєва. Актори, які ведуть цей спектакль, спеціально вивчали на місцях особливості народного побуту та звичаїв, характерні мовні діалекти, а результатом їх праці з реалізації режисерського проєкту стала інтерактивна форма імерсивного спектаклю-променаду, де глядачам надається можливість обирати за одне відвідування театру один з трьох шляхів, на якому їм пропонуються філософські притчі, балади, серенади, романси, бардівські пісні, рок та рок-н-рол. Все побачене та спів-пережите підсумовується в узагальнюючому фіналі, коли всі учасники вистави разом збираються у великій залі.

У сучасній практиці останній тип спектаклю є найпрогресивнішим з позицій залучення технічних засобів, а також найрізноманітнішим за постановочними рішеннями. Ідея імерсивного театру останнім часом набуває популярності й в Україні, що зазначає М. Лелик (2018), яка, поряд із стислим оглядом декількох найпоказовіших імерсивних вистав для дорослої аудиторії, наводить характерний приклад спектаклів київського дитячого театру «Гуляндія», де режисером Поліною Бараниченко здійснено масштабні проєкти «Зимова країна» (2015–2017) та «Зима на ВДНГ» (2016–2017). В основі сюжету останнього лежить подорож юних глядачів-учасників до резиденції Діда Мороза, яка супроводжується різноманітними мізансценами та спеціально добраною музикою.

Висновки.

1. Класифікація музичних спектаклів для дітей має спиратися на певний методологічний фундамент та чітку термінологію. Розуміючи дитячий музичний спектакль як цілісність, створену шляхом поєднання компонентів декількох видів мистецтв, варіабельні процеси такого поєднання є ключовим терміном «агрегація», доволі нейтральним та широким за змістовним наповненням. Введення цього терміну, який активно використовується в науковому обігу, в світ художніх феноменів викликає потребу у зверненні до поняття «система» (як сукупність елементів) з приналежною їй функціональністю. Аналіз різновидів дитячих музичних вистав з позицій системно-функціонального підходу уможлиблює виявлення в художній цілісності дитячого спектаклю провідних комунікативних чинників, що забезпечують його успіх у глядача. Такими чинниками є театральна або музична складова, яка за принципом переважання забезпечує основу класифікації дитячих музичних спектаклів на типи.

2. Всі дитячі музичні спектаклі доцільно класифікувати за типом їхньої побудови і розмежувати на музично-драматичні (з домінуванням театральної складової); домінантно-музичні (опери та їх різновиди); домінантно-хореографічні (балети та їх різновиди); змішані або синтетичні (сучасні мюзикли); імерсивні або інтерактивні, що передбачають зворотній зв'язок акторів і глядачів. Найчастіше у спектаклях такого виду взаємодіють музичні компоненти, характерні для жанру дитячої опери, та складові власне театральної вистави (тобто, в оригіналі, суто драматичного твору). Останній може бути різною мірою «омузиченим», що залежить від певного режисерського рішення. Це й відрізняє дитячі музичні спектаклі домінантно-театрального різновиду від дитячих опер (домінантно-музичного типу вистав) чи дитячих балетів (домінантно-хореографічного типу вистави). Щодо мюзиклів для дітей та юнацтва, а також імерсивних експериментальних вистав, то їхні музичні компоненти детермінуються сюжетно і залежать від задуму режисерсько-постановчої команди. Особливо це стосується інтерактивних (перформативних) форм театраль-но-музичної взаємодії, які більше нагадують святкові розваги та імпровізовані шоу, а їхній музичний матеріал та розмовні діалоги вирізняються

стилістичним розмаїттям.

3. Аналіз різних варіантів жанрових форм дитячого музичного спектаклю доводить, що він є багатоскладовою (агрегатоподібною) жанровою системою, де поєднані різні роди та види мистецтва в різноманітних співвідношеннях з домінуючими ознаками одного чи декількох з них. У сучасному мистецькому часопросторі музичний спектакль для дітей може вирізнятися унікальними, неповторними жанрово-стилістичними якостями, особливо в світлі режисерських експериментів. Тому кожен подібний зразок потребує окремого розгляду, а будь-яка класифікація цього феномена є доволі умовною і визначає лише типові, константні його риси.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі будуть спрямовані на визначення індивідуальних рис та контекстної специфіки кожного виду дитячих музичних спектаклів відповідно до запропонованої їхньої класифікації.

Список використаної літератури і джерел

1. Анфілова, С. Г., 2005. *Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
2. Бахтин, А. А., 2006. *Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей*. Дисс. канд. искусствоведения. Российская академия театрального искусства — ГИТИС.
3. Бурбан, М. И., 1990. *Музыкальный спектакль для детей в украинском театре (Проблемы музыкальной драматургии и сценического воплощения)*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Грузинский государственный театральный институт им. Шота Руставели.
4. Ізуграфова, Н. В., 2013. *Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової.
5. Каган, М. С., 1972. *Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств*. Ленинград: Искусство.
6. Конен, В. Д., 1994. *Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка.
7. Кузьміна, О. А., 2019. *Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ — початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
8. Лелик, М. Б., 2018. Імерсивний театр у мистецьких перформативних проєктах: новий підхід до популяризації мистецтва (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017–2018 рр.). *ДЗК*, 11/4, сс.13–15.
9. Орлов, В., 2019. Просто про наследование, композицию и агрегацию в РНР, [online]. Режим доступа: <<https://www.it-rem.ru/prosto-pro-nasledovanie-kompozicziyu-i-agregacziyu-v-rhp.html>> [дата обращения 30.03.2021].
10. Рудницкий, К. Л., 1976. Спектакль. У кн.: О. М. Прохоров, ред. *Большая Советская Энциклопедия*, 3-е изд., т. 24, кн. 1. Москва: Советская энциклопедия, сс.1–608.

11. Садовский, В. Н., Бабайцев, А. Ю., Дроздов, Н. Д. и др., 2021. Гуманитарный портал: Концепты. Центр гуманитарных технологий, [online]. Режим доступа: <<https://gtmarket.ru/concepts/7091>> [дата обращения 30.03.2021].
12. Сизова, Л. В., 1988. *Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
13. Соколов, О. В., 1994. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета.
14. Шкуреев, К. І., 2016. Балети харківських композиторів для дітей. Ідейно-художні та філософські мотивації. *Культура України*, 53, сс.231–242.
15. Dahlhaus, C., 1973. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. Im: *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen*: Gedenkschrift Leo Schrade. Bern. Munchen: Francke Verlag, pp.840–895.

References

1. Anfilova, S. H., 2005. *The correlation of dance and plastic in the ballet genre*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts.
2. Bakhtin, A. A., 2006. *Synthesis of arts as the basis of musical for adults and children*. Ph.D. in Art History. Thesis. Russian Academy of Theater Arts — GITIS.
3. Burban, M. I., 1990. *Musical performance for children in the Ukrainian theater (Problems of musical drama and stage implementation)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Shota Rustaveli Georgian State Theater Institute.
4. Izuhrafova, N. V., 2013. *Children's opera as an autonomous genre form in the context of modern musical culture*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. A.V. Nezhdanova Odesa National Music Academy.
5. Kagan, M. S., 1972. *Morfologiya iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv* [Morphology of art. Historical and theoretical study of the inner structure of the world of arts]. Leningrad: Iskusstvo.
6. Konen, V. D., 1994. *Tretii plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer. New mass genres in 20th century music]. Moskva: Muzyka.
7. Kuzmina, O. A., 2019. *Genre originality of children's opera in the composers' practice of the 20th — early 21st century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts.
8. Lelyk, M. B., 2018. Imersyvnyi teatr u mystetskykh performatyvnykh proektakh: novyi pidhid do populyaryzatsii mystetstva (ohliadova dovidka za materialamy presy, Internetu ta neopublikovanyimi dokumentamy 2017–2018 rr.) [*Immersive theater in artistic performative projects: a new approach to the popularization of art* (review of the press, the Internet and unpublished documents in 2017–2018)]. *DZK*, 11/4, pp.13–15.
9. Orlov, V., 2019. Just about inheritance, composition and aggregation in PHP, [online]. Available at: <<https://www.it-rem.ru/prosto-pro-nasledovanie-kompozicziyu-i-agregacziyu-v-php.html>> [accessed: 30 March 2021].
10. Rudnitskii, K. L., 1976. Spektakl'. In: O. M. Prokhorov, ed. *Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia], 3rd ed., vol. 24, bk. 1. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, pp.1–608.
11. Sadovskii, V. N., Babaitsev, A. Yu., Drozdov, N. D. and others, 2021. Humanitarian portal: Concepts. Center for Humanitarian Technologies, [online]. Available at: <https://gtmarket.ru/concepts/7091> [accessed: 30 March 2021].
12. Syzova, L. V., 1988. *Children's ballets by Soviet composers in the system of genres of music for children*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P.I. Tchaikovsky Kiev State Conservatory.

13. Sokolov, O. V., 1994. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The morphological system of music and its artistic genres]. Nizhnii Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta.

14. Shkuriev, K. I., 2016. *Balety kharkivskykh kompozytoriv dlia ditei. Ideino-khudozhni ta filosofski motyvatsii* [Ballets of Kharkiv composers for children. Ideological, artistic and philosophical motivations]. *Kultura Ukrainy*, 53, pp.231–242.

15. Dahlhaus, C., 1973. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. Im: *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern. Munchen: Francke Verlag, pp.840–895.

ALEVITYNA STIOPINA

ORCID iD: 0000-0002-4832-0017

Postgraduate Student

at the Department of Interpretology and Music Analysis
at I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine)

alyafeda@gmail.com

MUSIC PERFORMANCE FOR CHILDREN AS A RESULT OF THE AGGREGATION OF ARTS

In modern art practice, in particular of children's theater, a special place is occupied by synthetic genres, which combine different kinds of art. In the studies on children's theater, we do not find coverage of methodologically important problems related to the classification of types of children's musical spectacle considered as a result of interaction (aggregation) of its components: musical, theatrical, choreographic, etc. The goal and the innovative element of this work are identification and classification of the main types of children's musical spectacles created by aggregation of arts and the methodological basis of such categorization. We considered it appropriate to change usual term "synthesis" on the term "aggregation". It most accurately reflects the special kind of diffuse interaction of different kinds of art in children's spectacle, resembling the aggregation of chemical elements or the eponymous method of computer programming. Introducing this term into the artistic world, we had to refer and to the concept of "system" with its attributes, such as functionality and hierarchy. The analysis from the standpoint of the system-functional approach allowed identifying the leading components in the artistic integrity of the children's performance, the main factors of its stability and success. Such factors can be either theatrical or musical, and it is the principle of the predominance of one or another, we have taken as the basis of our classification. We distinguished the main varieties of children's musical spectacle: 1) musical-dramatic (with the dominance of the theatrical component); 2) dominantly-musical (opera and its varieties); 3) dominantly choreographic (ballet and its varieties); 4) mixed or synthetic (modern musical); 5) immersive or interactive (which provides feedback from the audience and actors). The classification is illustrated with both, the classical samples (children's opera "Goat-Dereza" by M. Lysenko, children's ballet "Small Stork" by D. Klebanov), and the modern works (the musical "Mowgli" on J.R. Kipling by V. Stashinsky, the play-promenade by O. Sozonov and I. Shagalov on O. Afanasyev's fairy tales). Concluded, that a multilevel system of the children's musical spectacle, with the dominance of the features of one or another art, in the modern artistic space-time, can have unique genre and stylistic qualities, especially in the light of modern directing experiments. Therefore, in the further, each of the samples requires a separate analysis, in particular, the Ukrainian children's musical plays, in the context of the traditions of domestic opera, operetta and vaudeville, and modern progress of national culture.

Key words: music, theater, ballet, musical, musical performance for children, children's musical spectacle.

Стаття надійшла до редакції 1.03.2021

МА ЛІНЬ

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
malin.nmau@gmail.com

СИНЕРГІЙНІСТЬ ВПЛИВУ КОНСТРУКТІВ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІАНІСТА НА ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ

Проаналізовано зміст та структуру поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста» з позицій стильової ієрархічності; домінуючого музично-виконавського архетипу у творчості митця; різних методологічних підходів до побудови художнього образу музичного твору; прояву особистісних ознак інтерпретаторського мислення тощо. Охарактеризовано означений феномен як сформовану манеру творчої діяльності митця, що проявляється в сукупності ознак виражальних засобів інтерпретації музичного твору та артистизму (культури перевтілення в художній образ музичного твору і відтворення мімічних та сценічних рухів, збереженні внутрішньої свободи і власної гідності). З'ясовано, що індивідуальний виконавський стиль піаніста залежить не тільки від вроджених психофізіологічних властивостей особистості, а й від набутих естетичних уподобань, його світогляду та світовідчуття. Визначено структуру означеного феномену, яку складають художньо-творчі, технічно-виконавські, емоційно-інтелектуальні та комунікативно-професійні якості. Розглянуто сутність поняття «синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста». Описано принципи встановлення пріоритетності конструктів емоційного інтелекту при їх синхронізації в процесі творчої діяльності піаніста. Обґрунтовано залежність процесу формування та прояву власного індивідуального виконавського стилю піаніста від співвідношення конструктів його емоційного інтелекту. Висвітлено засоби впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв означеного феномену під час роботи над музичним твором, до яких віднесено: емоційне підсилення творчого мислення; створення унікального емоціогенного стимулюючого творчого простору при вирішенні виконавських проблем; «насичення» художнього образу відповідними емоціями та інші. Розкрито технологію впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної інтерпретації музичного твору. Доведено, що синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста, впливаючи на весь процес його творчості, виступає чинником певного індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль піаніста, емоційний інтелект, сценічна діяльність, художній образ музичного твору, артистизм.

Постановка проблеми... Фортепіанне виконавство у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть ознаменувалося застосуванням напрацьованих науковцями теоретико-методичних положень загальної фундаментальної теорії

музичного стилю. У межах цієї теорії розглянуто й індивідуальний стиль музиканта-виконавця, який особливо віддзеркалюється у процесі прилюдних виступів завдяки прояву особистісних властивостей інтерпретаторського мислення, специфічних рис технічної оснащеності тощо. Його вивчення здійснювалось з позицій як мистецтвознавства, так і інших галузей науки, зокрема: культурології, психології та музичної педагогіки. Однак, незважаючи на сталий інтерес до цієї тематики, її актуальність на сьогодні не вичерпано, адже поза увагою науковців залишилися питання впливу синергійності конструктив емоційного інтелекту музиканта-виконавця, зокрема піаніста, на формування та прояв індивідуального виконавського стилю як під час роботи над музичним твором, так і у процесі його сценічної інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У наукових працях з теорії та історії музичного виконавства сформувалися чіткі визначення змісту та структури індивідуального виконавського стилю як інструменталіста, диригента, вокаліста, так і інших митців сценічної діяльності. Методологічною основою дослідження означеного феномену завжди були категорії «особливого» і «оригінального». Саме це надало змогу С. Копиловій (1999), О. Катрич (2000), Ю. Ткач (2018) та іншим науковцям з'ясувати, що вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця здійснювалось з позиції:

- стильової ієрархічності;
- домінуючого музично-виконавського архетипу у творчості митця сценічної діяльності;
- інтерпретаційно-стильового підходу до побудови в уяві художнього образу музичного твору;
- зіставлення моделі композиторської концепції інтонування музичного твору з моделлю інтерпретатора;
- порівняльного аналізу інтерпретації одного музичного твору різними виконавцями;
- особистісного ставлення інтерпретатора до «ціннісних ознак» індивідуального композиторського стилю;

- прояву особистісних ознак інтерпретаторського мислення при виконанні музичних творів різних композиторів однієї епохи тощо.

Різностороннє вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця також ґрунтувалось на вихідних положеннях фундаментальної теорії музичного стилю, основоположниками якої є Б. Асаф'єв (1971), В. Москаленко (2018), Є. Назайкінський (1982), О. Царьова (1981) та інші науковці. Зокрема, Б. Асаф'єв музичний стиль розглядає у нерозривному зв'язку з індивідуальними особливостями інтонаційного мислення, яке «... залежить від багатства асоціативних зв'язків, асоціативного фонду, що представляє собою систему образів попереднього досвіду, котрий відкладається у свідомості, тобто стає складовою музичної вистави...» (1971, с. 67). За переконаннями Є. Назайкінського, музичний стиль є складовою «... тієї чи іншої конкретної генетичної спільності, ... що дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їхній генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, ... об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» (1982, с. 20). До «генетичної спільності» ним віднесено епохи, спадщини композиторів, композиторські школи та творчі напрями. У музичній енциклопедії за редакцією Ю. Келдиша зміст поняття «музичний стиль» інтерпретується на основі поглядів О. Царьової (1981), яка пов'язує означений феномен з системою виконавських засобів виразності (особливостями звуковидобування, неповторністю манери гри тощо), що надають змогу досягати бажаного звукового результату у процесі інтерпретації музичного твору. У межах загальної фундаментальної теорії музичного стилю В. Москаленко обґрунтував зміст поняття «стиль музичної творчості». Означений феномен він пов'язує зі специфікою як світовідчуття, так і музичного мислення особистості. Ця специфіка «... виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» (2018, с. 13). У розкритті змісту означеного поняття В. Москаленко особливої уваги надає загальним засадам творчого процесу музиканта-виконавця і самовираженню його індивідуальності, оскільки будуючи власну музично-інтонаційну модель

музичного твору інтерпретатор керується вже створеною композиторською моделлю цього твору. «Опановуючи твір, виконавець вживається у творчі токи мислення композитора. На підставі обраного музичного матеріалу він відчуває живлячу енергію композиторського мислення (відчуття стилю композитора!), що конкретизована в поданих у тексті твору натяках на фрагменти композиторської системи музично-мовленневих ресурсів. Втім наповнює цю систему відповідним до “твору композитора” ресурсом власного музично-інтонаційного тезаурусу. Так утворюється власна виконавська версія “твору композитора” і виконавець стає спів-творцем, а в окремих випадках навіть спів-автором з композитором» (2018, с. 13).

За дослідженням І. Сухленка (2011), першу науково обґрунтовану концепцію індивідуального виконавського стилю було запропоновано К. Мартінсенем. Ця концепція відображала філософсько-культурологічні та фізіолого-психологічні аспекти діяльності піаніста. Відповідно до цієї концепції, кожен виконавець належить до певного типу, «... який історія музики застосовує як підрозділ, де стилі творчості, що за останнє століття змінюють один одного в часі, взяті в історичній часовій послідовності: класика, романтика, імпресіонізм, експресіонізм» (1966, с. 91). Підтвердження цієї позиції простежується в дослідженнях О. Катрич (2000), С. Копилової (1999), Ю. Ткач (2018) та інших науковців.

Натомість, О. Катрич дійшла висновку, що основою типології індивідуального стилю музиканта-виконавця є його мислення і тому вона класифікує всіх виконавців на два типи — класичний та романтичний. На її думку, якщо першому виконавському типу властиве домінування інтелекту в побудові музичного образу з тяжінням до пропорційності, гармонійності і симетрії, а не безпосереднє емоційне переживання, то другому — домінування емоційного переживання над аналітичним узагальненням з «... тяжінням до розімкненості, наскрізності, асиметрії» (2000, с. 9). Розглядаючи теоретичні та естетичні аспекти індивідуального стилю музиканта-виконавця вона музично-виконавський архетип (як найбільш узагальнюючий тип музичного мислення

інтерпретатора, спрямованого на фіксацію основоположних способів та прийомів викладення матеріалу музичного твору і принципів побудови музичної форми) розмежовує на два види: аполонічний та діонісійський. Першому виду музично-виконавського архетипу О. Катрич надає провідного значення у способах викладення матеріалу музичного твору зі збереженням принципів пропорційності та симетрії в розбудові музичної форми. Другий вид музично-виконавського архетипу, за її переконаннями, забезпечує збереження динамізму та наскрізності в означеному процесі. При цьому О. Катрич зазначає, що обидва види музично-виконавського архетипу в своїй основі відповідають як класичному, так і романтичному виконавським типам митців сценічної діяльності. На її думку, індивідуальний стиль музиканта-виконавця — це «... відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (2000, с. 9). Підтвердження такої позиції простежується у визначенні С. Копиловою змісту індивідуального стилю музиканта-виконавця. На її думку, означений феномен доцільно трактувати як «... сукупність виконавських засобів і особистісних якостей, притаманних даному виконавцю (виконавській школі), що обумовлюють художню цілісність продукту виконавської діяльності — інтерпретації» (1999, с. 256). Зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль» музиканта-виконавця Ю. Ткач пов'язує зі змістом поняття «творчий метод». Саме тому, вона означений феномен розглядає «... як систему виконавських прийомів і засобів, що формується під впливом складових творчого методу митця та реалізується в процесі інтерпретації певного музичного твору» (2018, с. 361). Досліджуючи індивідуальні виконавські стилі диригентів, Ю. Ткач оперує висловлюваннями Г. Берліоза, Р. Вагнера, Б. Вальтера, К. Кондрашина, Ш. Мюнша та інших диригентів минулого і сучасності, в яких вони надавали не абиякого значення особистості інтерпретатора і її ролі у виконавському процесі. Узагальнюючи їх досвід Ю. Ткач дійшла висновку, що складниками індивідуального стилю музиканта-виконавця є комплекс професійних та

особистісних якостей, який складається з його художніх, технічних, інтелектуальних, а також комунікативних здібностей.

Отже, різностороннє вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця надало змогу науковцям обґрунтувати ряд визначень означеного феномену. На жаль, специфіка впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту музиканта-виконавця на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю залишилась поза межами досліджень, хоча науковцями доведено, що взаємодія інтелекту з емоційною сферою відіграє визначальну роль як у побудові музичного образу, так і в процесі його звукової реалізації під час сценічної діяльності.

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв власного індивідуального виконавського стилю як під час роботи над музичним твором, так і у процесі його сценічної інтерпретації. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розглянути сутність понять «індивідуальний виконавський стиль піаніста» і «синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста»;
- 2) з'ясувати принципи встановлення пріоритетності конструктів емоційного інтелекту при їх синхронізації в процесі творчої діяльності піаніста;
- 3) висвітлити засоби впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв індивідуального виконавського стилю під час роботи над музичним твором;
- 4) розкрити технологію впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної інтерпретації музичного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... У процесі сценічної діяльності піаніста його індивідуальний виконавський стиль проявляється не тільки у всій сукупності виражальних і технічних засобів інтерпретації музичного твору (темпи, агогіці, динамічній концепції, інтонуванні, тембрі, артикуляції, туше тощо), а й в оригінальній та неповторній манері артистизму.

Саме різниця в ознаках виражально-технічних засобів гри на музичному інструменті і манери артистизму надає змогу відрізнити одного інтерпретатора від іншого, адже всі ці ознаки свідомо або підсвідомо відбираються піаністом відповідно до власних уподобань. «Це підтверджує розуміння індивідуального виконавського стилю як способу втілення семантики (специфіки індивідуального світосприйняття, особливостей художнього мислення інтерпретатора, виконавської концепції твору) в конкретній системі музично-виразних засобів» (Ткач, 2018, с. 360). Стосовно означеного феномену С. Савшинський писав: «...виконавець накладає на всі твори, що виконує, який би не був їхній стиль, відбиток своєї художньої індивідуальності» [1964, с. 48]. Аналогічні думки простежуються в працях Я. Мільштейна (1983), С. Фейнберга (2001) та інших науковців, де доведено, що нотний текст музичного твору є кінцевим результатом для композитора, тоді як для виконавця — це лише відправний пункт в інтерпретації авторського задуму. З цього приводу Я. Мільштейн зазначив: «Не існує двох виконавців, що однаково б відтворили нотний текст» (1983, с. 13). Саме тому, Ю. Ткач (2018), розглядаючи систему рівнів музичного стилю (історичний, національний, індивідуальний), виокремлює у кожному з них композиторську та виконавську складові.

Хоча класифікація виконавських стилів піаністів ускладнюється відсутністю чітко зафіксованих об'єктивних показників і поєднанням індивідуального стилю з панівними стильовими тенденціями епохи, «... інтерпретація того чи іншого твору залежить від естетичних ідеалів, світогляду та світовідчуття художника (митця)» (Царьова, 1981, с. 288). Художнє мислення піаніста, яке проявляється в ознаках виражально-технічних засобів гри на музичному інструменті, а також манера артистизму виступають основою типології його індивідуального виконавського стилю. Відповідно до наукових поглядів В. Живова (1987), Д. Рабиновича (1979) та інших дослідників, всіх піаністів доцільно класифікувати на чотири типи, а саме: віртуозний, емоційний, раціональний та інтелектуальний.

Таким чином простежується безпосередня залежність індивідуального

виконавського стилю піаніста від інтелектуальної, емоційно-вольової та духовної сфер особистості, які є базовими його творчої діяльності. Досягнення психологічної науки кінця ХХ — початку ХХІ століть надають змогу розглянути вплив не тільки окремо взятих цих сфер особистості на індивідуальний виконавський стиль піаніста, а і їх синергійності. Синергійність (*συνεργία* — співпраця, допомога, співучасть тощо) ґрунтується на спільному (одночасному) використанні декількох взаємоузгоджених особистісних властивостей, як результату дії когнітивних процесів і емоційної сфери піаніста. За такої «спільної» дії «результативний ефект» виявляється більшим суми їх окремих «ефектів», тобто за взаємодоповнення емоційної та розумової сфер особистості вдається досягти вищого розвитку виконавської майстерності, ніж за окремого їхнього застосування. Концептуалізація взаємодоповнення емоцій та інтелекту, що утворює нове цілісне інтегроване системне явище, якому притаманний синергійний ефект, привертала увагу не одного покоління визначних піаністів та науковців (Ананьев, 1977; Крамаренко, 1990; Мартинсен, 1966; Мильштейн, 1983; Савшинский, 1964; Фейнберг, 2001; Юник, 2009 тощо).

Синергія емоцій та інтелекту у проєкціях піаніста створює специфічну психосемантичну систему особистісного осмислення художньо-образного змісту музичного твору. Майстерно поєднуючи його смислову інтонаційність з емоційною насиченістю через абстрактно-символічну мову музичного мистецтва, піаніст створює художні образи, які «забарвлюються», усвідомлюються і узагальнюються посиленою роботою інтелекту в процесі інтерпретації. Аналогічним чином актуалізується «емоційне поле» в аудиторії чи в концертному залі, що підвищує ефективність творчої комунікації зі слухачами/глядачами.

У психологічній науці існують різні теорії емоцій і концепції інтелекту. На основі узагальнення фундаментальних досліджень можна охарактеризувати емоції піаніста як дотичність до сприйняття музичної інформації і навколишнього середовища, причому не стільки як віддзеркалення самих предметів і звукових явищ, скільки виявлення суб'єктивного ставлення до них

на різних рівнях психічної ієрархії. Піаністу, окрім основних видів емоцій таких як очікування й прогнозування (хвилювання, тривога, страх, радість тощо), фрустрації (образ, розчарування, гнів, сум тощо) та комунікативних (веселощі, зніяковілість, сором тощо) властиві й інтелектуальні емоції. Останні доцільно розглядати як специфічні переживання, що не просто виникають у процесі розумової діяльності, а характеризуються відсутністю валентного забарвлення.

У кінці ХХ — на початку ХХІ століть взаємодоповнювальний та взаємопроникливий синергійний вплив конструктів емоцій та інтелекту виокремлюється у спеціальний предмет психологічних досліджень. У 90 роках ХХ століття з'явився термін «емоційний інтелект» (*emotional intelligence* — EI). Термін «емоційний інтелект» був обґрунтований американськими вченими Дж. Мейєром, П. Селовеєм (1997) і Д. Големаном (1998) для визначення здібностей особистості щодо сприйняття, переробки та використання емоційно навантаженої інформації. Зараз у науці відбувається конкретизація сутності означеного феномену, адже поняття «інтелект» (від англ. *intelligence*) як наукова дефініція було актуалізоване антропологом Ф. Гальтоном (2001) ще наприкінці ХІХ століття.

Оперуючи вихідними положеннями їх досліджень, а також праць Б. Ананьєва (1977), В. Крамаренка (1990) та інших науковців можемо зазначити, що інтелект піаніста має багаторівневу структуру, яка поєднує особистісні якості та когніції спрямовані на накопичення, систематизацію і використання знань, творчих умінь і виконавських навичок. Його емоції, хоча й пов'язуються з простими перцептивними сигналами, тим не менш, вони «вмонтовуються» у систему значень. Емоційні стани значущі для індивідуального досвіду піаніста і слугують вираженню його уявного художнього образу музичного твору. Саме тому, синергія емоцій та інтелекту піаніста уможлиблюється на основі розширення впливу емоцій на процес пізнавальної діяльності, через що емоції та інтелект починають взаємодіяти як однорівневі поняття. Кожна емоція піаніста містить в собі специфічну систему ідентифікованих сигналів — «емоційну інформацію», яка віддзеркалюється у виконавських засобах міжособистісної

комунікації (емоційній «насиченості» мелодико-інтонаційних ліній та індивідуальній манері прояву артистизму — культурі перевтілення в художній образ музичного твору, досконалості відтворення мімічних та сценічних рухів, збереження внутрішньої свободи і власної гідності тощо) зі слухачами/глядачами під час сценічної діяльності. «Емоційна інформація» піаніста чітко відображає як риси художнього образу музичного твору, так і індивідуальне ставлення до певних обставин, оскільки включає в себе ідентифіковане значення тієї чи іншої емоції (Юник, 2009).

Синергія емоційного і раціонального в постаті артиста-піаніста сприяє прояву ще однієї істотної ознаки художнього суб'єкта — особистісного ставлення як до інтонаційно-образного змісту музичного твору, так і до світу загалом. Його особистісне ставлення до дійсності обумовлюється не тільки тим, що він як митець займає певне місце у фортепіанному виконавстві чи у соціокультурній сфері загалом, а й психофізіологічними особливостями власного відображення дійсності. Концепція синергії емоцій та інтелекту зумовлюється утворенням цілісного інтегрального явища, якому властивий синергійний ефект породження (або вивільнення) додаткової енергії, екстраполяція якої на площину художньої комунікації уможливорює чуттєво-семантичне особистісне осягнення художнього образу та інтелектуальне «аранжування» життєвих і художніх емоцій.

Незалежно від того, що інтелект має більш високоорганізовану структуру, ніж емоції, у наукових працях превалює два протилежних погляди на залежність властивостей цих понять і кореляцію між ними — раціоналістичний та ірраціоналістичний (Mayer, Salovey, 1997; Goleman, 1998 тощо). Синхронізація конструктів інтелекту і емоцій по-різному впливає на піаністів у процесі інтерпретації музичних творів, що детермінує прояв у них певного типу індивідуального виконавського стилю. Наприклад, у піаніста, який надає пріоритетного значення раціональному підходу до вирішення виконавських проблем під час роботи над музичним твором, проявляється раціональний тип індивідуального виконавського стилю у процесі безпосередньої його сценічної

інтерпретації. Тоді як ірраціоналізм стає домінуючим в означеному процесі піаніста, якому властивий емоційний тип індивідуального виконавського стилю. У піаніста такого типу індивідуального виконавського стилю емоційні імпульси мають спільну природу з духовним світом, ціннісними орієнтирами як власної особистості, так і автора музичного твору.

Отже, синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста, впливаючи на весь процес його творчості, виступає чинником власного індивідуального виконавського стилю.

Висновки.

1. Індивідуальний виконавський стиль піаніста — це сформована манера творчої діяльності митця, що проявляється в сукупності ознак як виражальних та технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму (культури перевтілення в художній образ музичного твору і відтворення мімічних та сценічних рухів, збереженні внутрішньої свободи і власної гідності тощо). Означений феномен залежить не тільки від вроджених психофізіологічних властивостей особистості, а й від набутих естетичних уподобань, його світогляду та світовідчуття. Структуру індивідуального виконавського стилю піаніста складають художньо-творчі, технічно-виконавські, емоційно-інтелектуальні та комунікативно-професійні якості.

2. Синергійність емоційного інтелекту піаніста детермінується синхронізацією конструктів емоцій та інтелекту в процесі творчої діяльності. Від співвідношення цих конструктів залежить пріоритетність впливу емоційних чи інтелектуальних чинників на формування та прояв певного індивідуального виконавського стилю піаніста.

3. Синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста впливає на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю під час роботи над музичним твором завдяки:

- емоційному підсиленню творчого мислення;
- створенню унікального емоціогенного стимулюючого творчого простору при вирішенні виконавських проблем;

- «насиченості» художнього образу відповідними емоціями;
- раціоналізації/алгоритмізації життєвих і художніх емоцій;
- накопиченню тезаурусу емоційних концептів.

4. Синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста у процесі сценічної інтерпретації музичного твору створює сприятливі умови для:

- пошуку ефективних методів та прийомів саморегуляції як власного емоційного стану, так і регуляції емоційного стану слухачів/глядачів;
- виходу з площини детермінізованих рішень у поле багатоваріантного емоційно-інтелектуального пошуку найвиразніших виконавських засобів передачі авторського задуму слухачам/глядачам;
- підвищення доступності сприйняття (прочитування) вербальної та невербальної мови емоцій;
- досягнення конгруентної емпатії слухачів/глядачів.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Вона може слугувати основою для подальшого вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста, адже за її межами залишився розгляд професійних якостей означеного феномену, специфіки їх розвитку під час роботи над музичним твором та прояву у процесі сценічної діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Ананьев, Б. Г., 1977. *О проблемах современного человекознания*. Москва: Наука.
2. Асафьев, Б. В., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка.
3. Живов, В. Л., 1987. *Исполнительский анализ хорового произведения*. Москва: Музыка.
4. Катрич, О. Т., 2000. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Копылова, С., 1999. Национально-психологический комплекс — ядро исполнительского стиля. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, сс.257–264.
6. Крамаренко, В. Ю., 1990. *Интеллект человека*. Воронеж: ВГУ.
7. Мартинсен, К. А., 1966. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звуотворческой воли*. Москва: Музыка.
8. Мильштейн, Я., 1983. *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.
9. Москаленко, В. Г., 2018. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, сс.7–16.

10. Назайкинский, Е. В., 1982. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
11. Рабинович, Д., 1979. *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор.
12. Савшинский, С., 1964. *Работа пианиста над музыкальным произведением*. Москва-Ленинград: Музыка.
13. Сухленко, И. Ю., 2011. *Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
14. Ткач, Ю. С., 2018. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.359–366.
15. Фейнберг, С. Я., 2001. *Пианизм как искусство*. Москва: Классика-XXI.
16. Царева, Е. М., 1981. Музыкальная энциклопедия. У кн.: Ю. В. Келдыш, ред. *Стиль музыкальный*. Москва: Советская энциклопедия, сс.281–289.
17. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*. Київ: ДАКККиМ.
18. Mayer, J. D., & Salovey, P., 1997. What is emotional intelligence? In P. Salovey & D. J. Sluyter, ed. *Emotional development and emotional intelligence: Educational implications*. New York: Basic Books, pp.3–31.
19. Galton, F., 2004. *Inquiries into human faculty and its development*. [Book thief]. Available at: <<https://galton.org/books/human-faculty/text/galton-1883-human-faculty-v4.pdf>> [accessed 05 April 2020].
20. Goleman, D., 1998. *Working with emotional intelligence*. New York: Bantam Books.

References

1. Anan'ev, B. G., 1977. *O problemakh sovremennogo chelovekoznaniiya* [On the problems of modern human science]. Moskva: Nauka.
2. Asaf'ev, B. V., 1971. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Izd. 2-e. Leningrad: Muzyka.
3. Zhivov, V. L., 1987. *Ispolnitel'skii analiz khorovogo proizvedeniya* [Performing analysis of a choral piece]. Moskva: Muzyka.
4. Katrych, O. T., 2000. *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.
5. Kopylova, S., 1999. Natsional'no-psikhologicheskii kompleks — yadro ispolnitel'skogo stilya. *Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo* [National psychological complex - the core of the performing style. Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 37, pp.257–264.
6. Kramarenko, V. Yu., 1990. *Intellekt cheloveka* [Human intelligence]. Voronezh: VGU.
7. Martinsen, K. A., 1966. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoi voli* [Individual piano technique based on sound creative will]. Moskva: Muzyka.
8. Mil'shtein, Ya., 1983. *Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva* [Questions of the theory and history of performing]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
9. Moskalenko, V. H., 2018. Pro indyvidualno-stylovi zasady muzychnoho avtorstva [About individual stylistic principles of musical authorship]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 123, pp.7–16.
10. Nazaikinskii, E. V., 1982. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moskva: Muzyka.
11. Rabinovich, D., 1979. *Ispolnitel' i stil'* [Artist and style]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
12. Savshinskii, S., 1964. *Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem* [The pianist's work on a piece of music]. Moskva-Leningrad: Muzyka.

13. Sykhlenko, Y. Yu., 2011. *V. Horowitz's performing style in line with the development of the romantic tradition*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts.
14. Tkach, Yu. S., 2018. *Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-horeimeistera yal predmet teoretychnoho doslidzhennia* [Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mustetstv*, 3, pp.359–366.
15. Feinberg, S. Ya., 2001. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art]. Moskva: Klassika-XXI.
16. Tsareva, E. M., 1981. *Muzykal'naya entsiklopediya*. In: Yu. V. Keldysh, ed. *Stil' muzykal'nyi* [Musical style]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, pp.281–289.
17. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, structura i metodyka formuvannia* [Performing musicians reliability: content, structure and methods of forming]. Kyiv: DAKKiM.
18. Mayer, J. D., & Salovey, P., 1997. What is emotional intelligence? In P. Salovey & D. J. Sluyter, ed. *Emotional development and emotional intelligence: Educational implications*. New York: Basic Books, pp.3–31.
19. Galton, F., 2004. *Inquiries into human faculty and its development*. [Book thief]. Available at: <<https://galton.org/books/human-faculty/text/galton-1883-human-faculty-v4.pdf>> [accessed 05 April 2020].
20. Goleman, D., 1998. *Working with emotional intelligence*. New York: Bantam Books.

MA LIN

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

Postgraduate Student at the Department
of Theory and History of Musical Performance
of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
(Kyiv, Ukraine)
malin.nmau@gmail.com

THE COMPONENTS OF EMOTIONAL INTELLECT AND THEIR SYNERGIC INFLUENCES TO THE INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF THE PIANIST

The content and structure of the concept of "individual performance style of the pianist" are analyzed from the standpoint of stylistic hierarchy, the dominant musical-performing archetype in the artist's work, different methodological approaches to the construction of the artistic image of a musical work, the manifestation of personal signs of interpretive thinking, etc. This phenomenon is characterized as a formed manner of creative activity of an artist, which is manifested in a set of features of expressive means of interpretation of a musical work and artistry (culture of transformation into an artistic image of a musical work and reproduction of facial expressions, preservation of inner freedom and self-worth). It is found that the individual performance style of the pianist depends not only on the innate psychophysiological properties of the individual, but also on the acquired aesthetic preferences, his worldview and personal ability of feeling. The structure of the mentioned phenomenon, which consists of artistic-creative, technical-performing, emotional-intellectual and communicative professional qualities is determined. The essence of the concept of "synergy of the pianist's emotional intellect" is considered. The principles of establishing the priority of constructs of emotional intellect in their synchronization involved in the process of creative activity of the pianist are described. The dependence of the process of formation and manifestation of the pianist's own individual performance style on the ratio of the constructs of his emotional intellect is substantiated. The means of the influence of the synergy of the pianist's emotional being on the formation and manifestation of this phenomenon during the work on a musical work are highlighted, which include: emotional strengthening of creative thinking; creation of a unique emotionally stimulating creative space in solving performance problems; "Saturation" of the artistic image with

appropriate emotions and others. The technology of influence of synergy of emotional intellect of the pianist on formation and display of individual performing style in the process of stage interpretation of a musical work is revealed. It is proved that the synergy of the pianist's emotional intellect influencing the whole process of his work is a factor of a certain individual performance style.

Keywords: *individual performance style of a pianist, emotional intellect, stage activity, artistic image of a musical work, artistry.*

Стаття надійшла до редакції 23.01.2021

СОФІЯ ВЕЛИКАНИЧ

ORCID iD: 0000-0003-0896-7171

аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
sofia_music@ukr.net

СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ В ОЗДОБІ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД ЛЬВОВА КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Розглянуто роль соціологічного аспекту дослідження декоративних елементів (скульптурних та металопластикових) в архітектурі Львова кінця ХІХ — початку ХХ століть, що містять музичну тематику. Описано результати пошуку інструментарію вивчення інформативної складової архітектури і її трансформації в проєкції «минуле-сучасне». Обґрунтовано зміст понять «віртуалізація» та «візуалізація» для конкретизації і актуалізації використання обраного наукового ракурсу дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця ХІХ — початку ХХ століть. Спрямовано наукові пошуки у міждисциплінарне русло в межах культурології. Розширено розуміння взаємозв'язку архітектури та її оздоби з історичним періодом, в якому вона виникала, а також з іншими факторами людського існування, які здатні пояснити ті чи інші явища в культурі. З'ясовано специфіку сприйняття архітектурних об'єктів як «свідків» історії, зокрема музичної, а їх оздобу — як результату життя соціуму в конкретний період. Розглянуто музичну іконографію в архітектурній оздобі з позицій втілення тенденцій культури того часу. Надано пріоритетного значення ідеям видатних мислителів щодо актуалізації теми дослідження в контексті соціології архітектури з висвітленням питань архітектурного середовища і його впливу на життя людини. Конкретизовано зміст авторських установок цілеспрямованого вивчення музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця ХІХ — початку ХХ століть і підтверджено їх актуальність прикладами реальних віднайдених архітектурних артефактів. Описано результати власного дослідження обраної тематики як учасника соціуму з метою актуалізації обраного наукового вектору в сучасному аспекті. Окреслено перспективи розвитку і трансформації співіснування соціуму і простору. Вказано на необхідність проведення наукових пошуків такого типу саме в контексті культурологічної науки, оскільки інструментарій її дослідження надає змогу ретельно вивчити музичну іконографію в оздобі архітектурних споруд Львова кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Ключові слова: архітектура, візуалізація, віртуалізація, соціологія, пам'ять, місто, іконографія.

Постановка проблеми... У процесі вивчення архітектури міського середовища простежується його вплив на самого дослідника та соціум загалом.

Аналізуючи конкретні історичні зразки архітектурного декору, проводяться аналогії із сучасністю і визначаються проблеми, з якими може зіткнутись дослідник сьогодні. Така методологія дослідження є продуктивною, оскільки соціологічний аспект вивчення музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть є беззаперечним і перспективним. Життя сучасної людини тісно переплетене з інформацією та візуалізацією життєвого простору. В умовах тотальної віртуалізації життя і трансляції його в соціальних мережах, навіть людина, котра уникає демонстративності, мимовільно існує в цій реальності і залучається до неї. Проходячись вулицями історичного Львова сьогодні, зустрічаються люди з гаджетами, які фіксують і «постять» у віртуальний світ відретушоване місто. А як же бачили Львів ті, хто жив у ньому століття тому?

Очевидним є факт, що сьогодні Львів великою мірою заангажований туристичним бізнесом. Однак, він існує паралельно з іншим — містом багатой історії, архітектури, поезії, музики і театру. Досить важливим є зв'язок минулого і сучасності, адже актуалізація сьогоденням будь-якої наукової проблематики є саме тим, що цікавить і тим, що необхідно вивчати.

Зацікавлення музичною іконографією в архітектурній оздобі є природнім. Саме тому думки і концепції, залучені до розкриття теми мають розглядатись через призму зображень, пов'язаних з музичним мистецтвом. Ймовірно, вони, як і сучасні фото, є відображенням того світосприйняття, що існувало і являються свідченням подій, які відбувались. Даний факт є потужним поштовхом для реалізації наукового дослідження і тим надзавданням, що спрямовує зусилля на досягнення бажаних результатів. Неперервність є однією із ключових засад розвитку будь-чого, тому необхідно знаходити «ланцюжки», що міцно поєднують з минулим, при тому «дивлячись» у майбутнє. Зв'язок культурної традиції і сьогодення міцніє також і за рахунок наукових пошуків, тому дослідження такої проблематики стає продуктивним саме в контексті культурології як науки, що володіє необхідним інструментарієм вивчення музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку

XX століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... В умовах сьогодення для науки давно є очевидним факт взаємовпливу середовища (зокрема, архітектури) та людини. Більше того, активно розвиваються галузі, які детально цей вплив вивчають. Соціологія архітектури, хоча й відносно нова наука, проте серед мислителів XX століття користувалась значним успіхом. Також проводяться дослідження в даному контексті і в сфері музики (музикотерапія, «меблева» музика тощо). Вивчаючи музичну іконографію в декорі архітектурних споруд, науковцями культурології надається важливого значення соціологічному аспекту в даному процесі. Зокрема, М. Вілковський (2010), акумулюючи думки Р. Арнхейма, Ж. Бодрійяра, У. Еко, К. Леві-Стросса, Ю. Лотмана, М. Фуко та К. Г. Юнга, осмислив і підсумував зарубіжні праці з соціології архітектури, чим надав змогу з одного «сконцентрованого» джерела виокремити аспекти дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть. Окрім цього, поглиблюють розуміння ролі соціологічного аспекту у дослідженні архітектурних споруд та їх складових праці П. Вайля (2014), К. Елларда (2016), К. Лінча (1982), В. Прозерського (2013), А. Россі (2015) та інших науковців, де розглядаються проблеми культурної спадщини міста.

Метою дослідження є осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть з виявленням ознак взаємовпливу соціуму і архітектурних споруд.

Завдання дослідження:

- 1) окреслити роль соціологічного аспекту в оздобі архітектурних споруд;
- 2) проаналізувати інформативну складову архітектури і її трансформації в проекції «минуле-сучасне»;
- 3) застосувати наукові інструменти соціології архітектури для дослідження музичної іконографії в оздобі споруд у Львові в період кінця XIX — початку XX століть.

Виклад основного матеріалу дослідження... Дослідження музичної

іконографії в архітектурі пов'язане з музичною історією, де соціологічний аспект повинен бути невід'ємною його складовою. В даному ракурсі знаходиться безліч авторитетних думок, які підтверджують необхідність поглиблювати розуміння цього аспекту на прикладі конкретних мистецьких зразків. У деяких випадках архітектура і її складові дають можливість відкривати нове знання і саме культурологічна наука володіє інструментарієм для вирішення завдань такого типу. Взнявши архітектурні пам'ятки за основу дослідження, як безпосередніх свідків культурно-історичного періоду, що здатні нести в собі інформацію, отримуємо підтвердження продуктивності такого сприйняття архітектури, яке, за висловом М. Гоголя, є літописом світу, адже: «... вона говорить тоді, коли вже мовчать і пісні і перекази і коли вже ніщо не говорить про загиблий народ. Хай же вона, хоч уривками, являється серед наших міст у такому вигляді, в якому вона була при віджилому вже народові, щоби при погляді на неї осінила нас думка про минуле його життя і занурила б нас у його побут, у його звички й міру розуміння...» (Жулинський, 2012, с. 293).

Отже, озброївшись розумінням актуальності та продуктивності наукових пошуків в даному руслі відшукається соціологічний аспект у конкретному середовищі в конкретному культурно-історичному періоді.

В усі часи людина намагалась візуалізувати не лише те, що знаходилося у безпосередній близькості до неї, а й те, що відчувала, до чого прагнула, що було духовно чи естетично близьким. Візуалізація є соціальним фактом, свідченням життя суспільства в ту чи іншу епоху. Більше того, візуалізація це не те, що ми можемо бачити фізично, а те, що дозволено нам бачити і, навіть те, що нас змушують бачити (Батаєва, 2013). Дані судження підтверджують думку, що наявність музичних «ікон» на будинках Львова не тільки свідчать про стиль життя містян, події, які могли відбуватись, а й відображають певні культурні традиції періоду в історії міста.

У роботі К. Лінча «Образ міста» (1982) осмислюється тема візуальності. Автору належить ідея образодатності (*imageability*) середовища. Це означає, що якийсь об'єкт (зокрема архітектурний) може викликати народження образу в

кожному, хто його споглядає. Важливим є те, що це стосується не лише об'єкту в цілому, а й окремих його складових: форми, кольору, елементів (Линч, 1982).

Відповідно до цієї концепції, залишається не визначеним:

- які ж образи викликали зразки музичної іконографії в оздобі архітектури Львова в свою епоху, а які зараз?

- що на це впливає і наскільки зроблені висновки піддаються узагальненню?

У процесі пошуку відповідей на ці питання слід зазначити, що кожен, хто споглядає може творити свій образ, ставить під сумнів можливість уніфікації наукових висновків. Соціологічний аспект, в даному випадку, показує наскільки складним є процес культурологічного дослідження з позиції «читання» іконографії в архітектурі і який культурний контекст повинен формувати основу для наукових висновків. З іншого боку, варто обміркувати ще й те, чи народжується образ в той момент, коли споглядання носить формальний характер?! Це запитання апріорі виникає у процесі аналізу музичної іконографії в скульптурному декорі споруд міста Львова. Якщо на це риторичне запитання відповідати ствердно, одразу виникає наступне: чи впливає на образ, що виник, ситуація, в якій це відбулось? Безцільна прогулянка містом чи екскурсія з метою огляду архітектурних пам'яток, теоретично підкована свідомість чи «*tabula rasa*» в сфері історії та культури — ці, а також безліч інших факторів здатні кардинально змінювати сприйняття людини. Саме тому, ретельне дослідження таких артефактів вимагає конкретних методологічних установок для досягнення дійсних наукових результатів.

Львів був і є полінаціональним містом. Це прослідковується в культурі загалом і в архітектурі, зокрема. У зв'язку з цим, неминучими були інтегративні процеси в мистецтві. У період кінця XIX — початку XX століть найбільш тісно переплітались українські та польські риси, проте, окрім них, яскраво себе проявляли також австрійські, єврейські, чеські та вірменські. Варто наголосити, що при культурній строкатості, місто (зокрема, архітектура) виглядає абсолютно органічно та цілісно. Мавританські мотиви в декорванні фасадів будинків

«живуть» паралельно з чіткими лініями класичних колон і, при цьому, не дисонують між собою. Однак, в умовах сучасного будівництва гармонія часто втрачається, а значення архітектурного «обличчя» міста нівелюється.

На противагу варто згадати старовинний Кам'янець-Подільський, який демонструє гармонію співіснування минулого і сучасного. Новобудови складно відрізнити від старовинних реставрованих будинків. Приватні будинки, яких немало в історичній частині міста «стильно» вписані в його контекст. Свідомість містян чи законодавчі норми, які обмежують дизайнерські рішення — у будь-якому випадку такий підхід свідчить про розуміння важливості того, що варто зберігати незмінним. В багатьох містах за кордоном існують чіткі будівельні норми, згідно з якими фасади повинні виглядати веселими і наповненими життям. Наприклад, в Стокгольмі, Амстердамі та Мельбурні не дозволяється просто збудувати споруду, яка б своїм зовнішнім виглядом дисонувала з навколишньою атмосферою міста (Эллард, 2016).

Львів, як місто із давньою історією мав би також заслуговувати на важливість збереження ідейної цілісності та пошуку тих факторів, які дозволяють йому бути старовинним, і, при цьому, сучасним містом. Це простежується на прикладі музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова періоду кінця XIX — початку XX століть.

При розгляді соціологічного аспекту дослідження архітектури, доцільно враховувати її роль в житті людей означеного періоду, а також наявність власної художньо-естетичної позиції. В. Прозерський пише про те, що XX століття і естетика модерну є тим часом, коли архітектурне мистецтво виходить за свої рамки і входить в життя людини не лише в ужитковому, а й в більш широкому розумінні (2013). Тобто, стиль в архітектурі розумівся як стиль життя, був його індикатором. XX століття загалом мало інтегруючий характер, тому можна сміливо заявляти, що оздоблення архітектурних споруд у великій мірі виявляє стиль життя соціуму, його пріоритети, смаки та вподобання.

Звісно, як архітектура, так і музика можуть носити ужитковий характер і існувати в побутовому дискурсі, але навіть тоді вони виконують свою важливу

функцію — впливають на тих, хто їх сприймає. Той емоційний посыл, що несе в собі мистецький продукт, може бути зчитаним або ні. Проте, він проникає в нас, оминаючи наші бажання. Проживаючи у великому місті, наповненому неймовірної краси архітектурними пам'ятками, людина перестає звертати на них увагу, аналізувати, роздивлятися докладно. Вони стають апріорними, однак їх «мовчазний» вплив на формування особистості є беззаперечним. Зрозуміти це можливо лише змінюючи місце проживання на більш провінційне чи просто менш багате на архітектурні шедеври. Однотипна промислова архітектура впливає на відчуття комфорту і на наповненість життя. Однак, таке відчуття можливе лише за умови порівняння з однотипною промисловою архітектурою інших міст.

Аналогічно, якісна музика, яка звучить фоново і люди її відчувають не тому, що хочуть, а тому, що знаходяться в середовищі і є учасниками співбуття. Вона не викликає особливого відголоску у свідомості, її сприймають фізично без фокусування думки на ній. Проте, якщо, наприклад, звучить відвертий кітч, він нав'язується свідомості і викликає цілком конкретні думки та емоції. Аналогічно відбувається сприйняття архітектури, тобто милування архітектурними шедеврами відверто «відштовхується» естетично недоречними новобудовами.

Психологія людського сприйняття проявляється у процесі осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть. Наявність декоративних елементів на архітектурних об'єктах явно націлена на візуальність, на сприйняття краси без вербальних дефініцій, проте ті, на кого це направлено сприймають образ цілісно, не відокремлюючи елементи або ж взагалі мимоходом. Порівнюючи архітектуру і масову комунікацію, архітектурний дискурс не потребує надмірної зосередженості і сприймається так, як зазвичай сприймаються фільми, телевізійні програми, розважальна література, тобто сприймається так, як ніколи не сприймається мистецтво, яке передбачає емоційне захоплення, без якого неможливим є розуміння авторського задуму (Еко, 1998).

У контексті дискурсу «минуле-сучасне» видається ще одна позиція показовою. Сьогоднішня іконографія (не обов'язково тільки музична) є доволі агресивною. Її можна спостерігати на рекламі чи банерах, які «не дозволяють себе не побачити». Така іконографія не простежується в сучасних архітектурних формах. Проте, «живучи поруч», вона проявляється в інших візуальних формах (рекламі, вивісках тощо). Чому люди реагують і зупиняються, щоб сфотографувати паперовий музичний ансамбль у вітрині магазину і абсолютно спокійно проходять повз прекрасних маленьких путі з музичними інструментами в руках?! Ймовірно, права не лише в швидкому темпі життя. Можливо, це відбувається тому, що той тип декорування, який був притаманний для минулих епох, не мав маркетингових цілей і не ставив за мету привернення на себе уваги. Його послання не було сформульоване компаніями по розробці реклами. Він був, в якомусь сенсі, значно прозаїчнішим — він був частиною життя. Естетика, краса, художній смак — ось категорії, які були важливими. Більше того, іконографія минулого була не такою однозначною як сьогодні: заглиблюючись в аналіз віднайдених зразків простежується цінність, і при тому, складність інтерпретації. Справа тут не лише у часовій віддаленості, а й в меті, яку несла іконографія минулого за собою у період її створення.

Підтверджує цю думку яскравий культуролог і мистецтвознавець П. Вайль, який в книзі «Геній місця» пише про те, що важливе — незмінне і вічне, а решта — лише антураж, який міняється разом зі зміною поколінь. Так і безсмертні шедеври і їх творці — і нині є цікавими і отримують сучасні прочитання, наповнюючись все новим змістом. Аналогічно і міста, оновлюючись, зберігають в собі щось неймовірно важливе, ту історичну пам'ять, яка не потребує вербального вислову, а цінна чимось глибшим і тоншим і не таким легким для усвідомлення (2014).

Ще один аспект, на якому варто акцентувати увагу в контексті осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть — це тенденція до віртуалізації життя загалом. Сучасні технології сьогодні дозволяють «відвідати» будь-яку

точку земної кулі, навіть не виходячи з дому. Ця віртуальна реальність дає змогу самовдосконалюватись, працювати, здобувати освіту, сидячи за власним комп'ютером, проте вона не передає тих емоцій, які можна пережити від «спілкування» з живим містом, від перебування в ньому. З цього випливає висновок, що справа не в самих будівлях чи їх вдалому розташуванні, а в тій атмосфері, яку вони творять і в культурно-історичній пам'яті, яку в собі несуть.

К. Еллард у книзі «Середовище проживання» описує цікаві і досить неоднозначні, спостереження. На прикладі власних дітей автор дослідив, що є справді важливим у спогляданні культурних пам'яток — те, що вони виглядають як справжні чи такими справді є. Результат приголомшує. Віртуальна реальність набагато більше цікавить дітей, бо демонструє точно, об'ємно, ніби достовірно. (2016). Даний факт змушує замислитись на тему актуальності досліджень, спрямованих на пошук невідомої раніше історії, оскільки за вимогами часу, можливо, науковцям незабаром доведеться вивчати світ через монітори комп'ютерів.

Важливість «проживання» пам'яток архітектури підтверджує думку А. Россі в книзі «Архітектура міста». Автор запевняє, що теоретичне уявлення про факт міського середовища (мається на увазі будинок, вулиця чи палац) завжди буде відрізнятися від знання того, хто «проживає» цей факт (2015). Тобто, не достатнім є прочитати про те, що у Львові є велика кількість зразків музичної іконографії в оздобі будівель, дізнатися про їх авторів та жанри, до яких вони звертаються. Для повного занурення в контекст необхідно знаходитись поруч, «відвідувати» артефакти і намагатись зрозуміти їх суть, розбираючи на фрагменти всі виявлені аспекти. Далі, формуючи з них загальну картину, «почути» голоси епохи, реалізовані саме в цих, а не інших образах. Тому, в даному випадку, «проживання» та «спілкування» з артефактами є надважливими процесами пізнання.

Віртуалізація, як неминучий етап розвитку суспільства вносить свої як позитивні, так і негативні корективи у спосіб існування людства. У контексті осмислення архітектури простежується необхідність врахування змін і

дослідження традицій. Ж. Бодрійяр висловлював свої застереження і хвилювання відносно сучасних процесів (зокрема, в архітектурі), які формально носять творчий характер, проте все далі віддаляються від реальності. «У віртуальному світі мова вже не йде про архітектуру, котра вміє грати, на зримому чи про символічну форму, яка грає одночасно з вагою, центром тяжіння предметів і втратою цих характеристик. Мова йде про архітектуру, в якій більше нема загадки, яка стала простим оператором зримого, про “екранну” архітектуру, яка замість того, щоб бути “природнім розумом” простору і міста, перетворилась, в якомусь розумінні, в “штучний розум” (я нічого не маю проти штучного розуму, за виключенням того факту, що він в своєму всеохопленому розрахунку претендує на те, щоб поглинути всі інші форми і звести духовний простір до цифрового)» (Бодрійяр, 1999).

У зв'язку з цим зазначимо, що сьогодні існує чимало сучасних зразків музичної іконографії і, хоч вона не несе в собі історії тривалістю зі століття, вона також має право на існування. Вона сприймається людиною, викликає реакцію і забувається. Це щось, що завтра не матиме жодного значення, бо буде замінено іншим, можливо, зовсім протилежним. Саме тому так важливо і цінно «затамувати науковий подих» на тих зразках, які збереглися і готові нам про щось розповісти. Тому це — історія, а не комерція.

У пошуках наукового підтвердження власних спостережень дослідження вивело нас на цікаву галузь — соціологію архітектури. Виявляється, чимало філософів ХХ століття були зацікавлені цією темою і висловлювали свої оригінальні думки. Серед них Р. Арнхейм, Ж. Бодрійяр, У. Еко, К. Леві-Стросс, Ю. Лотман, М. Фуко, К. Г. Юнг та багато інших. Опрацьовуючи роботу М. Вілковського (2010), наштовхуємось на безліч конструктивних думок, які розширюють розуміння проблематики, цінної для дослідження музичної іконографії в оздобі архітектури. У вступі до книги автор висловлює актуальну думку про те, що архітектурні будівлі це не лише об'єкти захисту та укриття, а й засіб комунікації в суспільстві, особливо між різними поколіннями. Така ж думка простежується в роботі У. Еко «Відсутня структура: Введення в семіологію», де

науковець пише про «функціональну» денотацію і «символічну» коннотацію архітектури. Перша функція з плином часу може переходити в другу і навпаки. Автор виділяє шість типів такої взаємодії, серед яких актуальними є три:

перший тип — коли первісні функції втрачають зміст, а вторинні — зберігаються;

другий тип — коли первинні функції не цілком зрозумілі з самого початку, а вторинні — виражені не чітко і можуть змінюватись;

третій тип — коли первісні функції зберігаються, а вторинні нівелюються (Еко, 1998).

Прикладом першого типу такої взаємодії є будівля по вул. Гнатюка 20-22, яка первісно була приміщенням кінотеатру «Вандерленд» (згодом, «Ягелонський»), а сьогодні це житловий будинок та міські залізничні каси на першому поверсі. Прикладів саме такого типу було виявлено досить багато. Другий тип констатується у більшості зразків, віднайдених при дослідженні, оскільки через значний відрізок часу не завжди є можливим виявити факти, пов'язані з призначенням будівлі, її власниками та іншими аспектами. Третій тип яскраво демонструють металопластикові конструкції періоду сецесії (балкони, поручні, огорожі), які, маючи явну прикладну функцію, до сьогодні продовжують її виконувати, проте зображення музичних елементів в їх декоруванні вже не сприймаються як ознаки стилю і їхнє символічне значення може бути прочитане лише знавцями. Всі ці типи взаємодії необхідно враховувати при описі конструктивних наукових результатів.

Осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть потребує виявлення, що ж було первісним — соціальні зміни, на які реагує мистецтво, зокрема архітектура, чи мистецтво спонукає суспільство на зміни? Відповідь на це запитання знаходить К. Манхейм стверджуючи, що митці швидко реагують на соціальні зміни і реалізують їх у своїй творчості, але все ж соціальні зміни йдуть авангардом (2000). Дана думка ще раз підтверджує факт особливої ваги соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних

споруд Львова кінця XIX — початку XX століть. Судження М. Кастельса підтверджують вірогідність цього положення. Аналізуючи символічне значення постмодерної архітектури в розвитку суспільства, вчений заявляє про те, що форми забудованого середовища є одним із найбільш значимих кодів для прочитання базової структури цінностей, які превалюють в суспільстві (2000). Саме в цьому і простежується первісний задум дослідження музичної іконографії в оздобленні архітектури Львова, оскільки завдяки аналізу базової структури цінностей проявляються нові грані історії, культури і життя відповідного періоду.

Однак, найбільш цінним для осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть і виявлення ознак взаємовпливу соціуму і архітектурних споруд є концепція «колективного несвідомого» К. Г. Юнга (2007). Саме ця концепція стала для нього джерелом символічного в мистецтві і втілюється в архетипах. За К. Г. Юнгом, повнота втілення архетипів визначає глибину художнього творіння і міру його художнього впливу. Особливо влучною є думка про те, що звернення до тих образів колективного несвідомого, зміст яких найбільш точно передає дух епохи і утворює художній напрям. Проектуючи дане твердження в осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть слід зазначити, що стилі були вторинними, по відношенню до образів (серед яких і музичні символи). Митці, шляхом сприйняття і вираження «колективного несвідомого» створювали стилі, які, в свою чергу, виростали із сукупності образів, близьких і актуальних епосі.

Для прикладу, можемо припустити, що музичний інструмент (наприклад, ліра) означає збірний образ мистецтва і її зображення повинне викликати асоціації, пов'язані з ним. Проте, ця схема працює лише тоді, коли образ настільки зрозумілий для всіх, що не потребує пояснення, адже саме в цьому і полягає суть архетипу — в універсальності образу і недвозначності його трактування. Однак, з плином часу та зміною поколінь однозначність

нівелюється і артефакти минулого починають потребувати розшифрування їх значень. Привернути увагу на віднайдені зразки і спробувати відродити їх через аналіз та інтеграцію в культурний контекст — складає основу культурологічного інструментарію осмислення соціологічного аспекту дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть і виявлення ознак взаємовпливу соціуму і архітектурних споруд. Вірогідність цього положення підтверджується висловлюванням В. Гюго, яке, хоч і віддалене у часі, однак якнайкраще пояснює роль соціологічного аспекту в дослідженні означеної проблеми: «Найбільші пам'ятники минулого — це не стільки творіння окремої особистості, скільки цілого суспільства; це швидше наслідки творчих зусиль народу, ніж яскравий спалах генія, це осадовий пласт, який залишає після себе нація; нашарування, відкладені віками, гуща, яка залишилась в результаті послідовного випаровування людського суспільства; словом, це свого роду органічна формація. Кожна хвиля часу залишає на пам'ятнику свій намив, кожне покоління — свій шар, кожний індивідуум — свій камінь» (Гюго, 1981, С. 96). Аналогічних поглядів дотримувався і Х. Плеснер, який стверджував, що музика, наука, мова, а також архітектура, є різними засобами, які утворюють самосвідомість, світосприйняття і соціальну позицію. Вона здатна пояснити чому музичні символи на архітектурних пам'ятках уживаються так гармонійно і творці кінця XIX — початку XX століття так активно застосовували їх для створення цілісного образу будівлі, а також атмосфери міста в цілому (2004).

Висновки.

1. Соціологічний аспект дослідження музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть є важливим для культурологічної науки, оскільки надає змогу розширити інструментарій визначення багатовимірних критеріїв і показників означеного феномену, а також виявити ознаки взаємовпливу соціуму й архітектурних споруд.

2. Інформативна функція архітектури є беззаперечною, однак її осмислення потребує великої міри занурення у культурне середовище епохи, в

яку та чи інша споруда створювалась. Музична іконографія, залишена попередніми століттями, є яскравим доказом того, що завдяки її аналізу можна реконструювати історичні факти, які стосуються не лише музичного мистецтва, а й культури загалом.

3. Соціологія архітектури як міждисциплінарна галузь виявила високий потенціал у роботі з артефактами музичної іконографії. Осмислення взаємозв'язку та взаємовпливу архітектурного середовища та соціуму є актуальною дослідницькою установкою без врахування просторово-часових меж.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі будуть спрямовані на пошук та аналіз взаємозв'язку музичної іконографії в оздобі архітектурних споруд Львова кінця XIX — початку XX століть з метою поглибленого усвідомлення культурних процесів в певний історичний період.

Список використаної літератури і джерел

1. Батаева, Е., 2013. Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики. Харьков: ФЛП Лысенко И. Б.
2. Бодрийяр, Ж., 1999. Архитектура: правда или радикальность. Экономика. Социология. Менеджмент [online]. Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/09/20/1267451202/Bodriyar.pdf> [дата звернення: 12.05.2020].
3. Вайль, П., 2014. Гений места. Москва: Акт: Cognus.
4. Вилковский, М., 2010. Социология архитектуры. Москва: Фонд Русский авангард.
5. Гурьянов, И., 2015. Городская память как метафора и как область исследований. *Артикульт*, 17(1), сс.13–26.
6. Гюго, В., 1981. Собор Паризької Богоматері. Київ: Вища школа.
7. Жулинський, М. Г., ред. 2012. Зібрання творів у семи томах. Том 7. Микола Гоголь. Київ: Наукова думка.
8. Кастельс, М., 2000. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Перевод с английского О. Шкаратана. Москва: ГУ ВШЭ.
9. Линч, К., 1982. Образ города. Перевод с английского В. Глазичева. Москва: Стройиздат.
10. Манхейм, К., 2000. Избранное: Социология культуры. Москва: СПб.: Университетская книга.
11. Плеснер, Х., 2004. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. Перевод с немецкого. Москва: Российская политическая энциклопедия.
12. Прозерский, В., 2013. От эстетики объекта к эстетике среды. *Вестник Ленинградского университета им. А. Пушкина*, сс.88–96.
13. Росси, А., 2015. Архитектура города. Перевод с итальянского А. Голубцова. Москва: Стрелка.
14. Эко, У., 1998. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Перевод с французского А. Погоняйло и В. Резник. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис».
15. Эллард, К., 2016. Среда обитания. Москва: Альпина Пабlisher.
16. Юнг К.Г., 2007. Структура психики и архетипы. Перевод с немецкого Т. Ребеко. Москва: Академический проект.

References

1. Bataeva, E., 2013. *Vidimoe obshchestvo. Teoriya i praktika sotsial'noi vizualistiki* [Visible society. Theory and practice of social visualism]. Khar'kov: FLP Lysenko I. B.
2. Bodriyar, Zh., 1999. Architecture: truth or radicalism. *Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment* [online]. Available at: <http://ecsocman.hse.ru/data/2011/09/20/1267451202/Bodriyar.pdf> [accessed: 12 May 2020].
3. Vail', P., 2014. *Genii mesta* [Genius of the place]. Moskva: Act: Corpus.
4. Vilkovskii, M., 2010. *Sotsiologiya arkhitektury* [Sociology of architecture]. Moskva: Fond Russkii avangard.
5. Gur'yanov, I., 2015. Gorodskaya pamyat' kak metafora i kak oblast' issledovaniia [Urban memory as a metaphor and as a field of research]. *Artikul't*, 17(1), pp.13–26.
6. Hiuho, V., 1981. *Sobor Paryzkoii Bohomateri* [Cathedral of Our Lady of Paris]. Kyiv: Vyshcha shkola.
7. Zhulynskiy, M. H. ed., 2012. *Zibrannia tvoriv u semy tomah. Tom 7. Mykola Hohol* [Collection of works in seven volumes. Volume 7. Nikolai Gogol]. Kyiv: Naukova dumka.
8. Kastel's, M., 2000. *Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [Information Age: Economy, Society and Culture]. Translated from English by O. Shkaratana. Moskva: GU VShE.
9. Linch, K., 1982. *Obraz goroda* [City image]. Translated from English by V. Glazicheva. Moskva: Stroizdat.
10. Mankheim, K., 2000. *Izbrannoe: Sotsiologiya kul'tury* [Favorites: Sociology of culture]. Moskva: SPb.: Universitetskaya kniga.
11. Plesner, Kh., 2004. *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu* [The steps of the organic and man: An introduction to philosophical anthropology]. Translated from German. Moskva: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya.
12. Prozerskii, V., 2013. Ot estetiki ob'ekta k estetike sredy [From object aesthetics to environment aesthetics]. *Vesnik Leningradskogo universiteta im. A. Pushkina*, pp.88–96.
13. Rossi, A., 2015. *Arkhitektura goroda* [City architecture]. Translated from Italian by A. Golubtsova. Moskva: Strelka.
14. Eko, U., 1998. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [Missing structure. Introduction to semiology]. Translated from French by A. Pogonyailo and V. Reznik. Sankt-Peterburg: TOO TK «Petropolis».
15. Ellard, K., 2016. *Sreda obitaniya* [Habitat]. Moskva: Al'pina Publisher.
16. Yung K.G., 2007. *Struktura psikhiki i arkhetipy* [Psychic structure and archetypes]. Translated from German by T. Rebeko. Moskva: Akademicheskii proekt.

SOFIA VELYKANYCH

ORCID iD: 0000-0003-0896-7171

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture
at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

sofia_music@ukr.net

**SOCIOLOGICAL COMPONENT IN THE STUDY OF MUSICAL
ICONOGRAPHY APPLIED TO DECORATE THE ARCHITECTURAL
BUILDINGS IN LVIV IN THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES**

The role of the sociological component in the analysis of decorative elements (sculptural and metal-plastic) in the architecture of Lviv of the late 19th - early 20th centuries, which contain musical themes, is distinguished. In order to carry out this research, first of all, productive tools were involved to achieve the tracing objectives. The scientific perspective "past-present" is chosen to expand the understanding of the relationship of architecture and its decoration with the historical period in

which it arose, as well as with other factors of human existence that can explain certain phenomena in culture. Thus, the study integrates the concepts of virtualization and visualization that specify and update the use of the selected scientific perspective. In the context of scientific research in this direction, architectural objects are perceived as "witnesses" of history, in particular music, and their decoration — as a result of society in a particular period. Scientific research is directed in an interdisciplinary direction and realized within culturology as a science that has an organic nature of knowledge. Musical iconography is considered in terms of the embodiment of cultural trends of the time. The article involves relevant conclusions of prominent thinkers in the context of the sociology of architecture, as well as modern works on the architectural environment and its impact on human life. These installations are specified by examples of real found architectural artifacts. Own observations in the context of the topic of both the researcher and the participant of society were highlighted in order to update the selected scientific vector in a modern way. The prospect for the development of coexistence of society and the space in which it exists were outlined. It was indicated the necessity of scientific research of this type in the context of culturological science, such it can have competence in work with similar material, and also can integrate in research of a wide range of facts of interdisciplinary character.

Key words: *architecture, visualization, virtualization, sociology, memory, city, iconography.*

Стаття надійшла до редакції 05.01.2021

АРСЕНТІЙ ЗАХОДЯКІН

ORCID iD: 0000-0003-4759-7046

аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
zahod3234@gmail.com

ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

(НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕРТУ №1 ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ)

Розглянуто оригінальне тлумачення жанру інструментального концерту в творчості Мирослава Михайловича Скорика на матеріалі Концерту №1 для віолончелі з оркестром. Виявлено вплив стильового напрямку «нова фольклорна хвиля» на творчість молодих композиторів шістдесятих років, зокрема на творчість Мирослава Михайловича. Підкреслено особисте ставлення Мирослава Михайловича до жанру інструментального концерту у його індивідуальному тлумаченні драматургічно-лексичних особливостей класичних структур. Встановлено, що різні періоди творчості композитора відображали захоплення Мирослава Михайловича різними жанрами та стильовими напрямами, однак українська фольклорна музика залишалась основою його творів. Визначено особистий підхід композитора до використання гуцульського фольклору в Концерті №1 для віолончелі з оркестром. Зроблено аналіз «Гуцульського триптиху» з підкресленням оригінальної ідеї Мирослава Михайловича у створенні особливого просторового ефекту, завдяки якому музика набуває об'ємного звучання. Виявлено, що твори молодих композиторів у жанрі інструментального концерту мали невелику популярність серед виконавців, що визначило проблему актуалізації жанру в музичній культурі України ХХ століття. Зроблено порівняльний аналіз «Карпатського концерту» та Концерту №1 для віолончелі з оркестром в парадигмі змінення композиторського мислення під впливом нових стильових течій. Виявлено вплив «нової фольклорної хвилі» та неоромантичного стилю на авторський задум Концерту №1 для віолончелі з оркестром. Доведено, що цей твір є одним із значних етапів творчого розвитку Мирослава Михайловича, який підсумовує певний період його творчості. Обґрунтовано спонукальні чинники брежнєвського періоду щодо застосування «завіси мовчання» у популяризації шедеврів музичної культури України, які призвели до низької активності промоції авторського концерту Мирослава Михайловича Скорика, в якому вперше представлено Концерт №1 для віолончелі з оркестром.

Ключові слова: особиста концепція, національна музична культура, неофольклоризм, інструментальний концерт, неоромантизм, авторський концерт, промоція.

Постановка проблеми... Актуалізація проблематики жанру інструментального концерту у вітчизняній науковій літературі з'явилась ще на початку ХХ сторіччя. Жанр набув популярності серед молодих композиторів, усталені традиції зазнали сучасних змін, однак пошуки новизни не створювали

умови для закріплення жанру у музичній культурі України на початку ХХ століття. Тільки згодом, через зміну тогочасного мислення, жанр інструментального концерту набуває рис дуальності, і соліст та партія оркестру стає рівноправними між собою. Більш усвідомлено відбувається порівняння соліста і оркестру, де партнерство є головною ідеєю задля досягнення мети поставленої композитором. Концерти для фортепіано з оркестром більш відомі в цьому напрямі, ніж концерти з будь-яким іншим солюючим інструментом. У творчості деяких композиторів жанр концерту став відігравати основну роль. Таким був Мирослав Михайлович Скорик — всесвітньо відомий сучасний український композитор. Його творчість стала знаковою для музичного світу України не лише в якості особистих досягнень, а й у формуванні напрямів розвитку національної культури. Значним внеском композитора є його особиста концепція жанру інструментального концерту та виявлення в ній глибокої національної сутності, завдяки використанню елементів української фольклорної музики. Оригінальна думка маестро має новий підхід, який полягає у синтезуванні народної пісенності з сучасними стилями в академічній музиці. Саме це варто розглянути у жанрі інструментального концерту в творчості Мирослава Михайловича Скорика (на матеріалі Концерту №1 для віолончелі з оркестром).

Аналіз останніх досліджень і публікацій... З другої половини ХХ — до початку ХХІ століть українські дослідники не розглядали жанр концерту з позицій культурології. Основну думку науковці зосереджували на музикознавчому аспекті. Разом з тим, у деяких статтях періодичних видань газет («Культура і життя» від 13 лютого 1983 року і 1 лютого 1987 року, «Комсомольское знамя» від 21 лютого 1987 року, «Правда Украины» від 12 лютого 1987 року) зазначається, що на авторському концерті-вечорі відбулася прем'єра Концерту №1 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика. Основною метою газетних статей є з'ясування значення жанру концерту в творчості майстра та музичної культури України. У них розглядається творчість Мирослава Михайловича Скорика з раннього періоду до 1983 року у

контексті розвитку композиторського письма. Особлива увага приділяється його творам (Карпатському концерту, Концерту для скрипки №1, Концерту для фортепіано №2, Концерту для віолончелі №1), які увійшли до програми авторського концерту. Простежується вплив сучасних музичних напрямів на означені твори, їх місце в творчості майстра та українській музичній культурі загалом.

Означена проблематика знайшла відображення і у монографії української музикознавиці, доктора мистецтвознавства Кияновської Любові Олександрівни (1998). Дослідивши творчість Мирослава Михайловича Скорика, авторка приділяє увагу Концерту №1 для віолончелі з оркестром, де зробила глибокий аналіз драматургії концерту, його історії виникнення, ідейної концепції, виявила впливи стилістики романтизму. Особливе ставлення дослідниці до Концерту проявляється у вислові: «Віолончельний концерт — це напрочуд промовистий зразок “концертної поеми” з пануванням монологічного типу розгортання образу. Його драматургія загалом досить природньо вкладається у рамки романтичної контрастно-складової одночастинності...» (Кияновська, 1998, с.141). На її думку, саме це простежується у деяких ознаках барокової стилістики, які композитор істотно романтизує, адже Концерт №1 для віолончелі з оркестром істотно відрізняється від Другого фортепіанного концерту, більш «неоромантичного». Л. О. Кияновською концерт розглядається як один з кращих взірців української музичної культури вісімдесятих років. Це підкреслюється розкриттям основної ідеї твору, де виявляється природа роздумів ліричного героя, його переживань щодо сучасного стану національної гідності та внутрішнього протистояння зовнішнім стереотипам мислення радянської людини. Означене подається у формі «...діалогу наодинці з самим собою» (Кияновська, 1998, с.150).

Разом з тим, жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Михайловича Скорика, зокрема Концерту №1 для віолончелі з оркестром, розглянуто тільки з позицій музикознавства, а культурологічний аспект має низку питань, які залишилися нерозкритими та потребують ретельного розгляду.

Мета дослідження — розглянути культурологічний аспект особистого творчого підходу Мирослава Михайловича Скорика до жанру інструментального концерту на прикладі Концерту №1 для віолончелі з оркестром. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання дослідження**:

1) проаналізувати вплив українського фольклору на формування творчої особистості Мирослава Михайловича Скорика та на деякі особливості композиторського письма у його творах;

2) розглянути переосмислення жанру інструментального концерту в творчості Мирослава Михайловича Скорика;

3) розкрити значення жанру інструментального концерту в творчому доробку Мирослава Михайловича Скорика;

4) виявити особливості промоції Концерту №1 для віолончелі з оркестром у культурному просторі України вісімдесятих років.

Виклад основного матеріалу дослідження... За часи свого існування українська нація боролася за свою національну ідентичність. Культура України була під тиском пануючих держав. Не виключенням стали і радянські часи. Самосвідомість зберігалась завдяки фольклору, який завжди був важливою складовою музичного мистецтва. Невід’ємна від обрядів та звичаїв українська культура найбільш виокремлювалась поміж інших культур радянського союзу. «Нова фольклорна хвиля», як стильова тенденція породила багато прикладів поєднання народнопісенної основи з сучасними стилями професійної музики. Означена риса цього спрямування дозволяла постійно шукати незвичні грані народнопісенного джерела, не втрачаючи зв’язку з сучасним мисленням.

Стильовий напрямок «нова фольклорна хвиля» плідно реалізувався в українській музиці. Нова течія найяскравіше проявилась у творчості Леоніда Грабовського, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Левка Колодуба, Івана Карабиця, Олега Киви, Валентина Сельвестрова. Натомість, у творчості кожного з означених композиторів існує всього декілька творів, які мають в собі риси позначеної стилістики. Для Мирослава Михайловича Скорика «...ця стильова

тенденція виявилась більш плідною, що породила численні варіанти синтезу народнопісенної...» (Кияновська, 1998, с. 49) основи з сучасними стилями академічної музики, такими як неокласицизм, неоромантизм та модернізм.

Ім'я Мирослава Михайловича Скорика увійшло в історію сучасної української музики як експериментатора та митця, який впроваджував нові ідеї в українську музичну культуру. Кожен твір композитора — це нове відкриття для його шанувальників, музикознавців та української культури загалом, бо вони мають свою оригінальну концепцію, неповторну драматургію, а також нову ідею, завдяки якій інакше трактуються традиційні погляди у музиці. У творах майстра можна визначити нові напрями майбутнього розвитку української музики, які вражають індивідуальним тлумаченням драматургічно-лексичних особливостей класичних структур. Кожна композиція є результатом глибокого обмірковування, кропіткої праці та своєрідним новим етапом у розвитку майстерності, а знакові твори стають підсумком кожного періоду творчості майстра. Різні періоди творчості Мирослава Михайловича Скорика відображають його захоплення новими жанрами та стильовими напрямками. Однак не змінною залишалась велика любов Майстра до фольклорної української музики, яка є глибинною основою його творів.

Перший великий твір композитора — кантата «Весна» для хору, солістів та симфонічного оркестру на слова Івана Франка — дипломна робота у Львівській консерваторії. О. Майчик (2018) відмічає, що кантата має в собі сполучення новітніх музичних відкриттів у хоровій творчості з історичними принципами використання фольклорних джерел українських композиторів минулого століття. На його думку, завдяки сучасним засобам виразності Мирослав Михайлович вміло передав багатовікові традиції української національної музики.

Пошуки нових можливостей для використання фольклору у творах шістдесятих років, яскраво відображені у музиці до кінофільму «Тіні забутих предків» та у «Гуцульського триптиху» для симфонічного оркестру. Основою триптиху була народна музика гуцульського регіону. Підтвердження цього

простежується у перших чотирьох тактах головної теми першої частини, яку супроводжують дзвінки, пусті квінти. Вона яскраво динамічна, що можна помітити у незвичному синкопованому ритмі з гостро обірваним закінченням. Особливою ідеєю композиторського письма Мирослава Михайловича був ефект відтворення звучання народних інструментів у просторовій перспективі. Як приклад можна навести середній розділ «Гуцульського триптиху», де зображуються тривожні награвання трембіт. Композитор використовує прийом канонічної імітації, що створює просторовий ефект — голоси трембіт доносяться по черзі, завдяки чому вимальовується об'ємна перспектива звучання (Кияновська, 1998).

Музика композитора стає популярною. Відомий лист Дмитра Дмитровича Шостаковича до Мирослава Михайловича Скорика: «Я с великим восторгом слушал Вашу удивительно красивую музыку. К своему стыду это было первым знакомством с Вашим творчеством... Когда совсем поправлюсь, приложу все свои силы, чтобы хорошо узнать Вашу музыку. А пока примите мою горячую благодарность за ту радость, которую я испытал, слушая Вашу музыку к “Теням забытых предков”. Горячо желаю Вам больших творческих успехов. Крепко жму руку. Д. Шостакович» (Терещенко, 1987, с. 6).

Загалом у ХХ сторіччі проявилася тенденція до прискорення темпів життя та розвитку світу. Більш помітною вона стала у середині століття та особливо в кінці. Культура, як ключовий фактор цивілізації, поєднує і відображає не тільки досягнення розвитку суспільства, а й сучасні тенденції, такі як швидкоплинність, соціалізація й підвищення ролі комунікативних зв'язків. Музична культура теж зазнала змін, реалізуючи нові тенденції у жанрі концерту. Перші концерти молодих композиторів початку ХХ сторіччя, таких як І. Кишка, Г. Таранов, Б. Крижанівський, Б. Яровинський та інших, не збереглися до нашого часу. У жанрі фортепіанного концерту деякі ранні композиції В. Фемеліди та Г. Жуковського збереглися у чернетках (Гордійчук, 1992).

Ранні інструментальні концерти молодих композиторів створювались під відчутним впливом тогочасної зарубіжної культури, при тому вони не

виділялися яскравим авторським індивідуальним стилем. Навіть такий відомий твір В. Косенка як «Концерт для скрипки з оркестром» був створений під впливом традицій європейського романтизму та російської композиторської школи. Цей концерт вирізняється своєю експериментальністю у побудові форми та викладі музичного матеріалу, що стало вагомим внеском в українську музику. Однак, твір не було оркестровано, а клавір надруковано тільки у 1973 році, через що він не входив до репертуару скрипалів середини ХХ сторіччя (Гордійчук, 1992).

У післявоєнні роки такі молоді композитори як П. Глушков, Я. Лапинський, І. Польський, О. Зноско-Боровський, А. Муха, Ю. Знатоков та інші, створювали скрипкові концерти, в яких використовувався національно колористичний матеріал з опорою на народну пісенність. Також розроблявся лірико-драматичний симфонізм, який був орієнтований на класичні жанрові зразки. Незважаючи на наявність великої кількості скрипкових концертів та деяких зразків для духових інструментів¹, слід зазначити, що вони не мали великої популярності серед відомих виконавців, а використовувались лише у педагогічній практиці. Більш широкою популярності набув жанр фортепіанного концерту, що можна помітити у творчості Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Борткевича та інших. І все ж таки, ближче до шістдесятих років масштабність концерту стала скорочуватись, що в подальшому привело до одночастинного інструментального концерту. Відомий вислів Мирослава Михайловича Скорика: «Я відчув, що писати великий твір у чотирьох частинах тривалістю 34-45 хвилин не відповідає сучасному спринтерству музики. Тож звернувся до жанру концерту — соло із симфонічним оркестром. І написав десять концертів для скрипки, три для фортепіано, два для віолончелі, по одному для альту й гобоя і ще один концерт для оркестру, ... концерти тривають близько 15 хвилин, дещо трохи довше...» (Олійник, 2019, с. 1). Інструментальні концерти Мирослава Михайловича не поступаються своєю драматичністю не одній з кращих класичних українських симфоній.

¹ Концерти для труби Файнтуха (1957), Яровинського (1953); концерт для флейти Сімовича (1953) тощо.

Першим зверненням до жанру концерту у творчості Мирослава Михайловича є «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру. Композитор прагнув відтворити старовинні жанри і форми у сучасному часі. Не втрачаючи традиції жанру концерту, композитор сміливо їх модифікує, підсилюючи мову тембрового та ритмічного малюнків. Продовжуючи лінію галицької музичної культури, Мирослав Михайлович будує форму та драматургію твору за принципом парної симетрії, яка є типовою для тодішнього неокласичного мислення. Ідея створення оркестрового концерту сягає традицій *concerto grosso*, з його характерним виокремленням віртуозних епізодів солюючих інструментів та експресивним пульсуючим супроводом *basso continuo* (Кияновська, 1998). Своєрідна стилістика обряду та оригінальна гуцульська інтонація ставить нові смислові акценти, оновлюючи старовинний жанр інструментального концерту. У «Карпатському концерті» Мирослав Михайлович Скорик розкрив новий засіб сприйняття фольклорних мелодій залученням імітації тембрів народних інструментів до арсеналу засобів їх сучасної виразності. Такий підхід став вагомим імпульсом для інших композиторів та привів до виникнення нового творчого напрямку в сучасній українській музиці. Як приклад можна привести концерти Івана Карабиця¹. Однак Концерт для віолончелі з оркестром відкриває новий підхід у розумінні жанру інструментального концерту. Музична мова твору тембрально насичена. Вона у довірливому діалозі між солістом та оркестром викликає у слухача підвищену емоційність, глибинне занепокоєння. Головною ідеєю виступає зображення внутрішніх переживань людини на події, які відбуваються у зовнішньому світі. Тембр віолончелі є більш відповідним для зображення людського голосу, а одночастинна форма показує сам процес, від його початку до кульмінації в середньому розділі та поверненню до роздумів у завершенні. Композитор вирішив не ординарно підійти до вибудовування структури концерту. Він синтезував риси варіаційності, сонатної форми, сюїтності та рондальності. Прикладом варіаційності можна назвати проростання тем з єдиного інтонаційного ядра — своєрідної «теми запитання», яка має не

¹ Концерти для оркестру №1 (1981), №2 (1986), №3 (1989).

схожі одна на одну модифікації (приклад 1).

Приклад 1.

Концерт №1 для віолончелі з оркестром М. М. Скорика.



Варіація головної теми в партії струнного оркестру.

Обрамлення твору та чіткий показ динамічних фаз розгортання підкреслюють риси сонатності. Риси сюїтності можна відстежити у певному чергуванні окремих епізодів концерту — прелюдії, речитативу, токати, постлюдії. Поява головної теми в її основному ритмічному варіанті відбувається на початку розділів, що являє собою риси рондальності (приклад 2).

Приклад 2.

Концерт №1 для віолончелі з оркестром М. М. Скорика.
Головна тема в середньому розділі.



Велика кількість складових будови форми не порушує образної цілісності

одночастинного концерту (Кияновська, 1998). Також треба підкреслити споріднення музики концерту з українським епосом, що можна відчутти у характері музичного вислову, його підвищеній чуттєвості в поєднанні з ліризмом у драматичних кульмінаціях. На думку М. Загайкевич (1987) партія солюючої віолончелі має образно-сміслову навантаженість. Тема на початку ніби спокійно виростає з низького регістру та з кожним епізодом стає більш збудженою і схвилюваною. У розгорнутій каденції тривожний настрій досягає апогею після чого напруження спадає до «ліричної» сповіді. У середньому розділі музика сповнена загостреної емоційності, що асоціюється з ритмом сучасного життя після чого тема віолончелі переходить у стан «внутрішніх роздумів», які розчиняються у спокійній кульмінації завершуючи твір. Тому концерт №1 для віолончелі з оркестром став значним досягненням української музичної культури та отримав найвищу нагороду України — Державну премію ім. Т. Шевченка в 1987 р.

Концерт №1 для віолончелі з оркестром є одним із значних етапів творчого розвитку Мирослава Михайловича Скорика. У цьому творі композитор використовує особливу форму музичних монологів, в партіях соліста та оркестру, підкреслюючи глибокі драматичні почуття. Хвиля романтичності у сфері лірики породжує надзвичайні теми. Концерт є і підсумком творчих пошуків того часу, і, водночас, відкриває нові якості майбутнього стилю композитора. Л. Кияновська (1998) у своїй монографії підкреслює, що Мирослав Михайлович Скорик дбайливо відноситься до традицій фольклору, завдяки чому він не тільки відображає особливості національної культури, а й тим самим відкриває тонкі грані свого духовного світу. У концерті виклад музичного матеріалу заснований на різних варіантах речитативного типу, підкреслюючи напруженість внутрішнього світу «ліричного героя», що відповідає трагічності естетичної концепції твору. У ньому немає характерних особливостей композиторського письма, таких як: національно-фольклорних алюзій, типової інструментальної речитації, гострих джазових ритмів. Автор притримується стислої форми. Це не зовсім характерно для ранніх творів композитора, але це

компенсується інтенсивністю розвитку провідної лінії змісту. Композитор переосмислює жанрову природу романтичного інструментального концерту, а саме лірико-сповідального за образним змістом та більш пісенного за тематизмом. Мирослав Михайлович нетрадиційно розвиває такий тип концерту, наголошуючи на внутрішньому конфлікті проти зовнішніх проблем та віддає фольклору важливе місце.

Перше виконання віолончельного концерту відбулося у 1983 році на авторському вечорі композитора, він став кульмінаційним номером програми. Слухачів вразила романтична піднесеність, внутрішній драматизм, щирість музичної мови, використання багатого арсеналу найрізноманітніших засобів музичної виразності. Відома віолончелистка — лауреат Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського — Марія Чайковська, була першою виконавицею Концерту №1 для віолончелі з оркестром. Їй особисто належить редакція партії солюючого інструменту. Окрім цього твору, до програми вище згаданого концерту у 1983 році було включено такі твори як Карпатський концерт, Концерт №1 для скрипки з оркестром, Концерт №2 для фортепіано з оркестром.

У них Мирослав Михайлович Скорик зумів не тільки продемонструвати свої високопрофесійні творчі досягнення, а й проявити різні можливості жанру концерту на сучасному етапі розвитку музичної культури України.

Об'єднання традицій фольклорної мови із сучасним музичним висловом у старовинному жанрі є ознакою культури другої половини ХХ століття. У той же час, прискорення ритму життя, концентрація форми та значення спілкування у сучасному світі зумовлюють актуалізацію жанру концерту як симфонічного твору з яскраво вираженою діалогічністю. Саме ця діалогічність і стала головною ознакою сучасної національної музичної культури в Україні. Маєстро бажав вкласти глобальні ідеї у драматургію твору, водночас, не перенавантажуючи слухачів «зайвою інформацією», адже жанр симфонії для цього був великий та важкий. Потрібні були досить ємні форми, через що композитор вирішив звернутися до жанру інструментального концерту як можливість відображення глобальних творчих ідей. Саме тому

інструментальний концерт став одним з найулюбленіших та провідних жанрів у творчому доробку Мирослава Михайловича Скорика. А. Терещенко наголосив на тому, що симфонізм композитора знайшов свій найповніший вираз у цьому жанрі завдяки розумінню циклічності та контрастно-складового принципу, котрі побудовані не лише на поступовому, послідовному проростанні основних тем, їх зваженому контрастному зіставленні або ж проведенні однієї генеральної лінії. Його симфонізм парадоксальний, неочікуваний, потрясаючий своїми раптовими зламами і полярними зіткненнями. Він так часто сповнений суперечностей без розв'язання (1987).

Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Михайловича Скорика має неординарну драматургічну логіку розвитку музики, де партії інструментів несуть смислове навантаження дійових осіб, які начебто беруть участь у змальовуванні певного образу, картини. Його творам властиве зіставлення контрастних епізодів та вільне змагання соліста-віртуоза і оркестру.

Існуючі на той час можливості промоції не дозволяли влаштувати прем'єру Першого концерту для віолончелі з оркестром для широкого загалу шанувальників класичної музики. У соціокультурних умовах української сучасності ця подія могла би набути значно більшого значення завдяки використанню онлайн трансляції мережами радіо або інтернету. У 1983 році відомості про цю прем'єру поширювалися через друковане періодичне видання «Культура і життя», а також у 1987 році — при висуванні на здобуття Шевченківської премії. Відомі ще два українські видання російською мовою («Правда Украины», «Комсомольское знамя»), які розмістили на своїх сторінках статті про Перший концерт для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика. У цих публікаціях підкреслювалась глибока змістовність означеного твору. Зазначалось, що Перший концерт для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика є одним з найбільш плідних досягнень українського симфонізму, в якому відображаються найважливіші естетичні уподобання сучасності і результати нових творчих пошуків змісту, форм та засобів виразності.

Висновки.

1. Український фольклор мав значний вплив на творчість Мирослава Михайловича Скорика. Дитинство композитора було тісно пов'язане зі зразками народної музики гуцульського, бойківського, подільського регіонів. Синтез первісної обрядовості і сучасної музичної мови проявляється у його ранніх творах, таких як кантата «Весна» (на слова Івана Франка) та «Гуцульський триптих», який було створено на основі найяскравіших епізодів музики до кінофільму «Тіні забутих предків». Завдяки наполегливим пошукам та завзятій праці, композитор знайшов власний стиль як використання фольклору у сучасній українській музиці, так і тембрів старовинних інструментів у палітрі звучання симфонічного оркестру.

2. Жанр інструментального концерту у ХХ сторіччі мав перспективний розвиток. Однак, деякі концерти молодих композиторів для соло духових та соло скрипки не набули популярності, тому, як правило, їх використання обмежувалось лише у музично-педагогічній діяльності провідних фахівців України. У другій половині ХХ століття жанр інструментального концерту зазнав значних змін завдяки осучасненню мислення композиторів. Мирослав Михайлович Скорик, як талановитий митець, був фундатором цих змін. Створений у 1983 році Концерт №1 для віолончелі з оркестром має риси неоромантизму, де гостро відчувається позиція стилю: «Я — і навколишній світ».

3. Мирослав Михайлович Скорик, як провідний композитор сучасності, започатковував нові тенденції композиторського мислення на перетині постромантичного та модерністського ущільнення великої структури симфонії зі збереженням її драматургії, що призвело до створення одночастинного Концерту №1 для віолончелі з оркестром.

4. Незважаючи на оригінальність Концерту №1 для віолончелі з оркестром, його не оминула певна «завіса мовчання» брежнєвського періоду, що спіткала долю й інших шедеврів музичної культури України. Відомості про авторський концерт 1983 року можна було дізнатись тільки з деяких періодичних видань, а

оригінальний запис твору є тільки в аудіоформаті.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на порівняння промоції Концерту №1 і №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика та на більш ретельний аналіз соціокультурних умов їх створення.

Список використаної літератури і джерел

1. Гнатив, Т., 1987. И время в нотах отзовется... *Комсомольское знамя*, с.3.
2. Гордійчук, М., 1983. Диригує автор. *Культура і життя*, с.6.
3. Гордійчук, М. М., 1992. *Історія української музики: в 6 томах*. Київ: ІМФЕ.
4. Загайкевич, М., 1987. Крок у незвідане. *Культура і життя*, с.5.
5. Кияновська, Л., 2008. До вершин досконалості. Мирославу Скорика – 70. *Музика*, 4, сс.8–9.
6. Кияновська, Л., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Сполом.
7. Кияновська, Л., 2000. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* Дис. док. мистецтвознавства. Львівська Державна консерваторія ім. М. Лисенка.
8. Майчик, О., 2018. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. *Українська музика*, 3 (29), сс.58–65.
9. Олійник, Ю. та Трегуб, Г., 2019. Мирослав Скорик: «Хотів знаходити власний стиль. Гадаю, для композитора це нормально». *Український тиждень*, [online]. Режим доступу: <<https://tyzhden.ua/Culture/232699>> [дата звернення: 21.07.2019].
10. Терещенко, А., 1987. Традиция и поиск. *Правда Украины*, с.7.

References

1. Gnativ, T., 1987. I vremya v notakh otzovetsya... [And the time in the notes will echo]. *Komsomol'skoe znamya*, p.3.
2. Hordiichuk, M., 1983. Dyryhuie avtor [Conducted by the author]. *Kultura i zhyttia*, p.6.
3. Hordiichuk, M. M., 1992. *Istoriia ukrainskoi muzyky: v 6 tomakh* [History of Ukrainian music: in 6 volumes]. Kyiv: IMFE.
4. Zahaikevych, M., 1987. Krok u nezvidane [A step into the unknown]. *Kultura i zytta*, p.5.
5. Kyianovska, L., 2008. Do vershyn doskonalosti. Myroslavu Skoryku – 70 [To the top of perfection. Myroslav Skoryk – 70]. *Muzyka*, 4, pp.8–9.
6. Kyianovska, L., 1998. *Myroslav Skoryk: tvorchiy portret compozytora v dzerkali epokhy* [Myroslav Skoryk: the artist's work in the mirror of the age]. Lviv: Spolom.
7. Kyianovska, L., 2000. *Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th–20th cent.* Ph.D. in art history. Thesis. M. Lysenko Lviv State Conservatory.
8. Maichyk, O., 2018. Indyvidualni rysy khorovoi tvorchoosti Myroslava Skoryka kriz pryzmu zhanrovo-tembralnoi semantyky [Individual features of choral work of Myroslav Skoryk through the prism of genre-timbre semantics]. *Ukrainska muzyka*, 3 (29), pp.58–65.
9. Oliinyk, Yu. and Trehub, H., 2019. Myroslav Skoryk: "I wanted to find my own style. I think this is normal for a composer". *Ukrainskyi Tyzhden*, [online]. Available at: <<https://tyzhden.ua/Culture/232699>> [accessed: 21 July 2019].
10. Tereshchenko, A., 1987. Traditsiya i poisk [Tradition and search]. *Pravda Ukrainy*, p.7.

ARSENTIY ZAKHODYAKIN

ORCID iD: 0000-0003-4759-7046

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture
at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

GENRE OF INSTRUMENTAL CONCERTO IN THE HERITAGE OF MYROSLAV SKORYK (based on the Concerto №1 for cello and orchestra)

The original interpretation of the genre "instrumental concerto" in the works of Myroslav Mykhailovych Skoryk on the material of Concerto №1 for cello and orchestra is considered in this research. The influence of the stylistic penchant to the "new wave of folklore" on the works of young composers of the sixties and in particular Myroslav Mykhailovych is revealed. Myroslav Mykhailovych's personal attitude to the genre of instrumental concerto is emphasized in his individual interpretation of the dramaturgical and lexical features of classical structures. It is established that different periods of the composer's work reflected the passion of Myroslav Mykhailovych to different genres and styles, but Ukrainian folk music remained the basis of his works. The personal approach of the composer in the use of Hutsul folklore in the orchestra part is determined. An analysis of the Hutsul Triptych is made, emphasizing the original idea of Myroslav Mykhailovych in creating a special spatial effect, thanks to which the music acquires a three-dimensional sound. It was found that the works of young composers in the genre of instrumental concert were not very popular among young performers, due to which the problem of actualization of this genre in the musical culture of Ukraine of the twentieth century was noted. A comparative analysis of the "Carpathian Concerto" and the Concerto №1 for cello and orchestra was made in the paradigm of changing the composer's thinking under the influence of new stylistic trends. Due to a careful analysis of the Concerto №1 for cello and orchestra, the influence of the "new wave of folklore" and neo-romantic style was revealed, which is why special attention was paid to revealing the main idea that Myroslav Mykhailovych has expressed in the work. It is established that this work is one of the significant stages of Myroslav Mykhailovych's creative development, which summarizes a certain period of his work. Many outstanding discoveries in the field of culture of that time were carried out to clarify the epoch of "curtain of silence" in the Brezhnev period in order to prove the low activity of promotion of the author's concertos including the Concerto №1 for cello and orchestra when it was presented for the first time..

Keywords: *personal concept, national features, national music culture, neofolklore, instrumental concerto, neoromanticism, author 's concert, promotion.*

Стаття надійшла до редакції 20.02.2021

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2021 № 2 (51)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imenì P. Ì. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ì. Čajkovs'kogo

