

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

НАУКОВІ ЗБІРКИ
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

Scientific collections of the Lviv National Music
Academy named after Mykola Lysenko

Засновано в 2000 р.

Випуск 51



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 4 від 18 квітня 2024 року)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3)
Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Головний редактор:

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Редакційна колегія:

Катрич Ольга Тарасівна, кандидат мистецтвознавства, професор, Вчений секретар Вченої Ради,
завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури, Львівська національна
музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент
Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, завідувач кафедри
історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кронес Гартмут (Krones Hartmut), доктор філософії, професор, професор інституту дослідження
музичного стилю, Університет музики і театру у Відні (University of Music and Performing Arts Vienna),
Австрія

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової
роботи, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Черевко Катерина Петрівна, доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики, Львівська
національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Черкашина-Губаренко Марина Романівна, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний
член Національної академії мистецтв України, професор кафедри історії світової музики,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Україна

Випуск 51 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка присвячений проблемам
музичного виконавства, композиторської творчості, історії і теорії музики.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатись з поглядами редакційної колегії.
За точність викладених фактів та коректність цитувань відповідальність несе автор.

Офіційний сайт видання: journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

УДК 78.27

DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-01

КОНЦЕРТ В. КАМІНСЬКОГО ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ «ПАМ'ЯТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО»: ЗВ'ЯЗОК МИНУЛОГО ТА СУЧАСНОСТІ

Богдан Дашак – заслужений діяч мистецтв України, доцент, проректор з науково-педагогічної та навчальної роботи, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<http://orcid.org/0009-0002-1965-3127>

Досліджується твір сучасного українського композитора Віктора Камінського – Концерт для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського», написаний композитором 1995 року. Представлена історія створення та виконання Концерту, окреслений його ідейно-художній задум, пов'язаний з трагічною долею видатного українського композитора першої половини ХХ ст. В. Барвінського.

Зазначається, що твір до свого репертуару включають відомі в Україні та за її межами піаністи: Народна артистка України Етелла Чуприк (перше виконання), Заслужені артисти України Оксана Рапіта та Йозеф Ерміль.

Визначено, що Концерт має одночастинну структуру поемного типу, що дозволяє втілювати цілковиту свободу композиційно-драматургічного мислення. Твір складається з низки різнохарактерних епізодів, що поєднанні за принципом контрасту та являють собою нові етапи розгортання ідейної концепції твору. Окреслена драматургічна роль кожного розділу фортепіанного Концерту, де особливу значущу роль відіграють епізоди сольних каденцій. Визначено, що комплекс лейтмотивів, викладених у вступі, цементує форму Концерту, та стає рушійною силою його розвитку.

Аналіз музичної мови твору, яка органічно поєднує в собі інтонаційну символіку барокової, романтичної музики зі зразками сучасних композиторських технік – алеаторикою, сонористикою, серіальністю, дозволяє віднести його до постмодерно-неоромантичного напрямку, характерного для українського фортепіанного концерту кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Новаторський характер драматургічного рішення (використання прямого цитування з Сонати В. Барвінського в кульмінаційній зоні) пов'язаний з гуманістичною концепцією твору – закликом до захисту духовних цінностей людства.

Ключові слова: концерт, концерт для фортепіано з оркестром, симфонічна поема, В. Барвінський, романтизм, авангард, модернізм, інтонація.

Концерт для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» провідного українського композитора, професора Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка Віктора Камінського, створений ним 1995 року, вже має свою історію виконавських інтерпретацій. Він звучав у виконанні таких відомих українських піаністів, як Народна артистка України Етелла Чуприк (перше виконання), Заслужені артисти України Оксана Рапіта та Йозеф Ерміль. На ювілейному концерті композитора 14 вересня 2023 року Фортепіанний концерт з великим успіхом прозвучав у виконанні Оксани Рапіти. Кожна поява цього яскравого твору у концертній програмі стає непересічною культурно-мистецькою подією, кожен із виконавців знаходить в цьому насиченому глибинними смислами Концерті нові яскраві грані та відтінки.

Матеріалом для цього дослідження став відеозапис виконання Концерту, що відбулося 19 листопада 2011 року у Львівській філармонії у виконанні Заслуженого артиста України Й. Ерміня у супроводі Камерного оркестру «Академія» під

орудом Народного артиста та Героя України М. Скорика.

Трагічна доля визначного представника української музичної культури ХХ століття композитора, піаніста, музичного критика, педагога, диригента Василя Олександровича Барвінського (1888–1963) стала ще однією з обвинувачувальних сторінок в історії винищення кращих представників української культури радянським тоталітарним режимом. На початку 1948 року Василь Барвінський – на той час директор Львівської консерваторії та голова Львівського відділення Спілки композиторів, – був заарештований. В МДБ його примусили підписати моторошний «дозвіл» на знищення власних рукописів. І рукописи було знищено. Потім було десятирічне заслання у мордовські табори. Після повернення із заслання (1958) усі свої сили композитор зосередив на відновленні з пам'яті творів, рукописи яких було знищено під час його арешту, над чим працював до самої смерті.

Концерт В. Камінського, сповнений трагічними настроями, глибокою тугою і любов'ю,

став своєрідним маніфестом художника на захист української культури проти її знищення і поневолення, і водночас - реквіємом пам'яті видатного музиканта. Сам В. Камінський так визначив ідею цього твору: «Переглядаючи черговий раз ноти (фортепіанних творів Василя Барвінського – Т.М.), знайшов тему, яка найбільше відповідала задуму мого майбутнього концерту. Це була повільна лірична тема з другої частини Фортепіанної сонати композитора. Її хоральний виклад (алюзія до релігійності його світогляду) у поєднанні з характерною імпровізаційною декламаційно-розповідною мелодикою видалась мені своєрідним символом українського духу, а передусім втіленням «філософії серця», про яку тоді теж з'явилося чимало нових публікацій. Чим більше я про неї думав, тим більше уявляв собі цю тему кульмінацією свого концерту, тим пунктом, до якого буде скерований весь попередній розвиток. Шлях до цього катарсису мав бути складним, напруженим, з багатьма драматичними колізіями, трагічними зривами, які нагадували б мученицьку долю геніального музиканта. Співпереживання трагедії композитора, який втратив найдорожче – плоди своєї праці, рукописи, що були спалені, – постійно супроводжувало мене в час написання концерту...» [3, с. 112].

Дослідниця українського фортепіанного концерту О. Пономаренко відзначала 80–90-ті роки ХХ століття у становленні жанру концерту як час, що «узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, які виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики, різні форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень» [4, с. 8].

Саме ці тенденції спостерігаються при розгляді фортепіанного концерту В. Камінського – одного із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування [2, с. 161]. Так, за словами Л. Кияновської, «саме в інструментальних концертах – Концерті для фортепіано з оркестром пам'яті Барвінського, Концерті для чотирьох

солістів, клавесину, органу та камерного оркестру, а також в оркестрових мініатюрах, помічаємо ту ж гру стильовими моделями, те ж прагнення перенести у сучасну художню свідомість знаки барокової та романтичної доби» [2, с. 160]. Концерт є зразком органічного сплаву барокових інтонаційних моделей з сучасною музичною мовою: алеаторикою, сонористикою, серіальністю. Але головне, чого прагне і успішно досягає композитор, – це наповненості музичним змістом і багатством почуттів кожного інтонаційного звrotу, кожної гармонічної, тембральної знахідки твору. Музика В. Камінського сповнена глибокого змісту і пристрасного почуття, в ній відчувається биття чутливої людської душі, бачення мудрого художника, освіченого мистця.

Одночастинний, поемного типу твір має чіткі розділи. Концептуальною виваженістю, оригінальністю задуму відрізняється драматургічна побудова твору: «Новаторська форма суворої стриманості у синтезі з розкутістю почуттів» [3, с. 110]. Партитура написана для фортепіано та камерного оркестру (скрипки I та II, альти I та II, віолончелі I та II, контрабаси, дзвони).

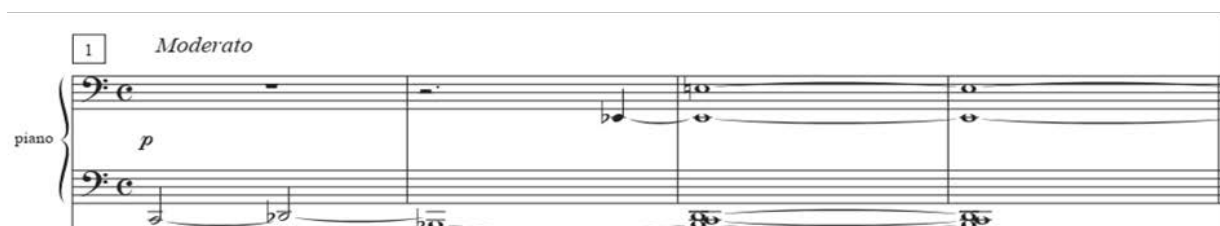
У вступі (*Moderato*) закладені основні образно-тематичні сфери твору. Похмуре звучання фортепіано у низькому регістрі та низьких струнних (альти, віолончелі, контрабаси) у поєднанні з траурними ударами дзвонів. Остинатне повторення лаконічної мелодичної формули, що, очевидно, є переосмисленням бахівської «теми хреста» [Приклад № 1].

Цьому фрагменту властива рівномірна пульсація траурної ходи, згущене канонічне переплетення мелодичних ліній. Новий елемент постає у тт. 7–8 – це речитація на одному звуці з наступним секундовим нашаруванням, що може трактуватися одночасно як знак церковної (псалмодіювання) та фольклорної традиції (голосіння, причет) [Приклад № 2].

Щемлива пульсація цього тематичного елемента дає поштовх до ліризації, появи наспівної кантилени аріозного плану з низхідним

Приклад № 1

Вступ (тт. 1–4)



рухом мелодії (у фортепіано в тт. 15–25, струнні тт. 39–48). У супровідних голосах струнних постають романсові низхідні сексти (тт. 28–29, 41–43), проникливі ламентозні інтонації [Приклад № 3].

Гнучкі переплетення кантиленних мелодичних ліній у струнних нагадують барокові адажіо в концертах Т. Альбіноні, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін. Партія фортепіано перебирає на себе «ритмічну» функцію, «відбиваючи» долі з мотивом-пульсацією. Композитор трактує фортепіано передусім як ударно-сонорний інструмент, що є типовим явищем для музики ХХ–ХХІ століття.

Перша кульмінація співпадає з першим же фортепіанним *solo*: невеликий (7 тактів, тт. 57–63) фрагмент концентрує всі попередні тематичні інтонації: метричну пульсацію речитативу та

дисонантних секундових співзвуч, аріозну кантилену та «барокову» низхідну секвенцію, що є похідною від вступного елемента – «теми хреста» [Приклад № 4].

Другий, скерцозний, розділ *Piu mosso* (т. 64) несподівано вводить у звукову атмосферу авангардних технік. Основою є серійний звукоряд (*c-des-d-es-e-f-a-as-b-h*). Це створює напружено-дисонантне, нестійке звучання [Приклад № 5].

Репліки фортепіано межують з динамічними фразами струнних (дубль-штрих).

З т. 73–74 у партіях струнних «включається» алеаторична техніка. Метою застосування елементів серіалізму та алеаторики є створення образу хаосу, нестійкості та моторошного відчаю, що контрастує з лірично-проникливими, глибоко

Приклад № 2

Другий елемент вступу (псалмодія)



Приклад № 3

Фрагмент вступу



Приклад № 4

Каденція фортепіано наприкінці розділу *Moderato*.



філософськими образами вступу [Приклад № 6].

Фортепіано все одно намагається знайти опору у цьому світі звукового хаосу, вдаючись до прийому секвенціювання (тт. 78–81) [Приклад № 7]

Серед «шуму» позасенсових алеаторичних фігурацій струнних та гарячкового «стукоту» фортепіано у партії других скрипок (ц. 82) несподівано «виринає» мелодія – «монолог» головного

героя, відчайдушна спроба повернутися до людяності та краси посеред виру шумів та звуків. Тема широкого дихання, ритмічно пластична та винятково інтонаційно виразна, вона поєднує в собі кантиленне та речитативне начала і походить від тематизму вступного розділу [Приклад № 8].

Згодом патетичне звучання теми виходить на перший план, без зусиль долаючи оточуючу зву-

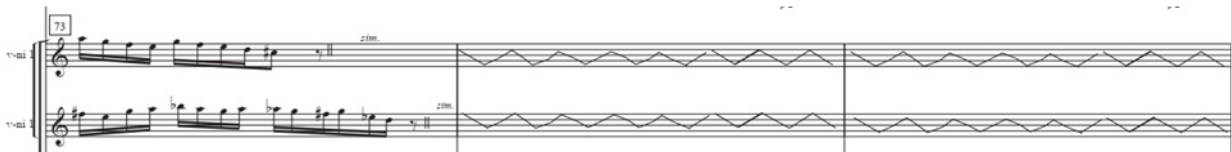
Приклад № 5

Експозиція серії в партії фортепіано



Приклад № 6

Алеаторика в партіях скрипок (тт. 73–75)



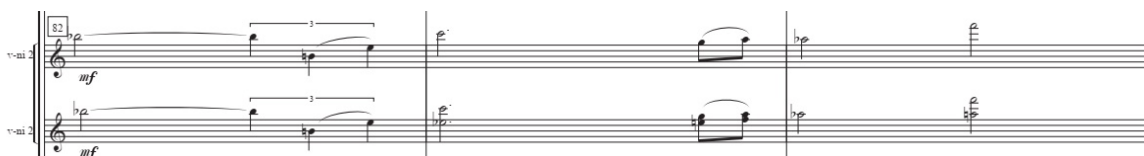
Приклад № 7

Секвенції у партії фортепіано (тт. 78-79)



Приклад № 8

Тема скрипок (тт. 82 – 84)



кову «метушню», підкріплюється віолончелями та контрабасами.

І знову останній лаконічний висновок належить фортепіано: у т. 106–111 лунає строга акордова вертикаль, до цього хоралу долучаються дзвони, підкреслюючи значущість та позачасовість «казаного» (можна уявно долучити текст молитви «Боже, Господи поми-луй») [Приклад № 9].

Наступний розділ *Meno mosso* (т. 112) повертає лірико-філософську образність вступного розділу: знову постає поліфонічне переплетення мелодичних ліній у струнних, трепетно-щемливе псалмодіювання на одному звуці, кантиленні мелодії «широкого дихання», експресивні романсові «вигуки» – стрибки на сексти та септими. До фактурного мережива струнних долучається і фортепіано (т. 148). Кульмінація (тт. 154–178) позначена болісним скандуванням ламентозної малосекундової інтонації (*d-es*): пластичність мелодики, романтичне звучання струнного унісону створює алузію до першого епізоду роз-

робки «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта.

Велика каденція фортепіано (т. 179–235) повертає стилістику другого розділу *Piu mosso*: атональна напруженість та невизначеність поєднується з елементами барокової органної імпровізаційності. Це масштабний монолог соліста, сповнений внутрішніх суперечностей, напруженої інтонаційної процесуальності, метроритмічної свободи *rubato*. Головний «герой» далекий від внутрішньої гармонії та узгодженості: партії лівої та правої руки знаходять в активному діалозі-суперечці, своєрідному риторичному диспуті різнонаправлених реплік [Приклад № 10].

Напружене боріння думок та висловлювань раптово призводить до цілковито діатонічного плагального кадансу t53 – S64 – t53 за ля-мінором, що у поєднанні зі строгою хоральною фактурою створює аналогії з церковним хоровим співом [Приклад № 11]:

Вже за декілька тактів цей хорал (тт. 206–208) отримує більш масштабне втілення за рахунок

Приклад № 9

Хорал фортепіано та дзвонів

Приклад № 10

Фортепіанна каденція тт. 195–197

Приклад № 11

«Хорал» з фортепіанної каденції (тт. 199-200)

пустотного звучання «неповних» тризвуків з фонізмом кварто-квінтових співзвуч у низькому регістрі, з вузьким діапазоном мелодики (I-II-III-IV за *ля-мінором*).

Розвиток каденції підхоплює лихоманково-напружена віртуозна імпровізація, що, досягнувши піку, завмирає у черговому проведенні хорального псалмодіювання (тт. 227–234).

Завершення каденції (т. 235) не позбавляє фортепіано його лідерської ролі «оратора та проповідника»: шерхіт струнних (своєрідна *turbae*) супроводжує метризовану (тріольна пульсація) експресивну «промову» соліста, в основі якої є низхідний секвентний розвиток.

У т. 253 постають чіткі алюзії з православним церковним піснеспівом: відтепер партія фортепіано є провідником «вічних істин», виголошуючи натхненний масштабний хорал, фоном до якого слугують віртуозні хроматизовані фігурації струнних [Приклад № 12].

Патетичне зіткнення «пророка» (фортепіано) і «натовпу» (*turbae*, струнні) призводить до генеральної кульмінації, де «істинність» реплік фортепіано підтримує звучання дзвонів.

Як і всі попередні, кульмінаційний розділ завершується каденцією – проте вже не фортепіано, яке, здається, остаточно вичерпало свої «життєві сили», а альт – потаємного голосу людського серця. Невеликий проникливий монолог альт вводить в останній розділ – Коду (т. 297, *Andante sostenuto*), що містить ключовий звуковий символ, який надихнув В. Камінського на створення Концерту.

Композитор цитує початковий період (9 тактів) з III частини Сонати видатного українського майстра [Приклад № 13]. Ця тема стає «тихою» кульмінацією концерту, її змістовною серцевиною, викликаючи цілий вир смислових алюзій та інтерпретацій. Це і трагічна доля самого Барвінського, це й одвічна романтична проблема «художник і світ». Зрештою, це і сам Романтизм, що в Концерті В. Камінського постає недосяжним світом духовних ідеалів та вічних цінностей.

Останні такти повертають матеріал вступу: сповільнені рецитації високих струнних та фортепіано звучать на тягучому органному пункті (C) віолончелей та контрабасів.

Концерт В. Камінського для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» – один із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування кінця XX ст. в українській музиці. Композитор використовує інтонаційну символіку барокової, романтичної музики зі зразками сучасної музичної мови: алеаторикою, сонористикою, серіальністю.

Ідейно-художній задум твору демонструє прогресивність громадянської позиції композитора. Новаторський характер драматургічного рішення (цілеспрямованість розвитку до «тихої кульмінації» – прямої цитати з Сонати В. Барвінського) пов'язаний з концепцією твору, романтичним конфліктом – художник і суспільство, а також з прагненням продемонструвати зв'язок сучасності з прекрасним світом мистецько минувшини. Стрункість концепції забезпечується комплексом лейтінтонацій, які цементують форму, і, водночас, стають рушійною силою розвитку.

Приклад № 12

Фрагмент партії фортепіано (тт. 262–264)



Приклад № 13

Тема Сонати В. Барвінського



Надзвичайна внутрішня сила, яку несе в собі музика фортепіанного концерту В. Камінського, майстерність втілення конфлікту між злом і людяністю, між духовним убозтвом і духо-

вною красою, справляє глибоке, незабутнє враження на слухача. Цей твір по праву зайняв своє достойне місце в репертуарі провідних українських виконавців.

Література

1. Дика Н. «...те, що він творить, залишиться для нащадків...». URL: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument>
2. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 156–169.
3. Молчанова Т. *Suma rerum* Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика*. 2023. № 1(44). С. 110–114.
4. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.
5. Ювілей Віктора Камінського. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/event/anniversary-of-victor-kaminsky/>

References

1. Dyka, N. «...te, shcho vin tvoryt, zalyshytsia dlia nashchadkiv...» ["...what he creates will remain for posterity..."]. Retrieved from: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2001). Portret suchasnyka v inter'ieri postmodernizmu (sproba estetyko-analitychnykh studii nad tvorchistiu Viktora Kaminskoho) [Portrait of a contemporary in the interior of postmodernism (an attempt at aesthetic and analytical studies on the work of Viktor Kaminsky)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 30. Kyiv. S. 156–169 [in Ukrainian].
3. Molchanova, T. (2023). Suma rerum Viktora Kaminskoho. Z nahody yuvileiu kompozytora [Suma rerum of Victor Kaminsky. On the occasion of the composer's anniversary]. *Ukrainska muzyka*. № 1(44). S. 110–114 [in Ukrainian].
4. Ponomarenko, O.Yu. (2003). Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho fortepiannoho kontsertu 80–90-kh rokiv KhKh stolittia [The main trends in the development of the Ukrainian piano concerto in the 80s and 90s of the 20th century]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv, 24 s. [in Ukrainian].
5. Yuvilei Viktora Kaminskoho [Anniversary of Viktor Kaminsky]. Retrieved from: <https://philharmonia.lviv.ua/event/anniversary-of-victor-kaminsky/> [in Ukrainian].

Bohdan Dashak – Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical and Academic Affairs, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

V. Kaminsky's Concert for piano and orchestra in memory of Vasyl Barvinsky: a link between past and present

The article examines the work of the contemporary Ukrainian composer Viktor Kaminsky – Concerto for piano and chamber orchestra "In Memory of Vasyl Barvinsky", written by the composer in 1995. The article presents the history of the Concerto's creation and performance, outlines its ideological and artistic intent, connected with the tragic fate of the outstanding Ukrainian composer of the first half of the twentieth century V. Barvinsky.

It is noted that the work is included in the repertoire of pianists known in Ukraine and abroad: People's Artist of Ukraine Etella Chupryk (premiere performance), Honoured Artists of Ukraine Oksana Rapita and Jozsef Ermin.

It has been determined that the Concerto has a one-movement structure of the poem type, which allows for complete freedom of compositional and dramatic thinking. The work consists of a number of different episodes, which are combined on the principle of contrast and represent new stages in the development of the ideological concept of the work. The dramaturgical role of each section of the Piano Concerto is outlined, where the episodes of solo cadenzas play a particularly significant role. It is determined that the complex of leitintonations set out in the introduction cements the form of the Concerto and becomes the driving force of its development.

The analysis of the musical language of the work, which organically combines the intonational symbolism of baroque and romantic music with examples of modern compositional techniques – aleatorics, sonority, serialism – allows us to attribute it to the postmodern-neo-romantic trend characteristic of the Ukrainian piano concerto of the late twentieth century - early twenty-first century.

The innovative nature of the dramaturgical solution (the use of direct quotation from V. Barvinsky's Sonata in the culmination zone) is connected with the humanistic concept of the work - a call to protect the spiritual values of mankind.

Key words: concerto, piano concerto, symphonic poem, V. Barvinsky, romanticism, avant-garde, modernism, intonation.

УДК 78.27, 783
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-02

ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО КВАРТЕТУ)

Юрій Завадовський – аспірант творчої аспірантури кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0006-1616-8264>

У статті розглянуто засади камерно-інструментального стилю сучасного українського композитора Віктора Камінського на прикладі його Першого струнного квартету. На основі узагальнення тематичних та жанрових пріоритетів, принципів музичної виразності, репрезентованих у камерній сфері, а також звертаючись до музикознавчих студій цього сегменту творчості В. Камінського, зроблено висновки про специфіку його камерно-інструментального стилю. До нього відносяться: тяжіння до програмних назв-символів; розмаїття жанрових моделей та їх винахідливе інноваційне трактування; синтез традиційних елементів музичної мови з новаціями композиторської техніки ХХ–ХХІ ст.; схильність до театралізації драматургічної концепції камерних творів; переосмислення характерних фольклорних ритмічностей. Ці риси проявляються вже в ранньому Першому квартеті, в якому зазначається опанування моделей класичних інструментальних форм, юнацький максималізм та захоплення кількома естетичними ідеалами: неофольклоризмом, конструктивністю неокласицизму, а водночас чуттєвістю пізнього романтизму. Зазначається виявлення рис індивідуального стилю: схильність до активної розробковості, семантична наповненість тематизму, алюзії до історичних / фольклорних прототипів, рівномірний «розподіл ролей» між усіма інструментами, продумана логіка драматургічного розгортання. Робиться висновок про те, що ранній квартет В. Камінського засвідчив особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів.

Ключові слова: камерно-інструментальна творчість, В. Камінський, квартет, класична модель, інноваційні прийоми письма, неофольклоризм.

Творчість нашого сучасника, відомого українського композитора, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка Віктора Камінського віддавна приваблює і виконавців, і дослідників, позаяк спектр його художніх інтересів вельми широкий – від духовних канонічних полотен до естрадної пісні, від музики до театральних вистав до камерно-інструментальних жанрів у їх значному розмаїтті. У його доробку приваблює низка творів для камерного оркестру, написаних для кількох знайомих львівських колективів: оркестру «Академія» та оркестру «Віртуози Львова». Інший близький йому жанр – концерти та сонати для різних інструментів: фортепіано, скрипки, віолончелі, органу, гобоя, гітари та інших. Серед публікацій, присвячених аналізу окремих камерно-інструментальних творів В. Камінського, варто згадати праці В. Андрієвської, Н. Дикої, Л. Кияновської, Л. Мельник, Т. Молчанової та деяких інших дослідників.

На основі узагальнення тематичних та жанрових пріоритетів, принципів музичної виразності, репрезентованих у камерній сфері, а також звертаючись до музикознавчих студій цього сегменту творчості В. Камінського, можна зробити

висновки про специфіку його камерно-інструментального стилю, що проявляється по-різному, в залежності від конкретного задуму автора. Метафорично про це висловились дослідниці його творчості Л. Кияновська: «Його діалоги з бароковими інструментальними фантазіями, духовними хоровими концертами Дмитра Бортнянського, романтичними трансформаціями католицьких традицій, віртуозерією Пабло Сарасате чи інтелектуальними конструкціями Пауля Гіндеміта завжди серйозні, вдумливі і позначені достатньою мірою творчої авторської незалежності. По-друге, він все ж не піддається спокусі стати глобалізованим, цілком вільним від національних витоків митцем, на чому теж наполягає постмодернізм, а навпаки, постійно повертається до українських музичних витоків, як фольклорних, так і професійних, і саме в цьому напрямі нерідко досягає результатів, найцікавіших і найхарактерніших для свого індивідуального стилю»¹.

¹ Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есеї про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С.103 (102-106).

Продовжує та розвиває цю думку Т. Молчанова, посилаючись водночас на власні рефлексії композитора: «звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор ніби відчуває себе „там“. „Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було“, – ділиться враженнями композитор. – Я ніби мандрую у часі, відчуваючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів – світла та тіні, величного й низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики»².

До камерно-інструментальної групи творів Віктора Камінського відносяться такі різнохарактерні опуси, призначені для різних інструментальних складів, як Струнний квартет, Тріо для альту, фагота та фортепіано, Речитатив і рондо для альту, фагота і фортепіано, Соната псалмів для двох флейт і фортепіано, «Спомин» для скрипки та гітари, «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота та фортепіано, Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (існує також версія для скрипки з камерним оркестром), «Мольфар» для саксофона і фортепіано, Соната для віолончелі і фортепіано, Другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», сольні композиції: Каприс для фортепіано, «Urlicht-Ihrlicht» для флейти solo, Соната для гітари solo, Фантазія та fuga для гітари solo, «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo; для струнного оркестру: «Музика для струнних», «Камерна музика», «Te Deum», Adagio, «Репетиція оркестру», концерти/концертні п'єси для сольного інструмента з камерним оркестром: концерти для скрипки; для гобоя; для фортепіано (пам'яті В. Барвінського); для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесина і органа; для скрипки No 2 «Різдвяний», Berliner concerto grosso для акордеону, саксофону і оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано і оркестру, «Супергармонія в ритмах «Океану» для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука. Вже сам цей перелік свідчить про вельми широкий спектр історичних стилів, естетичних пріоритетів, образів, тематики, епох, з якими Віктор Камінський веде уявні діалоги у камерних вимірах.

² Молчанова Т. *Suma rerum* Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023, Число 1 (44). С. 110 – 132.

Якщо врахувати всі зазначені спостереження дослідників і огляд жанрових різновидів камерно-інструментальної творчості, можна визначити наступні риси індивідуального стилю у цій творчій царині митця:

1) Тяжіння до програмних назв-символів, причому серед них доволі значна частка записана різними мовами – здебільшого німецькою, але й латинською. Символічні назви вказують «напряму діалогу» композитора з певною епохою чи особистістю, а водночас виявляють той підтекст образно-стильового прототипу, який прагне відчитати В. Камінський у власних уявленнях про нього і його розумінні;

2) Розмаїття жанрових моделей і їх винахідливе інноваційне трактування, відповідно до конкретного задуму: «винахід» нового жанрового різновиду теж нерідко пов'язаний із символікою програмної назви;

3) Синтез традиційних елементів музичної мови з новаціями композиторської техніки ХХ – ХХІ ст., передусім тих, які спрямовані на створення колористичних ефектів; з цим пов'язаний і доволі незвичний вибір інструментальних складів, як наприклад, альт, фагот, фортепіано або саксофон, акордеон і оркестр, чи гітара і скрипка та ін.

4) Схильність до театралізації драматургічної концепції більшості з камерних творів, до розгортання «прихованих сюжетів» засобами інструментальної виразності;

5) При всіх алюзіях до західноєвропейських прототипів у їх різних стилях і жанрах, все ж національне світовідчуття композитора залишається домінуючим. На це вказує, зокрема й те, що в низці камерних творів помітне переосмислення характерних фольклорних ритмоінтонацій, навіть якщо вони приховані, синтезовані з універсальним європейським каноном.

Хоча більшість із зазначених ознак камерно-інструментальної стилістики В. Камінського розкриваються в його зрілих творах, ознаки індивідуального трактування можливостей інструментів помітні вже в ранніх зразках. Серед них важливе місце займає Перший струнний квартет, написаний у 1976 році. Його докладний теоретичний розбір міститься у дисертації Вікторії Андрієвської, доцента кафедри камерного ансамблю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, що безпосередньо спілкувалась з автором з приводу його творчих інтенцій у даному творі³. Враховуючи наявну аналітичну базу, метою статті

³ Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. С.

стало представлення власного виконавського бачення Першого квартету В. Камінського. Авторська інтерпретаційна концепція спирається як на персонологічну характеристику митця у конкретному хронотопі – у роки навчання у Львівській консерваторії, так і на ретроспективний погляд у відзначенні «паростків» індивідуального стилю композитора, які розкриються у його наступних камерно-інструментальних творах.

Студент четвертого курсу Львівської консерваторії Віктор Камінський мав дуже широке коло інтересів. З інтерв'ю у музичних часописах і ЗМІ, особливо ж з розмови з Олесею Білас, вміщеної в її дисертації⁴, виявляються його різносторонні захоплення різними стильовими напрямками, здебільшого модерністів першої половини ХХ ст. і нефольклорними пошуками М. Скорика. Прикметно, що перелік своїх В. Камінський починає з яскравих постатей питомої національної традиції: «в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці).

З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрибін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, Ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго половав у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її»⁵.

Людиною дуже високої професійної культури був і викладач Віктора Камінського, Володимир Флис, який не лише передав своєму вихованцеві основи композиторської техніки, але й зацікавив його тією цариною, в якій сам був найбільшим експертом, – поліфонією. Ще з того часу поліфонічні фрагменти стали неодмінним і концептуально продуманим елементом драматургічних рішень В. Камінського у різних жанрах: починаючи від масштабних оркестрово-хорових полотен до камерно-інструментальних циклів.

⁴ Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. С. 212-219.

⁵ Там само. С. 216.

Як згадував сам композитор, «Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленішим „коником” була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Гіндеміта, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці»⁶.

Струнний квартет був першою спробою юного митця опанувати моделі класичних інструментальних форм: сонатного allegro, рондо, а водночас використати в них сучасні ладогармонічні, фактурні, метроритмічні засоби, що відображали його захоплення розширеними можливостями музичної виразності. Попри прагнення автора у своєму першому циклічному камерно-інструментальному опусі слідувати якщо не духові, то принаймні букві класичної традиції, він все ж зупиняється на тричастинному циклі, випускаючи танцювальну частину, що у класичних квартетах звично розташовується після повільної ліричної другої частини. Зрештою, танцювальна стихія знаходить своє відображення у фіналі Першого квартету В. Камінського.

Цей цикл позначений юнацьким максималізмом та виявляє захоплення кількома естетичними ідеалами: це і впливи не фольклоризму, близькі до «Гуцульської симфоніети» та «Речитативів і рондо» М. Скорика⁷; і «гіндемітівська» конструктивність гармонічної вертикалі та графічна ясність лінійних фактурних епізодів, надто у першій частині; і окремі проблиски пізньоромантичної чуттєвості, барвисті колористичні гармонії та щільність фактури, що нагадують про зацікавлення С. Людкевичем та Р. Штраусом.

Але Перший струнний квартет В. Камінського виявляє вже і деякі риси індивідуального стилю, які згодом розвинуться у його наступних камерно-інструментальних опусах: схильність до активної розробковості вже в експозиційних частинах, семантичну наповненість тематизму і створення виразних алюзій до певних історичних або фольклорних прототипів, рівномірний «розподіл

⁶ Там само. С. 214.

⁷ Через кілька років молодий композитор теж створить аналогічний за жанром цикл «Речитативи і рондо», щоправда для іншого складу інструментів – альт, фагота і фортепіано.

ролей» між усіма інструментами – учасниками ансамблю, продумана логіка драматургічного розгортання, що виявляється у врівноваженості зіставлення контрастного тематичного матеріалу.

Перша частина квартету в темпі Allegro за ладотональністю може визначатись аналогічно до системи П. Гіндеміта: *in C*. Цей тип ладотональної організації може тлумачитись також за класифікацією М. Скорика як «дванадцятитоновна діатоніка»⁸. Опора на тоні «до» експонується доволі послідовно, навіть можна сказати: настирливо, проте цей опорний тон вже у темі вступу оплітається гронами хроматичних орнаментів, що дає виразовий ефект експресії поштовху, внутрішньої напруги, яка прагне вирватись із замкнутого кола. Іншим важливим виразовим елементом є компактність проведення вступної теми – всі інструменти проводять ту саму мелодичну лінію на *f* у діапазоні двох октав, завдяки чому підкреслюється її значення як головного імперативу, імпульсу до подальшого розгортання.

Недаремно В. Андрієвська зазначає, що «перша частина квартету символізує своєрідний протест ліричного героя проти неблаганної жорстокості навколишньої дійсності. Обрана Камінським форма сонатного allegro відтворює гостро-експресивними засобами складнощі становлення та розгортання основного музичного матеріалу»⁹. Справді, основна змістовна лінія цієї частини – драматичний конфлікт, який то відступає перед ліричною піднесеністю переживань, експонованих особливо у побічній темі, то отримує химерно-прихований, немов фантазмагоричний характер у розробці, то знову проголошується у своїй невідворотності.

Для виконавців особливо важливо усвідомити, що все розгортання першої частини, незважаючи на стисле дотримання засад класичної сонатної форми, відбувається за рахунок проростання матеріалу з початкового мотиву теми вступу. Ця тема впродовж чотиритактового речення отримує три варіанти викладу мотиву-зерна, відмінні між собою в інтонаційному й ритмічному плані:

1. c-des-e-c; 2. c-d-e-fis-e-d-c; 3. c-des-e-fis-gis-d

В другому проведенні мотиву використана пунктирна ритмічна фігура *чверть* + *дві шістнадцятки*, яка теж послідовно проводитиметься у всій частині як своєрідний ритмічний лейтмотив. Образно-змістовна сутність цієї теми – патетич-

ний вигук, закладений у мотиві-інваріанті, а його трикратне повторення у видозмінених варіантах надає особливої вагомості проголошеному наративу. Але вже наступний чотиритакт переводить емоційний стрій у ліричне русло. Композитор спеціально підкреслює зміну настрою ремаркою *cantabile*, і це єдина ремарка, яка вказує на характер виконання впродовж усієї першої частини, – всі інші авторські позначки стосуються або темпово-динамічних змін, або особливостей виконавського штриха. Опорним тоном в партії першої скрипки, яка проводить тему, стає *fis* – таким чином, підкреслюється тритоновий інтервал як найвіддаленіший в діатонічній системі, а відтак найгостріший дисонанс (за системою Гіндеміта він іменується «правнуком»¹⁰, згадаймо також, що ще у пізньому Середньовіччі його називали «диявольським інтервалом»).

Важливим завданням для виконавців у цій частині є знаходження оптимального співвіднесення між двома смисловими полюсами: трагічно-експресивним і ліричним. Пропонуємо власний підхід до вирішення цього завдання. Першу тему вступу варто виконати з поступовим наростанням напруги, хоча композитор і вказує для всіх трьох проведень мотиву однаковий динамічний відтінок *f*. Натомість у проведенні наступної ліризованої версії теми, позначеної авторською ремаркою *cantabile*, слід зберегти пружний активний поступ і не надто «розслаблятися». До цього спонукає і стримана динаміка *mp*, і хвиля наростання – спаду у восьмому такті, і завершення наступної побудови коротким гострим тритоновим ходом на штриху *pizz*. Взагалі в частині доволі багато фрагментів, які подаються на цьому штриху, що вказує на прагнення автора передати жорсткий і суворий образ, підсилити драматичну напругу.

Від цифри 2 розпочинається наступна, доволі тривала фаза експозиційного розгортання – головна партія. Вона побудована на різноманітних комбінаціях основного мотиву-зерна з новими тематичними елементами. У м'якому теплому тембрі віолончелі цей мотив набуває нового емоційного відтінку, далекого від початкового драматизму. В. Андрієвська підкреслює, що «задушевне соло віолончелі із пластичною мелодикою асоціюється із українськими веснянковими наспівами з характерним підвищенням II і IV щаблів... Дещо видозмінену тему підхоплює перша скрипка, а згодом – друга та альт»¹¹. Проте це вельми своєрідний ліричний образ, і виконавцям слід особ-

⁸ Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.

⁹ Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 213.

¹⁰ Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz 1937, S. 57.

¹¹ Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 213.

ливо зосередитись на його переконливій інтерпретації. Ключем до неї стане вірне розуміння динамічних та штрихових вказівок, зокрема штриха *pizz.* як виокремлення моментів кульмінаційних спалахів та динамічних відтінків, що відрізняються у різних інструментів в одночасному звучанні. Привертає увагу також використання численних прийомів поліфонічної техніки – «квазіфугатна» імітація проведення тематизму у різних голосах, самостійне розгортання кожного голосу, що поєднуються за принципом лінійності тощо. Нагадаю, що схильність до поліфонічного мислення загалом відзначає індивідуальний стиль В. Камінського і вже у цьому ранньому творі доволі яскраво проявилась.

Побічна партія становить контраст доповнення до головної, не лише за образним строем – адже в ній теж панує той самий синтез ліричного і драматичного начал, яким відрізняється головна партія, але й за тематизмом, що фактично проростає з розгорнутої мелодичної лінії головної (див. зокрема мелодію першої скрипки у цифрі 3), і за поліфонічним типом комплементарного викладу. Навіть лейтмотив-зерно з'являється на мить, наче віддалене нагадування у партії альтів і віолончелей (чотири такти до цифри 5).

Розробка починається владним агресивним вторгненням лейтмотиву – проте лише на момент, одразу ж розчиняючись у тріольному остинатному *perpetuum mobile*. Переважаючий образ розробки – драматичний, напружений, виконавцям слід передати не лише його підвищену експресію, але й уникнути прямолінійності: дисонантна пульсуюча «магма» сприймається як певна фантасмагорія, химера. Така інтерпретація, як видається, буде значно цікавіша, аніж плакатно уявленний агресивний образ.

Наступний епізод розробки вводиться так само різко й несподівано, він вносить контраст завдяки «розрідженню» фактури, поліфонічному прийому імітації, перекиданню стислої мелодичної фрази у різні голоса. Сама семантика мелодичного двотакту виражає «обертання» + «запитання», тобто шалений біг попереднього епізоду раптом загальмовується і постає питання: а для чого? Проте сумніви ліричного героя тривають недовго, його умовний монолог переходить у ще більш інтенсивний фантасмагоричний рух, який триває аж до завершення розробки. Тут особливо важливим завданням стає поступовість динамічного наростання, яке досягається хвилеподібними підйомами і спадами, і врешті підводить до загрозливого наративу – проведення основного лейтмотиву на початку репризи. Тихою кульміна-

цією частини є останній епізод розробки (дев'ять тактів перед цифрою 13), в якому звучність поступово спадає, рух стрімко скочується донизу і далі повільно сповзає хроматичними півтонами, що в бароковій теорії риторичних фігур позначається як *passus duriusculus*, жорсткий хід, який виражав тривогу і смуток. Саме такий образ, що його метафорично можна назвати «зануренням у темряву», повинен підготувати початок репризного розділу.

Реприза є динамічною і проводить головну тему стиснено, але натомість вагомо і патетично. Виконавцям слід особливо зосередитись на уявленні теми як втілення фатальної неминучості, що виходить на яскраво освітлену авансцену після її тьмяних обрисів у останніх тактах розробки. Цей зловісний образ протистоїть подальшим ліричним рефлексіям побічної партії, яка теж зазнає в репризі суттєвих змін. Тема спочатку проводиться у приглушеному тембрі альта на фоні остинатно повторюваного у віолончелі низхідного ходу від *fis* до *c*, тобто знову тритон виступає як ключовий інтервал. Згодом тема перекидається у верхній регістр у партію першої скрипки, її звучання, відтінене контрастною лінією другої скрипки, набуває піднесеності. Відтак виконавцям варто передати щемливу ілюзорність ліричного образу, її делікатність і прозорість. Частина завершується кодою, що знову ж повертається до рельєфно підкресленого проголошення лейтмотиву. Дослідниця вважає, що «її образну семантику можна сприймати двояко: як триумф всюдисущого зла або як активізацію сил для подальшої боротьби»¹². У пропонованій інтерпретаційній версії кода сприймається як згусток конфлікту, як фатум, який повертається, а його подолання – ще попереду.

Друга частина *Adagio* може бути окреслена як ліричний монолог, проте не просвітленого, а напружено-болісного спрямування. Композитор уникає тут будь-якої опори, що визначила би центральний тон частини, тому не можна тут визначити тональність, навіть за дванадцятитоновною діатонічною системою чи системою спорідненості тонів П. Гіндеміта. Так само не витримується у частині і метрична єдність – крайні частини складної тричастинної форми написані у метрі 4/4, а середня – у 6/8. Для виконавців необхідно ретельно продумати послідовність образно-емоційних відтінків у повільній частині. В. Андрієвська пропонує для неї свій смисловий ряд: «виразні почергові монологи струнних (альт, скрипка, віолончель) речитативно-декламацій-

¹² Андрієвська В. Камерно-інструментальний ансамбль... С. 214.

ного плану (цц.1, 2, 3) з типово ляментозними інтонаціями, що нагадують молитву-прохання, змінюються меланхолійно-задумливою, quasi вальсовою серединою з барвистим поліфонічним візерунком (цц. 4, 5, 6), щоб знову повернутися до зосередженого імітаційного діалогу в репризі (ц. 8, tempo 1)¹³. Пропонуємо власний дещо доповнений і розширений погляд на образну концепцію цієї частини.

Починається частина з трьох монологів, кожна з «головних дійових осіб» – альт, перша скрипка, віолончель – по чергово виступає на авансцену і проголошує своє сокровене слово. Оскільки кожен голос проводить ту саму тему з невеликими варіантними змінами від звуків g (альт) – d² (перша скрипка) – G (віолончель), то можна провести аналогію до принципів викладу теми в різних голосах в експозиції фуги, лише без контрапунктів. Позначка *con sordino* для кожного голосу передбачає певну таємничість, ілюзорність ліричної рефлексії, ефект *de profundis* – з глибин взиваю до Тебе, Господи. Сама тема відрізняється несталістю, відсутністю будь-якої інерційності, що виражає сум'яття почуттів. Привертають увагу звороти, пов'язані з риторичними виразами: запитання, вигуку, зітхання, раптового переривання фраз, підкресленого паузами. Слід особливо наголосити, що вся частина витримана на *con sordino*, тож містичний, ірреальний характер зберігається у ній від початку до кінця.

Середній розділ починається з цифри 4 і вводить не лише новий метр 6/8, але й новий тематичний матеріал. Він позначений більшою рухливістю, дієвістю розгортання, що підкреслено і авторською темповою ремаркою *Più mosso*. Композитор поєднує тут прийоми імітаційної та контрастної поліфонії: партія першої і другої скрипки спирається на імітаційне проведення, натомість альт і віолончель мають контрастний тематизм. Основна смислова метафора, яка найбільше відповідає цьому розділу – «блукання». Тривожність, несталість закодована і в перемінності опорних тонів, і у частому підкресленні найбільш гострого тритонового інтервалу, який водночас перекидає смислову арку до тематизму крайніх частин; і у відсутності будь-якої метроритмічної регулярності, і в розшарованості фактури, в якій кожен голос веде свою власну лінію, не узгоджуючись з усіма іншими. Цей епізод чи не найбільше наближається до лінеаризму камерно-інструментального стилю А. Веберна, найради-

кальнішого представника нововіденської школи¹⁴, хоча у порівнянні з ним виявляє більш особистісну експресію. Особливо яскраво вона виражається у кульмінаційному спалаху (три такти перед цифрою 7), що наче раптово блискавка прорізає тьмянний фон. Так само раптово цей спалах зникає та у завершенні середнього епізоду знову запановує приглушена таємнича атмосфера непевності і тривожності блукань.

Реприза тричастинної форми другої частини (*Tempo I*, цифра 8) є стисненою, оскільки перша тема проводиться не у кожного з голосів окремо, а накладається у імітаційному проведенні. Прикметно, що так, як і в експозиції, з інструментального складу вилучається друга скрипка. Розділ розпочинається з найтихішої гучності *pp*, і зазначені щодо експозиції ілюзорні глибини переживань не лише зберігаються, але й отримують ширший просторовий вимір. Та поступово звуковий простір редукується спочатку до двох інструментів – альту й віолончелі, потім до одного низького віолончельного голосу, поступово вигасаючи. Лише останній тритакт від цифри 10 знову збирає всі інструменти у компактні співзвуччя – квазіхорал, що завершує лірико-містичну сцену.

Третя частина *Presto* написана у формі рондо, аналогічно, як і перша, спирається на основний тон *in C*. Ладотональна арка, як і інші смислові арки, зокрема конститутивна роль тритонового інтервалу у всіх частинах, а також тематичні алюзії та зв'язки між частинами, дозволяють стверджувати впевнене опанування В. Камінським засад класичного циклу. Про це свідчить і дотримання принципу тональної єдності крайніх частин, як і загалом драматургічної логіки сонатно-симфонічного циклу – конфліктний драматизм першої частини, відтінений ліричною рефлексією другої, знаходить свою позитивну розв'язку у фіналі. Справді, після приглушених тьмянних барв другої частини закличний унісонний початок фіналу вривається сліпучим світлом у перебіг інтонаційних подій.

В. Андрієвська окреслює основний тонус частини наступним чином: «Весела танцювальна, фольклорно забарвлена тема відтворює світ народного гуляння. Характерна синкопованість ритму, яскраве ладове забарвлення (лідійський

¹³ Там само. С. 216.

¹⁴ Див. зокрема: Busch R. Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite, 2016. S. 41-77.

лад) та особливості фактури вказують на авторські тенденції до неофольклоризму»¹⁵. Запропонована виконавська концепція розставляє дещо інші акценти у трактуванні композитором фольклорних архетипів. Початковий заклик спирається на висхідний тритоновий інтервал, відтак його дисонантна нестійкість, стрімкий злет, стисненість викладу чотиризвучного мотиву, відокремленого паузою, постулює звернення до архаїчного дійства, до тієї первісної стихії, яка знайшла свій вираз у першій половині ХХ ст. у мистецькому напрямку фовізму¹⁶.

Подальший розвиток підтверджує цю гіпотезу. Заворожуючий обертальний рух довкола основного тону, притаманний архаїчним ритуальним танцям (танець у колі, в центрі якого знаходиться головна особа), несподівані раптові акценти в басовому голосі, які імітують підстрибування, тупотіння, мають на меті створити картину первісної сили, колосального енергетичного потенціалу, що міститься у давньому обряді. Композитор вдається тут до засад крещендууючої драматургії, тобто динамічного наростання і одночасного стискання інтонаційних подій до кінцевої кульмінації.

Разом з тим окремі епізоди відтіняють основний образ, вносячи необхідний контраст до стихійної сили рефрену. Особливу увагу виконавці повинні звернути на вкраплення тем попередніх частин: чотири такти перед цифрою 13 з'являється лейтмотив з першої частини, що вносить загрозливий драматичний відтінок у святковий ритуал; до попереднього тематичного матеріалу апелює

і епізод Adagio від цифри 17, що несподівано впроваджує у колективне дійство початковий мотив напруженого монологу з другої частини, а навіть розташовує його в тому ж порядку вступу інструментів, що і в другій частині: альт – перша скрипка – віолончель. Це нагадування *memento mori* відбувається одразу перед життєствердним завершенням усього циклу у восьмитактовій унісонній коді.

Таким чином В. Камінський немовби декларує нерозривний зв'язок багатьох граней буття, які так тісно переплітаються між собою, що важко передбачити, коли, в який момент і який буттєвий стан вийде на перший план, а водночас постулює головну ідею класичного мистецтва: ідею гармонії світу і утвердження доцільного позитивного вирішення усіх колізій інструментальної драми.

Ранній студентський цикл Першого квартету В. Камінського засвідчив значний особистий потенціал молодого автора, що плідно реалізувався у його подальших камерно-інструментальних опусах. Незважаючи на цілком несприятливий для творчих експериментів період стагнації 1970-х років, що передусім позначився в радянському духовному просторі на обмеженні інноваційних прийомів мистецтва, композитор зумів знайти паритет між традиційним – новаторським, класичним – сучасним, універсальним – національним, продемонструвавши не лише впевнене оволодіння широким арсеналом технічних засобів, але й уже сформований на той час власний естетичний світогляд і систему художніх пріоритетів.

Література

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 207 с.
2. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03–Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. 225 с.
3. Дика Н. «...те, що він творить, залишиться для нащадків...». Music review Ukraine, 02.10.2012. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> (дата звернення 21.03.2024).
4. Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ. ІМФЕ ім.. М. Рильського, 1987. 18 с.
5. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С. 102–106.
6. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana*. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С. 153–160.
7. Молчанова Т. Suma rerum Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023, Число 1 (44). С. 110–132.
8. Скорик М. Ладова система С.Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 99 с.

¹⁵ Андрієвська В. С. 217.

¹⁶ Див. зокрема: Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ. ІМФЕ ім.. М. Рильського, 1987. 18 с.

9. Busch R. Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite, 2016. S. 41-77.
10. Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz 1937. 112 p.

References

1. Andriyevs'ka, V.V. (2010). Kamerno-instrumental'nyy ansambl' u tvorchosti l'vivs'kykh kompozytoriv XX stolittya [Chamber-instrumental ensemble in the work of Lviv composers of the 20th century]. *Candidate's thesis*. L'viv: LNMA im. M. V. Lysenka. 207 s. [in Ukrainian].
2. Bilas, O.I. (2018). Kompozytors'kyi styl' yak chynnyk khudozhn'oyi tsilisnosti dramatychnoho spektaklyu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatol's'koho ta V. Kamins'koho do vystav Natsional'noho akademichnoho ukrayins'koho dramatychnoho teatru imeni Mariyi Zan'kovets'koyi) [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)]. *Candidate's thesis*. L'viv: LNMA im. M.V.Lysenka., 225 s. [in Ukrainian].
3. Dyka, N. «...te, shcho vin tvoryt', zalyshyt'sya dlya nashchadkiv...» ["...what he creates will remain for posterity..."]. Music review Ukraine, 02.10.2012. Retrieved from: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument> (data zvernennya 21.03.2024) [in Ukrainian].
4. Duvyrak, D.A. (1987). Tembroy-dynamichni aspekty muzychnoho myslennya : vzayemodiya tvorchosti i spryynyattya [Timbro-dynamic aspects of musical thinking: interaction of creativity and perception]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv. IMFE im. M. Ryl's'koho. 18 s. [in Ukrainian].
5. Kyyanovs'ka, L. (2013). Poza mezhamy postmodernizmu: malen'kyi yuvileynyy esey pro Viktora Kamins'koho [Beyond the limits of postmodernism: a small anniversary essay on Viktor Kaminsky]. *Ukrayins'ka muzyka. Shchokvartal'nyk LNMA im. M. V. Lysenka*. Chyslo 4 (10). S.102–10 [in Ukrainian].
6. Mel'nyk, L. (2005). Tvorchyy portret Viktora Kamins'koho [Creative portrait of Viktor Kaminsky]. *Musica Humana*. Vyp. 2. L'viv: LDMA im. M.Lysenka. S. 153–160 [in Ukrainian].
7. Molchanova, T. (2023). Suma rerum Viktora Kamins'koho [Suma rerum of Viktor Kaminsky]. *Ukrayins'ka muzyka. Shchokvartal'nyk LNMA im. M. V. Lysenka*. Chyslo 1 (44). S. 110–132 [in Ukrainian].
8. Skoryk, M. (1969). Ladova systema S.Prokof'yeva [The scale system of S. Prokofiev]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. 99 s. [in Ukrainian].
9. Busch, R. (2016). Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. *Webern-Philologien* hrsg. von T. Ahrend und M. Schmidt. Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe. Band 3. Wien: Verlag Lafite. S. 41–77. [in German]
10. Hindemith, Paul. (1937). Unterweisung im Tonsatz (Theoretischer Teil). Schott, Mainz. 112 p. [in German]

Yurii Zavadovskyy – Postgraduate student of the creative postgraduate course of the department of stringed and bowed instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Performing Principles of Victor Kaminsky's Chamber-Instrumental Style (on the Example of the First Quartet)

The article deals with the foundations of the chamber-instrumental style of the contemporary Ukrainian composer Viktor Kaminsky on the example of his First String Quartet. On the basis of generalization of thematic and genre priorities, principles of musical expressiveness represented in the chamber sphere, as well as referring to musicological studies of this segment of Kaminsky's work, conclusions are drawn about the specifics of his chamber instrumental style. It includes: a tendency to program titles-symbols; a variety of genre models and their inventive innovative interpretation; synthesis of traditional elements of musical language with innovations in compositional technique of the twentieth and twenty-first centuries; a tendency to theatricalize the dramaturgical concept of chamber works; rethinking of characteristic folk rhythmic intonations. These features are already manifested in the early First Quartet, which shows mastery of models of classical instrumental forms, youthful maximalism, and fascination with several aesthetic ideals: neo-folklorism, constructiveness of neoclassicism, and at the same time sensuality of late romanticism. The author notes the identification of individual style features: a tendency to active elaboration, semantic content of themes, allusions to historical/folklore prototypes, an even "distribution of roles" between all instruments, and a well-thought-out logic of dramatic development. It is concluded that V. Kaminsky's early quartet testified to the personal potential of the young composer, which was fruitfully realized in his subsequent chamber and instrumental opuses. Despite the unfavorable period of stagnation in the 1970s, which was unfavorable for creative experiments, the composer managed to find a parity between the traditional and the innovative, the classical and the modern, the universal and the national, demonstrating not only a confident mastery of a wide arsenal of technical means, but also his own aesthetic outlook and system of artistic priorities, which had already been formed by that time.

Key words: chamber and instrumental music, V. Kaminsky, quartet, classical model, innovative writing techniques, neo-folklorism.

УДК 85:780.614.13.087.1]:78.071.1/.2Федорова-Коханська](477)(045)
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-03

НЕОІМПРЕСІОНІСТСЬКІ РИСИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЦИКЛУ ДЛЯ БАНДУРИ СОЛО «ДРУГИЙ ЗОШИТ ПОДОРОЖЕЙ» ЛЮДМИЛИ ФЕДОРОВОЇ-КОХАНСЬКОЇ

Віта-Вікторія Задорожна – творча аспірантка, старша викладачка кафедри бандури,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0005-8748-4822>

Досліджується композиторська діяльність відомої української бандуристки Людмили Федорової-Коханської. У стилевому аспекті осмислюється оригінальний твір композиторки – інструментальний цикл для бандури соло «Другий зошит подорожей». Визначено поняття стилю у площині сучасного композиторського мистецтва з опорою на наукові розвідки українських дослідників. Встановлено особисті зв'язки композиторки із Францією, що дало змогу зрозуміти особливості французького впливу на оригінальну композиторську творчість мисткині. Активна виконавська діяльність Л. Федорової-Коханської дозволила їй зануритися у звуковий простір французької культури. Розкрито роль впливу французького імпресіонізму на композиторську творчість Л. Федорової-Коханської під час створення інструментального циклу «Другий зошит подорожей». Важливим аспектом статті стало визначення авторського композиторського стилю Л. Федорової-Коханської. Центральним стилевим компонентом творчості композиторки став неоімпресіонізм. Визначено головні ознаки стилю «неоімпресіонізм» та простежено їх наявність в інструментальному циклі «Другий зошит подорожей». Центральним компонентом авторського прочитання стилю неоімпресіонізму стала оригінальна інтерпретація тембрової палітри бандури. Композиторка презентує бандуру як універсальний інструмент завдяки технічним параметрам якого стає можливим втілення різних типів композиційно-стильових прийомів неоімпресіонізму. Домінантними засобами музичної виразності у репрезентації стильових ознак неоімпресіонізму в творчості Л. Федорової-Коханської стають такі: артикуляція, гармонія, ладо-тональні особливості, фактурні варіанти (робота з просторовістю), звукообразжальність. Визначено основні технічні виконавські технічні прийоми, якими оперує композиторка в інструментальному циклі «Другий зошит подорожей».

Ключові слова: композиторська творчість Л. Федорової-Коханської, сучасне бандурне мистецтво, композиторський стиль, неоімпресіонізм.

Актуальність теми дослідження. Питання визначення і розуміння індивідуального композиторського стилю є важливим як для музикознавців, що досліджують творчість композиторів, так і для виконавців, котрі є інтерпретаторами їх творів. Особливо гостро проблема щодо дефінування композиторського стилю постає час осмислення творчості сучасних українських митців, серед яких окрему нішу займають маловідомі композитори, опуси яких лише набувають популярності серед виконавців. Саме до такої категорії можна віднести оригінальні роботи для бандури соло Людмили Федорової-Коханської, які наразі не отримали відповідного наукового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Категорія композиторського стилю є однією з найбільш досліджених в українському музикознавстві. Існує безліч авторських розробок, які розкривають ту чи іншу сторону цього феномену, утім часто ці наукові пошуки є не універсального типу, а розкривають певний аспект творчості конкретного композитору у площині його приналежності до конкретної стильової епохи. Серед таких робіт можна назвати такі роботи як Ганни Хмари «Становлення індиві-

дуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини XVIII століття» Ганни Хмари [9], «Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури» Олени Берегової [1], «Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну» Микити Перцова [8].

Дослідниця Олеся Білас у своїй дисертаційній розробці «Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)» пропонує авторську концепцію стилю і виділяє п'ять рівнів прояву індивідуального композиторського стилю: базовий генетичний, період становлення творчої особистості, онтогенетичний, кореляція індивідуального стилю з історичним стилем епохи, імплементація в подальші художні процеси [2, с. 39–40]. Таким чином дослідниця демонструє еволюційні зміни у розвитку індивідуального композиторського стилю і впливу на нього різних соціокультурних та особистих чинників.

Цю думку декларує також Антоніна Чубак у своїй дисертації «Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора». Науковиця зазначає, що «індивідуальний композиторський стиль, як і будь-яка інша стильова система, не може впродовж всього свого існування залишатися статичним. Вікові зміни, вплив середовища, психоемоційний стан, – все це накладає свій відбиток на індивідуальний стиль митця» [10, с. 166].

Актуальним у вітчизняному науковому дискурсі можна вважати авторське визначення дефініції «композиторський стиль», яке репрезентує у дисертаційній роботі «Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю» Марія Оболенська. Композиторський стиль, за її визначенням, – це «поняття, що характеризує творчу енергію свідомості композитора таким чином обирати, упорядковувати і структурувати конструктивні елементи системи в цілісність, щоб в готовому духовному продукті (музичному творі) відбивалися в явній закономірності індивідуальні якості цієї свідомості» [7, с. 10]. Саме таке розуміння індивідуального композиторського стилю повністю розкриває внутрішні процеси роботи композитора у стильовому полі.

Що стосується дослідження творчості Людмили Федорової-Коханської в аспекті її стильового почерку, то тут можна назвати лише роботу Інни Лісняк «Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття», у якій авторка залучає композиторку до стильового напрямку неоімпресіонізму. Головною рисою приналежності Л. Федорової-Коханської до неоімпресіонізму дослідниця вважає «використання широкого спектра темброво-колеристичних можливостей бандури» [5, с. 87]. Повністю погоджуючись із таким влучним визначенням стильової парадигми композиторської творчості Л. Федорової-Коханської, зазначимо, що науковиця жодним чином не аналізує у цьому аспекті інструментальний цикл для бандури соло «Другий зошит подорожей».

Виклад основного матеріалу. Перед тим як почати аналіз індивідуального композиторського стилю Л. Федорової-Коханської у світлі ідей неоімпресіонізму важливо визначити власне генеральні ідеї цього стильового напрямку.

Як відомо неоімпресіонізм, являє собою нову хвилю розвитку імпресіонізму. Щодо імпресіонізму, то Енциклопедія Сучасної України дає таке визначення: «Імпресіонізм (франц. *impressionisme*, від *impression* – враження) – напрям у мистецтві (перш за все у живописі) останньої третини 19 – першої чверті 20 ст., що базується на відтво-

ренні художником безпосереднього враження від об'єкта споглядання» [3].

З музикознавчої точки зору імпресіонізм розглядає дослідниця музичного модернізму О. Корчова, яка вважає, що стиль імпресіонізм «заявляв про себе у музиці рубежу ХІХ – ХХ століть, перш за все, через посередництво нової, надзвичайно специфічної образності. Вона відрізнялася ледь не магічною силою художнього впливу, але разом із тим і складністю, розмитістю, віддаленням від звичних та естетично-комфортних буквальних сенсів, взаємопроникненням матеріального (предметного) та нематеріального (уявного) смислових начал» [4, с. 77]. Варто виділити важливість французького контексту виникнення стилю, центральними представниками якого є Е. Саті, К. Дебюссі та М. Равель.

Частково осмислює неоімпресіоністичні пошуки українських композиторів Галина Ніколаї у статті «Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття», де нею виділено особливий підхід композиторів до «особливостей природи звуковидобування на роялі, темброво-колеристичних можливостей його регістрів, засобів артикуляції» [6, с. 125]. Важливим тут стає саме акцент на важливості роботи з тембром інструменту та розширенням його виразових можливостей. Окрім цього, серед домінуючих рис музичного імпресіонізму можна вважати збагачення ладово-гармонічної мови, часто з опорою на прозорі співзвуччя, пентатоніку, політональність, фактурні зміни, звукозображальність, де часто центральним є відображення пейзажів) тощо.

Саме ці риси можна виявити у інструментальні циклі для бандури соло «Другий зошит подорожей»¹ Людмили Володимирівни Федорової-Коханської (нар. 1958). Цей цикл було створено протягом 2003–2004 років у часи активної гастрольної діяльності композиторки як виконавиці-бандуристки, зокрема у Франції. Саме французька культура, природа і звуковий простір Франції надихнули композиторку на створення цього монументального циклу.

До «Другого зошиту подорожей» входять шість п'єс, кожна з яких має свій окремий номер опусу:

1. «Saint – Laurent» op.7 («Сен-Лоран»);
2. «L'ete» op.8 («Літо»);
3. «La Source de montagne» op.9 («Гірське джерело»);

¹ Наразі існує «Перший зошит подорожей» (2002–2003), «Другий зошит подорожей» (2003–2004) та «Третій зошит подорожей» (2006).

4. «Le petit bois de bambou» op.10 («Маленький бамбуковий ліс»);

5. «Une petite pagode» op.11 («Маленька пагода»);

6. «L'echo» op.12 («Відлуння»).

Вже на рівні назв кожної з п'єс інструментального циклу видно конкретну композиторську спрямованість на відтворення місцевості засобами музичної виразності, що є однією із центральних засад імпресіонізму, але окрім цього помітними є інтертекстуальні діалоги з шедеврами музичного французького імпресіонізму, наприклад «Pagodes» з циклу «Estampes» (1903) Клода Дебюсі.

Відкривається інструментальний цикл для бандури соло «Другий зошит подорожей» п'єсою «Saint – Laurent» (Соль мажор). Вже назва натякає на конкретну відому у Парижі будівлю, а саме старовинну однойменну церкву історія якої сягає X століття. Особливість сакральної будівлі полягає в тому, що вона має унікальну колекцію вітражів XIX–XX століть, які демонструють, певним чином виняткову історію французького вітража. Л. Федорова-Коханська зазначала «Вперше я потрапила у цю церву одного літнього сонячного дня. Гра кольорів від вітражів, які танцювали церквою підкорила мене і вкарбувалися в мою душу»².

Симптоматично, що саме об'ємність архітектурного простору сакральної споруди, а також краса її вітражів знайшла своє відображення у звуковому полі п'єси. Рівень відображення простору в опусі втілений мірно пульсуючим використанням інтервалу чистої квінти у партії лівої руки. Тембр бандури відіграє тут надзвичайно важливу роль, адже реверберація струн створює додатковий акустичний ефект, який посилює просторові відчуття. Кольорові колажі вітражів втілені композиторкою завдяки технічно складним, хроматичним звуковим переливам у партії правої руки.

Наступна п'єса циклу «L'ete» (Mi-бемоль мажор) занурює виконавця і слухача у легкий і невимушений нічний Париж. Сама композиторка дає жанрове визначення «Prelude et Allegro», утім вже у самій прелюдії простежуються потужні риси ноктюрності: протиставлення світлим і прозорим крайнім частинам, насиченої і схвильованої середньої частини, наявність рухливого акомпанементу, що відтворює шелест листя і гру вітру з ним, наявність мелодичної лінії вокальної природи із характерними мордентами. Усе це створює відсилку до жанру мрійливого ноктюрну, який так активно

використовували композитори імпресіоністи. Частина Allegro – стає репрезентантом жанру інструментальної фантазії і є технічно складним для виконання, адже потребує вільного володіння мілкою технікою. В образному плані ця частина може слугувати втіленням активним і теплим поривам вітру, які є характерні для паризьких ночей.

Третя частина «Другого зошиту подорожей» – «La Source de montagne» (Сі-бемоль мажор) має авторське визначення характеру «Con alcuna licenza» – з певною свободою. Як відомо, водна стихія була дуже важливою для творчості імпресіоністів – як художників (наприклад «Водяні лілії» К. Моне), так і композиторів (зокрема твір «Гра води» М. Равеля). Саме ідею живодайної енергії гірського джерела втілює Л. Федорова-Коханська: «Мене заворожує і підкорює природна сила води»³. Цю силу композиторка втілює завдяки використанню декількох основних засобів музичної виразності. Першої черги, це звукозображальність, створення своєрідного сонорного ефекту. Важливо, що композиторка виходить за рамки класичних уявлень про однорідний тембр бандури. Завдяки віртуозній грі регістрів, Л. Федорова-Коханська репрезентує хвилеподібний рух гірського джерела. По-друге, притаманний водній стихії дещо нерівномірний рух мисткиня втілює за рахунок постійних фігураційних змін, які своєю черги, створюють ефект «дихаючої» фактури.

Наступна частина циклу – «Le petit bois de bambou» (Сі-бемоль мажор) є надзвичайно важливою для стилю неоімпресіонізму в творчості Л. Федорової-Коханської. Як відомо, невід'ємною частиною творчих пошуків імпресіоністів було звернення до філософії і естетичних образів Сходу, першої черги Японії, яка в кінці XIX століття відкрилася європейцям і зачарувала своєю глибиною і надзвичайним багатством звукових вражень. Бамбук, який є важливим природним елементом Японії і став одним із її символів, набув неабиякої популярності у Франції, що спровокувало появу парку La Bambousegaie, куди завозилися екземпляри бамбуків з Японії та інших східних країн. Саме цей потужний зв'язок відчуває і втілює у своїй п'єсі Л. Федорова-Коханська. Композиторка використовує домінуючі для втілення японської музичної культури елементи музичної мови: рух пентатонікою, свободу руху, мобільність ритмічних змін, а також зберігає важливу для японської філософії трирівневість, що втілена у трьохвимірному фактурному рішенні.

² В особистій розмові з авторкою статті від 26.02.2024

³ В особистій розмові з авторкою статті від 26.02.2024

Продовжується музична подорож шляхами імпресіонізму у всесвіт Японії у п'єсі «Une petite pagode», яка вступає в прямий діалог із відомою п'єсою «Пагоди» головного імпресіоніста – Клода Дебюссі. Як відомо, пагода – це культова споруда, що має сакральне значення для жителів Японії. Л. Федорова-Коханська вступає у інтертекстуальний діалог із К. Дебюссі і використовує подібні йому прийоми звукообразності, серед яких опиняється ладо-тональна нестійкість, хроматичні зрушення, гра регістрів тощо.

Фінальна п'єса циклу «L'echo» стає прикладом неоімпресіоністичного мислення композиторки, яка з одного боку використовує втілення важливого просторового принципу імпресіоністів – відлуння, а з іншого – репрезентує себе як сучасну мисткиню, яка створила своє «нео» – «Другий зошит подорожей» – як авторське відлуння на стиль імпресіонізму. Особливістю фінальної частини стає її глибоке філософське наповнення екуменізмом, яке є особливо близьким світогляду мисткині. Важливим засобом музичної виразності для створення ефекту відлуння стає особливе реєстрове використання бандури на перетині струн.

Отже весь інструментальний цикл для бандури соло «Другий зошит подорожей» являє собою

музичну подорож імпресіоністичними стежками французької культури: архітектурної, музичної, ландшафтної тощо.

Новизна дослідження. Уведено до наукового обігу оригінальну композиторську творчість Л. Федорової-Коханської. У статті вперше проаналізовано її оригінальний інструментальний цикл для бандури соло «Другий зошит подорожей». Осмислено стильові преференції композиторки та її місце в сучасному полі неоімпресіонізму. Презентовано засоби музичної виразності, якими оперує композиторка та проаналізовано особливості її творчого стильового почерку.

Висновки. Проведений аналіз інструментального циклу для бандури соло «Другий зошит подорожей» надав можливість усвідомити унікальне стильове композиторське мислення Л. Федорової-Коханської. Неоімпресіонізм, який в повній мірі розкриває потенціал композиторки виступає не тільки її стильовим амплуа, а й певним чином засобом музичної виразності, за допомогою якого мисткиня вступає у діалог із французькою культурою. Важливо, що композиторка не просто працює в неоімпресіоністичному стилі, а й є його творцем, що збагачує сучасне бандурне мистецтво України.

Література

1. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61
2. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська Національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, 2018. 236 с.
3. Імпресіонізм. Енциклопедія Сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/pdf/file/13278.pdf> (дата звернення 11.03.2024).
4. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с
5. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
6. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. 2010. nr 1. С. 121–132
7. Оболенська М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю / Автореф канд. мистецтвозн./ Харків, 2017. 20 с.
8. Перцов М. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*, 2019. № 1. С. 134–138
9. Хмара Г. Становлення індивідуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини ХVІІІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28, том 5. С. 225–231
10. Чубак А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська Національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів, 2017. 196 с.

References

1. Berehova, O. (2015). Osoblyvosti kompozytorskoho styliu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainiskoi kultury. [Peculiarities of the compositional style of Ivan Karabyts in the context of Ukrainian culture]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. No. 2. P. 46–61 [in Ukrainian].

2. Bilas, O. (2018). Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnogo akademichnogo ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi) [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolskyi and V. Kaminskyi for performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)]. *Candidate's thesis*. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, 236 p. [in Ukrainian].
3. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as terra cognita]*. Kyiv: Musical Ukraine. 469 p. [in Ukrainian].
4. Lisnyak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Academic bandur art of Ukraine at the end of the 20th - beginning of the 21st century]*. Kyiv: IMFE named after M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. 254 p. [in Ukrainian].
5. Nikolaii, H. (2010). Ukrainska fortepianna muzyka yak fenomen kultury XX stolittia [Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the 20th century]. *Ars inter Culturas*. nr 1. P. 121–132 [in Ukrainian].
6. Obolenska, M. (2017). Fortepianna tvorchist Lui Vierna v aspekti tsinnisnoi teorii styliu [The piano work of Louis Verne in the aspect of the value theory of style]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv, 20 p. [in Ukrainian].
7. Pertsov, M. (2019). Kompozytorskyi styl Oleha Bezborodka: vizii postmodernu. [The compositional style of Oleh Bezborodko: visions of postmodernity]. *Culture and Modernity* No. 1. P. 134–138 [in Ukrainian].
8. Impresionizm. [Impressionism]. Encyclopedia of Modern Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/pdf/file/13278.pdf> (access date: 03/11/2024) [in Ukrainian].
9. Hmara, H. (2020). Stanovlennia indyvidualnogo kompozytorskoho styliu v ukrainskii kamerno-instrumentalnii muzytsi druhoi polovyny XVIII stolittia [Formation of an individual compositional style in Ukrainian chamber and instrumental music of the second half of the 18th century]. *Current issues of humanitarian sciences*. Issue 28, Volume 5, P. 225–231 [in Ukrainian].
10. Chubak, A. (2017). Pozastylovi ta stylovi vymiry tvorchoi zrilosti kompozytora [Extra-stylistic and stylistic dimensions of the composer's creative maturity]. *Candidate's thesis*. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. 196 p. [in Ukrainian].

Vita-Viktoria Zadorozhna – creative Postgraduate student, Senior Teacher of the Bandura Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Neo-impressionist characteristics of the instrumental cycle for bandura solo "The Second Notebook of Travelers" by Lyudmila Fedorova-Kohanska

The compositional activity of the famous Ukrainian bandurist Lyudmyla Fedorova-Kohanska is studied. In the stylistic aspect, the composer's original work - the instrumental cycle for solo bandura "The Second Travel Notebook" is understood. The concept of style is defined in the plane of modern compositional art based on the scientific research of Ukrainian researchers. The composer's personal connections with France were established, which made it possible to understand the peculiarities of the French influence on the artist's original compositional work. L. Fedorova-Kohanska's active performance allowed her to immerse herself in the sound space of French culture. The role of the influence of French impressionism on the composer's work of L. Fedorova-Kohanska during the creation of the instrumental cycle "The Second Notebook of Travels" is revealed. An important aspect of the article was the definition of the author's compositional style of L. Fedorova-Kohanska. Neo-impressionism became the central stylistic component of the composer's work. The main features of the "neo-impressionism" style are identified and their presence in the instrumental cycle "The Second Travel Notebook" is traced. The central component of the author's reading of the neo-impressionism style was the original interpretation of the bandura timbre palette. The composer presents the bandura as a universal instrument, thanks to the technical parameters of which it becomes possible to embody various types of compositional and stylistic techniques of neo-impressionism. The dominant means of musical expressiveness in the representation of stylistic features of neo-impressionism in the works of L. Fedorova-Kohanska are: articulation, harmony, ludo-tonal features, textural options (work with spatiality), sound imagery. The main technical techniques used by the composer in the instrumental cycle "The Second Travel Notebook" have been determined.

Key words: *composer's work of L. Fedorova-Kohanska, modern bandura art, composer's style, neo-impressionism.*

УДК 780.681.819.5+78.071.2
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-04

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-БАЯННИЙ АНСАМБЛЬ У ДЗЕРКАЛІ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

Дмитро Кужелев – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-0667-0600>

У статті розглядаються шляхи розвитку теоретичної думки в мистецькій сфері ансамблевого баянного жанру. Формування українського баянознавства прослідковується у його тісній обумовленості художніми тенденціями в камерно-баянній творчості українських композиторів, а також у виконавстві. На кожному історичному етапі проаналізовано особливості еволюції наукової думки в дослідженнях баянного жанру від перших описових публікацій, дотичних аматорського музикування, до фундаментальних праць, присвячених баянно-ансамблевому мистецтву, що з'явилися протягом приблизно двох останніх десятиліть. У статті розглянуто сучасні методи дослідження мистецтва баянного ансамблю. Незважаючи на децю ускладнену лексику викладу, а подекуди контрверсійність думок, сучасні дослідження спираються переважно на нову смислотворчу базу термінологічно-понятійного апарату як чинника поглибленого аналізу характерних явищ і тенденцій камерно-баянного мистецтва.

Ключові слова: ансамблеве баянне виконавство, виконавське мистецтво, камерно-баянна музика, фортепіанний ансамбль, українська баянна творчість.

В українському баянному мистецтві ансамблеве відгалуження є типовою і популярною формою колективного виконавства музикантів. Поширення баянних ансамблів засвідчує активну участь баяністів у культурному житті України та виконання ними різноманітних мистецьких функцій, підкріплених композиторською творчістю та плідною діяльністю багатьох майстрів-віртуозів. Зазначені особливості успішного суспільного позиціонування камерно-баянного жанру зумовили особливу увагу до нього науковців, унаслідок чого з'явилася чимала кількість досліджень, статей, рецензій, присвячених баянно-ансамблевому мистецтву, що робить цей теоретичний доробок справжнім хітом українського баянознавства.

Унаслідок неабиякої активізації наукових розвідок, дотичних камерно-баянного ансамблю (праці Л. Пасічняк [7], С. Калмикова [6], С. Нефедова [8], Б. Кисляка [3], В. Шафети [11], В. Лігуса [5] та ін.), ця тема об'єктивно залишила небагато прогалин дослідницького поля. Серед них належить визнати хіба що історіографічний аспект досліджень як підсумок багаторічного формування історії та теорії баянного виконавства в цій сфері науки. Широкий панорамний підхід міг би систематизувати наявний масив знань про вітчизняний камерно-баянний ансамбль, простежити еволюцію наукової думки та її основні положення щодо мистецької суті й тенденцій української камерно-баянної музики. Отже, з'ясування позицій, орієнтованих на усвідомлення особливостей формування наукового предмета історії та теорії

баянного виконавства, є основною метою дослідження.

Означена мета передбачає вирішення низки завдань. Серед них – огляд літератури з досліджень жанру баянного ансамблю; виявлення соціокультурного й мистецького контексту функціонування камерно-баянних ансамблів в Україні; з'ясування позитивних тенденцій наукової думки в сучасних дослідженнях баянного мистецтва і водночас їх проблем.

Історичний погляд на камерно-баянне ансамблеве мистецтво зумовлює відповідне використання в статті історичного методу дослідження, який дає змогу простежити поетапний характер визрівання – накопичення нових знань, понять і нової системи оціночних критеріїв. У статті також використано компаративний метод з огляду на логічну доцільність зіставлення різних етапів формування наукової думки як чинника унаочнення її нової якості на кожному розглянутому етапі історії баянно-ансамблевого мистецтва.

Використання зазначених методів дало змогу вперше здійснити спробу узагальнення основних етапів становлення дослідницької бази в жанрі баянного ансамблю, прослідкувати й виявити історично закономірний характер формування науково-критичної думки в баянно-ансамблевому жанрі, що розглядається в контексті всієї української камерної музики.

Становлення наукової думки дослідників камерно-ансамблевого мистецтва баяністів у першій половині ХХ ст.

Перші дослідження ансамблевого гармонно-баянного виконавства з'являються в 50–60-ті роки ХХ ст. (праці дослідників народно-інструментального мистецтва – А. Мірека, В. Розанова, Б. Смірнова, Г. Благодатова). Зазначені автори ще недалекого минулого висвітлювали діяльність популярних у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. таких ансамблів, як «Оркестр гуртка любителів гри на хроматичних гармоніках» М. Білобородова, ансамбль братів Юрових, оркестр гармоністів В. Варшавського, ансамбль братів Авакових, дует І. Соловійова – Г. Бруєва та ін.

З широкого погляду перші історичні розвідки до сфери ранніх форм гармонно-баянного музикування не здаються вичерпно ґрунтовними. Виконавська практика баянно-гармонних ансамблів висвітлюється в них зазвичай побіжно, у вигляді констатації фактів, переліку прізвищ учасників колективів, кількісної «номенклатури» інструментів, репертуару тощо. Дослідницьку обмеженість авторів підкреслює брак усвідомлення важливих параметрів фольклорно-ансамблевого музикування у вигляді властивої йому традиційної нефіксованості виконавського складу, відсутності принципового розмежування й вільно дифузної взаємодії між інструментальним і вокальним виконавством, а також несформованості жанрових констант.

У наведених дослідженнях 50–60-х років ХХ ст. діяльність багатьох наївних музик – баяністів і гармоністів – розглядалась як явище головно маргінальної побутової субкультури або напівпрофесійного аматорства, що утворилося на пограниччі фольклорної традиції та академічного мистецтва. Інша характерна риса аналітичних розвідок щодо світу гармонно-баянного мистецтва полягала в неоднаковій увазі дослідників до цього об'єкта дослідження з хронологічного погляду. Це стосується, зокрема, гармонно-баянного виконавства початку ХХ ст. Після періоду розквіту гармонно-баянних ансамблів перших років цього століття надалі спостерігалось скорочення їхньої діяльності, викликане буремними подіями Першої світової війни, революції та громадянської війни (1918–1922 рр.). Із цим пов'язаний скромний науковий доробок у сфері досліджень баянно-ансамблевого виконавства цього періоду. За екстремальних суспільно-політичних умов неможливою була поява ані серйозних досліджень, ані критичних відгуків, рецензій щодо діяльності нечисельних колективів гармоністів / баяністів.

Однак уже в другій половині 20-х, а особливо у 30–40-х роках ХХ ст. значно активізувалася кон-

цертна діяльність самодіяльних ансамблів та оркестрів. В Україні це ансамбль українських баяністів під керівництвом Я. Штогаренка, оркестр баяністів С. Чапкія та ін.). Діяльність цих колективів докладно висвітлена в дослідженні Є. Іванова «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні» [1].

Творчий шлях іншого уславленого ансамблю баяністів М. Різоля висвітлює у своєму нарисі «Квартет баяністів київської філармонії» М. Т. Лисенко [2]. Як й інші публікації 70-х рр. про баянне мистецтво, цей історико-біографічний портрет має переважно описовий характер, який, щоправда, не позбавлений спроб аналітичного погляду на особливості ансамблевої організації. Автор, зокрема, звертає увагу на закріплені значення ансамблевих партій (як своєрідного аналога струнних квартетів), засади інструментування, а також специфіку репертуару (розділ «Творчість художнього керівника»).

У підсумку короткого екскурсу по першим теоретичним розвідкам у жанровій сфері баянного ансамблю належить їх оцінити як описові, науково-популярні публікації, позначені стислим висвітленням концертної діяльності згаданих ансамблів, у тому числі переліком виконуваних творів і персоналіями музикантів (показовий у цьому сенсі «довідниковий» характер книги А. Мірека «Гармоніка»). Огляд праць із баянно-ансамблевого мистецтва водночас засвідчив незауважені важливі аспекти, які могли б докладніше з'ясувати мистецьку та суспільно-культурну його роль. Поза увагою дослідників історії баянного мистецтва залишився, зокрема, соціокультурний контекст радянського періоду, у якому відбувалася концертна діяльність баянних ансамблів. З очевидністю проглядає характерне для мистецтва доби «революційної доцільності» ідейне тло навколо гармонно-баянних ансамблів у вигляді всілякої підтримки заохочення різноманітних форм вияву народності мистецтва в типових для того часу формах колективної творчості. Нагадаймо хоч би масові походи й інші заходи гармоністів-баяністів під час радянських свят, докладно описані в згаданому дослідженні Є. Іванова. Він, зокрема, пише: «З кожним роком кількість учасників-баяністів у різноманітних олімпіадах, фестивалях, конкурсах зростає. Так, у 1940 році відбувається Всеукраїнський огляд-конкурс, у відбірковому конкурсі до якого лише по Луганській області взяло участь близько 400 музикантів; в одній Макіївці Донецької області змагалось 60 баяністів. В останньому, завершальному змаганні виступило понад 100 солістів та учасників ансамблів» [1, с. 73].

Як вияв необмеженого творчого потенціалу звільненого народу (звісно, узгодженого з радянською ідеологічною системою) парадигма «простодушного колективізму» у створенні мистецьких цінностей була одним із чинників підкреслено лояльного ставлення партійного керівництва до народно-інструментальних ансамблів та оркестрів. Їхня діяльність розглядалася почасти як своєрідна альтернатива чужого трудовому народу індивідуалізму творців «буржуазного мистецтва», що перегукувалося з відомим і хибним постулатом того часу щодо ототожнення народного з масовим.

У річичі зазначених ініціатив на підтримку колективної творчості музикантів належить розглядати появу своєрідних «виробничих об'єднань» – композиторських спільнот, наприклад, із числа авторів ораторії «Шлях Жовтня» – О. Давиденко, Б. Шехтера, Н. Чемберджі; композиторів-пісенників – братів Дмитра та Даніїла Покрас; у художній літературі – творча співдружність письменників І. Ільфа і Є. Петрова та ін. Однак найбільшого поширення творчий колективізм досягнув саме в музично-виконавській сфері, яка ознаменувалася виникненням численних ансамблів і навіть баянних оркестрів як небуденне явище масової художності (симфонічні оркестри баяністів Л. Бановича, А. Клейнарда, С. Чапкія у 20–30-х роках ХХ ст. тощо). Підтриманий революційною владою гуртовий спосіб «художнього виробництва» мас опосередковано втілював проксі-ідею народності мистецтва, яка була безпосередньо сублімована в численні ансамблі й оркестрові колективи виконавців на народних інструментах.

Інший фактор домінантного розвитку баянно-ансамблевої форми виконавства наприкінці 20–40 років ХХ ст. полягав ще в недостатньому рівні майстерності самих баяністів, більшість яких грала на слух або не була спроможна опанувати серйозні програми з масштабних, складних творів. Тож переклади творів музичної класики (а саме вони становили левову частку репертуару концертуючих баяністів) були прерогативою передусім баянних ансамблів і оркестрів, які більшою мірою, ніж баяністи-солісти, були здатні коректно відтворити фактуру й гармонію класичних шедеврів завдяки перерозподілу ансамблевих партій між виконавцями.

Крім того, належить враховувати конструктивну недосконалість звичайних «готових» баянів (попередників сучасних багатотембрових, вибірних баянів), не спроможних адекватно «озвучити» переклади музичної класики внаслідок

гармонічної і фактурно-технічної лімітованості лівої клавіатури інструмента (перші відомі баяністи рівня філармонічної концертності – П. Гвоздев, І. Паницький, В. Павлюченко – були радше поодиноким винятком періоду першої половини ХХ ст.). Очевидною була мистецька несформованість цього переважно стихійного феномену народно-інструментальної культури, що лише побіжно означила свої високі амбіції, орієнтовані на професійно-академічну традицію. Отже, за умов браку її аргументів поява серйозних наукових досліджень баянного виконавства (у тому числі ансамблевого) була об'єктивно передчасною.

Стан теоретичних досліджень ансамблевої баянної музики на сучасному етапі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)

Сучасний етап історії українського баянно-ансамблевого мистецтва охоплює період приблизно з кінця ХХ – початку ХХІ ст. Ці роки ознаменовані збереженням високого мистецького статусу баянних ансамблів як поширеної форми виконавства в багатьох сферах музичної культури. Про це свідчить активна концертна діяльність баянних ансамблів в Україні та за кордоном, а також широка географія різноманітних ансамблевих конкурсів. Однак важливішим є не так кількісні показники функціонування ансамблів баяністів, як зміни в самій композиторській творчості, що відкрила нові обрії оновлення жанру камерно-баянного ансамблю. Його стрімка професіоналізація виявила, зокрема, тісне суголосся із загальними тенденціями в сольній творчості, з усіма її здобутками й інноваціями на шляху до осучаснення мовно-образної сфери як такої, що узагальнено називають модерним мистецтвом. Про цей період консолідованого розвитку ансамблевого й сольного баянного мистецтва пише Б. Кисляк у своєму дослідженні «Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект»: «Як і на перших етапах розвитку, ансамблево-баянна творчість наслідує досягнення та ініціативи сольного мистецтва» [3, с. 9].

У зазначеному процесі обопільної синергії (сольного й ансамблевого мистецтва) баянно-ансамблеві твори увібрали характерні особливості сучасної камерно-інструментальної музики, що за своєю витонченою аурую високого інтелектуального мистецтва, позначеного складною мовою, перебувають на віддалі від традиційних та інтонаційно спрощених баянних творів минулого. Ба більше, у сучасній баянній музиці порубіжних ХХ–ХХІ ст. відбулися структурні зміни самих

ансамблів, представлених широким розмаїттям їх типів, відповідних у тому числі класифікації відомої дослідниці камерно-інструментального мистецтва І. Польської – камерний, вільно-варіантний, константно-варіантний, «троїчні-діалогічні» ансамблі, моноансамбль тощо [4, с. 31]

Серед нових ансамблевих форм привертають увагу також неординарні сполучення баяна і фортепіано, інструментів, доволі віддалених за способом звукотворення та тембром. Унаслідок тембрового незлиття такі інструментальні ансамблі не привернули особливої уваги українських композиторів, за винятком низки баянних концертів у супроводі фортепіано. Це твори 1950–70-х років М. Різоля, В. Дікусарова, А. Батршина, К. Мяскова (Концерт № 2), Я. Лапінського та ін.

Розширення різноманітних форм камерних ансамблів за участю баяна і фортепіано (а також інших інструментів) спостерігаємо в сучасній музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. У творах цього періоду визначаємо рольову трансформацію виконавських партій через зміну ансамблевої ролі фортепіано на рівноправну з баяном та іншими інструментами. Це стосується авангардних за мовою та образами творів Л. Самодаєвої – «Метаморфози» для баяна і фортепіано, «Па-де-труа» для саксофона, баяна, фортепіано; В. Зубицького – «Музика наприкінці мілєніуму» для флейти, віолончелі, фортепіано, баяна; К. Цепколенко – кантата «Вихід» для голосу, фортепіано, баяна, кларнета; В. Польової – «Ехос» для сопрано скрипки, фортепіано, баяна та ін.

Здобуті з неконвенційних ансамблевих сполучень новаторські відкриття (у вигляді незвичних інструментально-тембрових мікстів і сонористичних ефектів) були одним із наслідків загальних процесів зближення українського народно-інструментального мистецтва з модерною музикою ХХ – початку ХХІ ст. Про невід’ємну причетність української ансамблевої баянної творчості до магістральних шляхів сучасного європейського мистецтва пише В. Лігус: «Формування академічного напрямку народно-інструментального виконавства, зумовлене орієнтацією українських музикантів на інструментарій, форми та стилістику європейської професійної музики, дало потужний поштовх процесам взаємовпливу та взаємозбагачення української та європейської професійної музичних традицій. Розвиваючись в тісному діалозі з європейською професійною музикою, це виконавське мистецтво стало художнім свідченням історичної невіддільності української музики від загальноєвропейського осмислення історії української музики ХХ ст.» [5, с. 294].

Серед нових напрямів, адаптованих сучасною ансамблевою баянною творчістю, вирізняється музичний авангард, увінчаний новітніми композиторськими технологіями (сонористикою, алеторикою, пуантелізмом тощо) та невід’ємними його супутниками у вигляді мовно-образних експериментів. Їх знаходимо в камерних ансамблях за участю баяна у творах українських композиторів – К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, Ю. Гомельської, А. Загайкевич, О. Щетинського, В. Зубицького, А. Карнака та ін. Такий модерний нахил ансамблевої баянної музики останніх двох-трьох десятиліть був своєрідною передумовою органо-логічного осучаснення баяна, який значно розширив свої виразові можливості й зміцнив статус камерно-академічного інструмента.

Нові горизонти сучасного ансамблевого баянного мистецтва, як різновиду камерної музики, відсвіженої незвичним колоритом специфічного баянно-інструментального голосу, привернули увагу багатьох українських дослідників. В останні два десятиліття спостерігаємо справжній вибух наукової думки, зверненої до ансамблевого баянного відгалуження камерної музики (дисертаційні дослідження С. Калмикова [6], Л. Пасічняк [7], С. Нефедова [8], П. Дрозди [9], Б. Кисляка [3]; статті В. Лігуса [5], О. Харченко [10], В. Шафети [11] та ін.).

З перспективи часу такий злет музикознавства є, безперечно, позитивним як компетентний відгук на актуальні процеси сучасного камерного мистецтва. Хоча не можна не зауважити застережливого симптому. Він полягає головню у виникненні дисбалансу між масивом наукових розвідок і не вельми чисельними творами ансамблевого баянного жанру. Отже, спостерігаємо очевидний прецедент дослідницької гіпертрофії, що виявляє перевагу теоретичних напрацювань над здобутками самого досліджуваного об’єкта – баянно-ансамблевої музики, – що особливо відчутно на тлі зменшення частки творів у жанрі баянного ансамблю. Це стосується передусім донедавна популярних у музичному просторі однорідних баянних ансамблів, до яких композитори останніх двох-трьох десятиліть майже не звертаються.

На протигагу однорідним ансамблям спостерігаємо натомість поживлення композиторської творчості у вигляді появи багатьох неоднорідних (різнотембрових) камерних ансамблів за участю баяна. Це твори згаданих К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, Ю. Гомельської, А. Карнака, О. Щетинського, С. Пілютикова, А. Загайкевич та ін. У музиці цих композиторів баян є носієм специфічного фонізму в усьому розмаїтті нових зву-

ковиразових засобів і прийомів гри. У поєднанні з іншими інструментами – тембрами характерний баянний сонор створює принадну гру тембрів і незвичних акустичних ефектів. Показово, що баян у таких ансамблях далеко не завжди перебуває на перших ролях, і в цьому полягає принципова відмінність інструментального позиціонування баяна в сучасному камерному ансамблі, що так вирізняє його з грона традиційних однорідних баянних дуетів, тріо, квартетів тощо. Зауважимо, що ця тенденція збагачення ансамблевого фонізму є типовою для всієї сучасної камерної музики, захопленої пошуками «нового звуку», здобутого з незвичних інструментально-тембрових сполучень, у тому числі й за активної участі баяна, інструмента все ж ексклюзивного в традиційному камерно-академічному мистецтві.

Як свідчить сучасна композиторська творчість, саме змішані ансамблі в модерній музиці виявили свою очевидну перспективність як нове слово в баянному мистецтві, відсвіженому принадою амальгамою специфічних звукових барв та інструментально-тембрових ефектів. Новий звуковий образ баяна при цьому активно інспірував увагу дослідників як прецедент небуденного переродження «народного баяна» в носія модерних ідей, образів, мови та досі незвісних звукових новотворів (про це йдеться в наукових розвідках В. Нефедова, Б. Кисляка, С. Калмикова, А. Сташевського [12]).

На хвилі радикального оновлення сучасної ансамблевої баянної музики відбулись якісні зрушення й у теоретичних дослідженнях про неї як музикознавчу рефлексія, позначена багатоаспектністю аналітики, пошуковою інтенсивністю й оригінальними спостереженнями. Такий стан наукової думки підтверджує той очевидний факт, що сучасні дослідження, на відміну від традиційного музикознавства ще недалекого минулого, виявляють нові підходи до усвідомлення камерно-баянного жанру на основі нової термінологічно-понятійного апарату й нестандартного погляду на сам баянно-ансамблевий феномен. Свідченням цього є пропонований сучасними дослідниками новий смислотворчий ряд лексики та її нова термінологічна база, сфокусована в таких поняттях, як модерн-баян (І. Єрґієв [13]), семантично-аксіологічна інверсія (І. Польська [4]), мислечуттєво-семантична основа (Б. Кисляк [3]), інваріантність капельності баянно-акордеонної оркестрової звучності (С. Калмиков [6]) тощо.

Такий щедро уквітчаний вишуканими алюзіями ефектний стиль викладу притаманний Б. Кисляку: «Генеза гармонно-баянних ансамб-

лів тісно пов'язана з народно-інструментальною традицією, увібравши від неї як родової якості іманентний інструментально-ансамблевий професіоналізм, ментально обумовлену тенденцією до індивідуалізації-диференціювання імпровізаційності, театралізованість подання музичного висловлення, а отже, актуалізацію виконавського чинника, кристалізацію певних рольових ансамблевих значень та артикуляційно-динамічних «загострень» [3, с. 6].

За означеного підвищення рівня наукової думки (справжньої поліфонії новітніх дослідницьких підходів до ансамблевого баянного жанру) залишаються, однак, недостатньо розкритими деякі важливі теоретичні аспекти. Серед них особливо актуальним є з'ясування закономірностей кристалізації типових структур баянних ансамблів, зростих із сучасної камерно-ансамблевої музики як стабільних інструментально-тембрових констант, по суті своєрідних прообразів інструментально-жанрових новотворів. Проблема усвідомлення баянно-ансамблевої типізації гіпотетично могла бути успішно вирішена, наприклад, шляхом проведення порівняльних паралелей, аналогій із процесами формуванням класичних інструментальних ансамблів. Такий дослідницький ракурс опосередковано сприяв би жанровій стабілізації сучасної ансамблевої баянної музики на основі апробованого часом унормованого благозвуччя певних інструментально-тембрових комплексів, породжених специфічним розмаїттям баянного сонору.

Як закономірний етап переходу від описово-констатуючого характеру публікацій минулого до сучасних дослідницьких методів належить розглядати оновлення лексичного контенту музикознавців. Проте зазначені зрушення у стилі аналітичного викладу мали як позитивні, так і відверто неоднозначні наслідки. Вони стосуються головно ознак розпорошення думки й абстрагування від уніфікованої (і досі далеко не зужитої) термінологічної системи, сформованої традиційним музикознавством. В аналізі модерної музики злети наукової думки нерідко сягають езотерики абстрактних понять, які рясніють невловимими смислами й символами (або просто банальною грою слів), відірваних від реальної конкретики мистецьких процесів. Наведемо декілька характерних тез, узятих із сучасних досліджень баянно-камерних ансамблів. У своєму дисертаційному дослідженні «Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції» С. Калмиков пише: «Аналіз перекладень для баянного-акордеонного оркестру творів Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, М. Глінки, П. Чайковського та

ін. показує, що баянно-акордеонне перекладення активізує надособистісне, накопичувально-позапредметне значення образних проявів у вказаних композиціях. Проте, на відміну від оркестрово-монотембральних перетворень у перекладеннях для духових (порівн. «Коріолан», «Егмонт» Л. Бетховена, що прекрасно звучать як в акордеонному, так і в духовому складі), досліджуваний у цій роботі тембральний ефект забезпечує *міфологічну конкретику в узагальненні, затверджуючи раблезіанський гігантизм щиросердності, амбівалентної натхненності художнього вираження*» (курсив мій – Д. К.) [6, с. 2].

У цьому ж переліку «польотних висловів», що розосереджують думку, наведемо спостереження С. Нефедова з його дослідження «Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ ст.»: «...багато тембральна фактура баяна є одним з факторів, які обумовлюють звертання до романтично-фантастичних образів (?), що надалі отримало продовження на початку ХХ століття у відтворенні абстрактно-містичної тематики в контексті естетики постмодерну (?)» [8, с. 133].

Поряд із широкими панорамними дослідженнями історичного, соціокультурного й естетичного аспектів картину вітчизняного баянного ансамблю могли б суттєво доповнити конкретні аналітичні розвідки музичної мови, образів, форми, тембрової драматургії творів тощо. Така ретроспекція традиційного музикознавства (можливо, навіть за часткового використання методів так званого цілісного аналізу) була б цілком

виправданим додатком до осучаснених за стилем викладу досліджень як чинник їх показової аргументації, унаочнення та багатоаспектності.

Як висновок, належить відзначити, що попри деякі ознаки наведеної «пошукової експансії» щодо нового стилю сучасного баянознавства, можна констатувати істотне піднесення загального шабля дослідницької аналітики у вигляді поглибленого диференційно-деталізованого наукового підходу та намагання вичерпно усвідомити сутність оновлень сучасного ансамблевого баянного мистецтва. Йдеться про новий рівень наукової думки (попри зазначену езотерику наукоподібності) у вигляді розширення її аналітичних повноважень, а також всебічного осмислення досліджуваного об'єкта, що не обмежується поверхневою констатацією фактів, натомість скероване на з'ясування важливих мистецьких, соціокультурних та аксіологічних проблем.

У цьому експрес-огляді історіографії ансамблевого баянного мистецтва здійснено спробу обґрунтування нових рубежів теорії, що реалізує своє спрямування на ті стимули, які вона може надати композиторській творчості в цьому жанрі. Важлива стимулююча, пізнавальна й дидактична функція цієї сфери музикознавства має доповнювати прогностичну складову науки, здатної на основі ґрунтовних досліджень переконливо довести художню перспективність ансамблевого баянного мистецтва, покладаючись на широку засаду взаємозв'язку і взаємозбагачення фундаментальних універсальї теорії та практики.

Література

1. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : дис. канд. мист. – 17.00.02 / Іванов Євген Олександрович. Київ, 1995. 267 с.
2. Лисенко М. Т. Квартет баяністів Київської філармонії / М. Т. Лисенко. Київ : Музична Україна, 1973. 71 с.
3. Кисляк Б. І. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : автореф. канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2019. 19 с.
4. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. д-ра мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 31 с.
5. Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ–ХХІ століття: соціокультурний аспект / В. О. Лігус. Київ : Молодий вчений, 2017. № 10. С. 293–296.
6. Калмиков С. Т. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції : анотація дис. канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2005. URL: <http://www.disslib.org/bajannyi-ansamblevo-orkestrovyyi-instrumentalizm-v-istorychniy-styloviy-proektsiyi.html>.
7. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2007. 20 с.
8. Нефедов С. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ ст. : дис. канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2018. 257 с.
9. Дрозда П. В. Феномен колективного народно-інструментального музикування Західно-українського регіону : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2009. 213 с.
10. Харченко О. М. Розвиток ансамблевого мистецтва на народних інструментах на Харківщині у другій половині ХХ сторіччя / О. М. Харченко. *Тези доповідей Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів (16–18 березня 2005 року)*. Харків, 2005. С. 53–54.
11. Шафета В. В. Ансамблеве баянне виконавство і творчість: джерелознавчий і термінологічний аспекти. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2012. Вип. 1. С. 419–428.

12. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
13. Єрґієв І. Д. Український «модерн» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 21 с.

References

1. Ivanov, Ye.O. (1995). Akademichne bayanno- akkordeonne mystetstvo na Ukraini [Academic accordion-accordion art in Ukraine]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
2. Lysenko, M.T. (1973). *Kvartet baynistiv Kyivskoi filarmonii [Baynist Quartet of the Kyiv Philharmonic]*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Kysliak, B.I. (2019). Bayan v kamerno-ansamblevii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv [Bayan and chamber-ensemble music of Ukrainian composers: historical and stylistic aspect]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
4. Polska, I.I. (2003). Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturologichni aspekty [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Odesa: NMAU [in Ukrainian].
5. Ligus, V.O. (2017). Evolutsia ukrainskogo narodno-instrumentalnogo vikonavstva XX – XXI stolittia: sotsiokulturnyi aspekt [Evolution of Ukrainian folk-instrumental performance of the 20th – 21st centuries: sociocultural aspect]. *Molodyi vchenyi – A young scientist*, 10, 293–296. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_293_296.pdf [in Ukrainian].
6. Kalmykov, S.T. (2005). Bayanni ansamblevo-orkestrovyi instrumentalizm v istorychniy stylovyi proektsii [Bayan ensemble-orchestral instrumentalism in a historical stylistic projection]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
7. Pasichniak, L.M. (2007). Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.: istoryko-vykonavskiy aspekt [Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the 20th century: historical and performing aspect]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Ivano-Frankivsk: PNU [in Ukrainian].
8. Nefedov, S.Yu. (2018). Bayanno-ansambleve mystetstvo v muzychniy kulturi Ukraini XX – pochatku XXI st. [Bayan ensemble art in the musical culture of Ukraine in the 20th – early 21st centuries]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
9. Drozda, P.V. (2009). Fenomen kolektyvnoho narodno-instrumentalnoho muzykuvannia Zakhidno-ukrainskoho rehionu [The phenomenon of collective folk-instrumental music making in the Western Ukrainian region]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Lviv: LNMA [in Ukrainian].
10. Kharchenko, O.M. (2005). Rozvytok ansamblevoho mystetstva na narodnykh instrumentakh na Kharkivshchyni u druhii polovyni KhKh storichchia [Development of ensemble art of playing folk instruments in the Kharkiv region in the second half of the XX century]. *Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovy-tvorchoi konferentsii studentiv ta aspirantiv (16–18 bereznia 2005 roku)*. Kharkiv, P. 53–54 [in Ukrainian].
11. Shafeta, V.V. (2012). Ansambleve baianne vykonavstvo i tvorchist: dzhereloznavchyi i terminolohichni aspekty [Ensemble accordion performance and creativity: source studies and terminological aspects]. *Zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. Ivana Franka. Drohobych*. Issue 1. P. 419–428 [in Ukrainian].
12. Stashevskiy, A.Ya. (2013). *Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnologii, instrumentalnyi styl [Modern Ukrainian music for accordion: expressive means, compositional technologies, instrumental style]*. Luhansk: Yantar. 328 p. [in Ukrainian].
13. Yerhiiev I. D. Ukrainskiy “modern” yak fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian “modern” as a phenomenon of world art]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Odesa [in Ukrainian].

Kuzhelev Dmytro – PhD in Arts, professor academic Department of folk instruments, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko

Ukrainian chamber-bayan ensemble in the mirror of the history and theory of bayan performance

The article examines the ways of developing theoretical thought in the artistic sphere of the ensemble-fairy tale genre. The formation of Ukrainian accordion studies is traced in its close conditioning by artistic trends in the chamber-bayan work of Ukrainian composers, as well as in performance. At each historical stage, the peculiarities of the evolution of scientific thought in the study of the accordion genre are analyzed, from the first descriptive publications related to amateur music-making to the fundamental works devoted to the accordion-ensemble art, which appeared during the last two decades. The article examines modern methods of researching the art of the bayan ensemble. Despite the somewhat complicated vocabulary of the presentation, and sometimes controversial opinions, modern researches are mainly based on the new meaning-making base of the conceptual and terminological apparatus as a factor in the in-depth analysis of the characteristic phenomena and trends of the chamber bayan art.

Key words: ensemble-bayan performance, performance art, chamber-bayan music, piano ensemble, Ukrainian bayan creativity.

УДК 78.079:[005.5+332.14+659.1](450)(045)
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-05

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТЕРИТОРІАЛЬНОГО МАРКЕТИНГУ В СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ

Олена Пономаренко – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

Розглянуто основні принципи політики територіального маркетингу щодо просування музичних проєктів в Італії, його вплив на соціально-економічний розвиток регіонів. Охарактеризовано національний проєкт «Равелло Фестиваль» («Ravello Festival»), сімдесят перший сезон якого відбувся 2023 року. Визначено роль Фонду Равелло (Fondazione Ravello) в організації фестивалю, креативні рекламні заходи, завдяки яким відбувається популяризація проєкту як художнього феномена. Висвітлено, що організація і проведення фестивалів такого рівня вимагають високих критеріїв добору та високої професійної майстерності як учасників, так і організаторів. З'ясовано, що фестивальний маркетинг в музичному житті Італії успішний завдяки співпраці державних структур, фінансових інститутів, приватного бізнес-сектору і фондів, культурних асоціацій, закладів туристичного сектору. Розкрито специфіку просування італійських музичних проєктів зокрема здійснення аналізу, планування, реалізацію масових заходів за допомогою креативу в рекламі, постійному технологічному оновленню, функціонуванню веб-сайту італійською та англійською мовами, що миттєво вводить відвідувачів в атмосферу проєкту. Обґрунтовано залежність успіху музичних проєктів від ексклюзивних рішень організаторів і запровадження інноваційних технологій. Проаналізовано заходи фестивалю, його художню складову, завдяки яким набуває популярності бренд території як серед місцевого населення, так і серед туристів. Внаслідок успішного керівництва та організації, «Равелло Фестиваль» постійно збагачує свої можливості, залишаючись основним інструментом територіального маркетингу, впливаючи на ексклюзивний імідж міста Равелло.

Ключові слова: музичне життя сучасної Італії, музичний фестиваль, музична творчість, симфонічна музика, фортепіанна музика, композиторська творчість, засоби музичної виражальності, менеджмент музичного мистецтва, маркетинг, фонди, культурний бренд.

Вступ. У сучасній Італії одним із ефективних механізмів соціально-економічного розвитку регіонів є територіальний маркетинг. Політика територіального маркетингу спрямована на те, щоб, по-перше, надати містам привабливості й збільшити туристичні потоки, по-друге, задовольнити економічні потреби місцевого населення за допомогою синергії та співпраці між усіма суб'єктами, які беруть участь в управлінні й розвитку цього процесу. Територіальний маркетинг спрямований переважно на організацію значної кількості культурно-мистецьких проєктів, серед яких важливе місце належить музичним фестивалям, адже вони надають можливість зміцнити місцеву ідентичність і увиразнити самобутність італійських міст, їхніх матеріальних і нематеріальних ресурсів.

Мета статті – розглянути італійські музичні фестивалі як важливий інструмент територіального маркетингу, що формує комфортне міське середовище і впливає на його бренд.

Матеріали та методи. Методологія дослідження передбачає застосування індуктивного методу для характеристики фестивального процесу в музичному житті сучасної Італії, окремих фестивальних проєктів і надає можливість засто-

сувати інші методи – історико-аналітичний, емпіричний та соціокультурний.

Проблемі територіального маркетингу присвячено значну кількість наукових праць. Серед перших, хто розглянув категорію «маркетинг місьць» варто назвати Ф. Котлера, одного із класиків маркетингу. Він розуміє його як особливу філософію і набір певних навичок, які дають змогу покращити територію, розвинути її імідж для залучення компаній, інвесторів, населення регіону. Головне завдання територіального маркетингу – створити маркетингову стратегію, структуровану, обґрунтовану за змістом і отриманими результатами.

Міста і регіони в Європі набули особливо активного розвитку протягом останніх двох століть. Перші прояви територіального маркетингу пов'язані з розвитком туристичних регіонів. Як зазначають зарубіжні дослідники, з часом територіальний маркетинг набув поширення в регіональному і міському господарстві, індустріальній економіці, туризмі, сприяючи їх діловій конкурентоспроможності [6, с. 146]. Тепер усі регіони Італії зацікавлені у просуванні інтересів своїх територій, а регіональна влада самостійно чи за допомогою професіоналів прагне надати регіонам більшої привабливості для різних верств населення і туристів.

Музичний фестиваль, як важливий інструмент територіального маркетингу, відбуваючись у місті, формує і розвиває його позитивний імідж, інфраструктуру, збільшує і просуває туристичні потоки, залучає інвестиції, впливає на соціально-економічний розвиток. За визначенням А. Шромніка: «<...> територіальний маркетинг – це сукупність скоординованих дій місцевих, регіональних або загальнодержавних суб'єктів, що сприяють прискоренню процесів обміну і впливу шляхом розпізнавання, формування і задоволення потреб та сподівань населення» [8, с. 36].

Дослідниця З. Ластовецька-Соланська зазначає, що інтенсивність соціальної та культурно-мистецької взаємодії в координатах музичного буття країни своєрідно відображають культурно-історичні параметри, впливають на інтенсивність музичної творчості, а також на особливості слухачького сприйняття [1, с. 37].

З цього погляду, територіальний маркетинг, сприяючи просуванню міст за допомогою спеціальних подій (концертів, фестивалів, культурно-мистецьких проєктів), розрахованих на широку аудиторію, передбачає, як пишуть італійські дослідники Сесілія Балестра і Альфонсо Малагуті (Cecilia Balestra, Alfonso Malaguti): «<...> не переміщення туриста до місця події, а заради своєї мети він сам іде до нього. Завдання організаторів проєктів – залучити туриста у певне місце і конкретний час» [3, с. 32].

Результати. «Равелло Фестиваль» відомий як один з давніх і престижних музичних фестивалів у південній Італії, який вперше відбувся 18 червня 1953 року. Організація і проведення фестивалів такого рівня вимагають високих критеріїв добору та високої професійної майстерності як учасників, так і організаторів, зокрема державних і комерційних структур, фінансових фондів, культурних асоціацій, закладів туристичного сектору. Завдяки тісній інтеграції організаторів фестивалю та місцевих структур Равелло, цей проєкт став основним інструментом територіального маркетингу, він надав можливість покращити імідж міста внаслідок експлуатації місцевих ресурсів.

Міська еліта Равелло задовго до народження цього фестивалю зрозуміла, що для вирішення багатьох внутрішніх проблем невеликого міста, пов'язаних з фінансуванням, для створення яскравого образу свого регіону, збереження національних традицій, облаштування Равелло відповідно до рівня елітного національного і міжнародного туризму, а головне – для збереження історичного значення Равелло як «Міста Музики» необхідні спільні зусилля.

Сильні сторони «Равелло Фестиваль» і протягом 71-й сезону визначили його успіх. По-перше, основна ідея фестивалю пов'язана з історією проєкту. Головним імпульсом для його народження став історичний факт – 26 травня 1880 року Равелло відвідав Ріхард Вагнер. Композитор тривалий час гостював у Віллі Руфоло на узбережжі Амальфі, захоплений красою цієї найстарішої вілли, він побачив тут той сад Клінгзора, який показав у своїй опері «Парсіфаль». Візит Вагнера в Равелло привертає до міста, як пише Дітер Ріхтер (Dieter Richter), «вагнерівський туризм», що триває й нині, «звертається до ландшафту пам'яті, в якому архітектура, природа і музика нероздільні» [7].

Безумовно, основна мета фестивалю – зацікавити публіку: культурних туристів та любителів класичної музики, які бажають відвідати Равелло не лише заради гарних краєвидів, м'якого клімату, історичних пам'яток, гостинної атмосфери, їх приваблює високий рівень музичної складової проєкту.

По-друге, своєрідність фестивалю полягає в його оригінальності, яка зберігається багато років, а з часом лише посилюється завдяки щорічному оновленню постановок, включенню у програми секцій, що репрезентують різні види мистецтв, а також незабутніх концертів на світанку, коли публіка просто неба слухає музику в оточенні середземноморського пейзажу, під зоряним небом фантастичного Амальфітанського узбережжя. Сучасний формат «Равелло Фестиваль» охоплює різні секції: симфонічна музика, камерна музика, органна музика, фортепіанна музика, музика для кінофільмів, образотворче мистецтво, відеокліпи, фотографія, дизайн, танці, література.

Протягом 71-го сезону «Равелло Фестиваль» працювали дві секції – симфонічна й фортепіанна. У проєкті було представлено дев'ять симфонічних концертів, чотири джазових і концерт-марафон, присвячений Ф. Шопену. У симфонічній секції, яка традиційно відкриває фестиваль на сцені Бельведере Вілли Руфоло (Belvedere Villa Rufolo), 2023 року відбулось кілька концертів за участю європейських оркестрів: Віденського симфонічного оркестру радіо (ORF Radio-Symphonieorchester Wien); Люксембурзького філармонічного оркестру (Orchestre philharmonique du Luxembourg); Мюнхенського філармонічного оркестру (Münchner Philharmoniker); симфонічного оркестру Франкфуртського радіо (HR-Sinfonieorchester); оркестру Академії Театру Ла Скала (Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala); Філармоніч-

ного оркестру Дж. Верді міста Салерно (Orchestra Filarmonica G. Verdi di Salerno)¹.

Дрезденський фестивальний оркестр (Dresdner Festspielorchester) і Кельнський концерт (Concerto Köln) під керівництвом американського диригента японського походження Кента Нагано (Kent Nagano) були дебютантами фестивалю, в їхньому виконанні прозвучала повна версія опери «Золото Рейну» Ріхарда Вагнера.

Джазова секція фестивалю на Віллі Руфоло організувала концертні зустрічі з музикантами світового рівня, серед них – Бред Мелдау (Brad Mehldau), американський джазовий піаніст, композитор, аранжувальник; Стефано Боллани (Stefano Bollani), італійський композитор, піаніст, співак, письменник, телеведучий; Гонсало Рубалькаба (Gonzalo Rubalcaba), кубинський джазовий піаніст, композитор; джазовий вокальний квартет «Голоси Нью-Йорка» («New York Voices») в супроводі Джазового оркестру міста Салерно, а також Курт Елінг (Kurt Elling), американський джазовий вокаліст, лауреат премії Греммі, один з найвпливовіших голосів на міжнародній арені

На завершення фестивалю, який тривав два місяці, в саду Віллі Руфоло і церкви Санта-Марія-а-Градільло (Santa Maria a Gradillo) відбувся концертний марафон – це десять концертів з фортепіанних творів Ф. Шопена у виконанні італійських піаністів: Леонора Армелліні (Leonora Armellini), Клаудіо Берра (Claudio Berra), Елія Чечіно (Elia Cescino), П'єтро Де Марія (Pietro De Maria)², Андреа Луккесіні (Andrea Lucchesini), Бенедетто Лупо (Benedetto Lupo), Габріеле Страта (Gabriele Strata), Алессандро Таверна (Alessandro Taverna), Алессандро Виллалва (Alessandro Villalva).

Завершили 71-й сезон фестивалю в Равелло італійський оперний тенор Вітторіо Гріголо (Vittorio Grigolo), Філармонічний оркестр Дж. Верді та Джазовий оркестр з міста Салерно. Вітторіо Гріголо в амплуа поп-співака супроводжував слухачів у подорожі найвідомішими піснями Френка Сінатри.

Насичена програма фестивалю, зацікавленість публіки, яка задовго до концерту придбала квитки і неодноразово надавала йому статус «sold out», ще раз підтвердили, що проєкт – це значна подія,

¹ 2023 року Філармонічний оркестр Дж. Верді міста Салерно став постійним партнером фестивалю. З 1953 року цю місію виконував оркестр Театру Сан Карло.

² П'єтро Де Марія – перший італійський піаніст, який виконав на концертній сцені всі твори Ф. Шопена і записав їх на знаменитій фірмі звукозапису Десса. Піаніст активно концертує з кращими оркестрами світу. Він неодноразово брав участь в Міжнародному фестивалі «Odessa Classics».

головна у сфері територіального маркетингу регіону. Високий професійний рівень художньої складової фестивалю, красивий ландшафт півдня Італії, що часто виконує роль природних декорацій – усе це з року в рік викликає у публіки незабутні враження.

По-третє, успіх проєкту зумовлений тим, що його організатори, завдяки новітнім технологіям, конструктивно вирішили структурні проблеми території невеликого міста. Равелло розташоване на висоті 350 метрів над рівнем моря на крутих схилах гір Латтарі (Lattari), тому невелика територія для культурних об'єктів, концертних майданчиків і сцен вимагає нових ідей і рішень, щоб надати фестивалю високого професійного рівня і міжнародного авторитету, залучаючи все, що сприяє комфортності й зручності для масового туризму.

Рівень фестивалю безпосередньо залежить від якості обслуговування слухачів, тому організатори постійно модернізують проєкт. Концерти просто неба в різних місцях Равелло зацікавили публіку, і це вимагало нових ініціатив, однією з яких стало будівництво 1955 року креативної сцени «Бельведере» («Belvedere»). Це головна сцена проєкту (шириною 22 м і глибиною 14 м), вона розміщена на різноспрямованих лісах над 15-метровим обривом. Фундамент, зведений на зразок кріпосної вежі.

Згодом змінилась і тривалість проєкту: до 2008 року фестиваль відбувався в липні, а з 2008 року він триває 127 днів. Саме це надало змогу 2008 року визнати «Равелло Фестиваль» найбільшою подією року в Європі. Починаючи з 2009 до сьогодні, він триває 365 днів. Щоб уникнути впливу несприятливих погодних умов, у січні 2010 року відкрито новий концертний зал «Аудіторіум Оскар Німейєр» («Oscar Niemeyer Auditorium»), збудований за проєктом бразильського архітектора Оскара Німейєра. У цій будівлі площею 1500 кв. м. є аудиторія на 400 місць, напівкругла сцена і студія звукозапису. Зведення «Аудіторіуму» надало можливість проводити концерти класичної музики протягом року, забезпечити додаткову зайнятність музикантів і персоналу проєкту, а також створити ще одну пам'ятку, яка привабить зацікавлену публіку. «Аудіторіум» став улюбленим місцем для туризму і відпочинку. Тут відбуваються не тільки концерти класичної музики, а й конференції, семінари, культурні заходи тощо. «Аудіторіум» щодня здійснює свій внесок в розвиток економіки регіону, забезпечує постійну зайнятність місцевого населення, особливо молоді, усе це сприяло тому, що він став символом міста.

Починаючи з 2002 року, фестиваль організовує Фонд Равелло (Fondazione Ravello), мета якого – представляти й розвивати Равелло як один з культурних центрів регіону Кампанія. Президент фонду – журналіст Діно Фальконіо (Dino Falconio), президент ради директорів – Лоренцо Лентіні (Lorenzo Lentini), генеральний директор – Мауріціо П'єтрантоніо (Maurizio Pietrantonio).

У складі фонду становлять дві категорії учасників: перша – Soci Fondatori (Члени засновники) – область Кампанія (Regione Campania), провінція Салерно (Provincia di Salerno), муніципалітет Равелло (Comune di Ravello); друга – Soci Ordinari (Звичайні члени) – управління туризмом провінції Салерно (Ente provinciale per il Turismo di Salerno), регіональне управління культурної та ландшафтної спадщини Кампанії (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania).

Економічна складова «Равелло Фестиваль» постійно розширюється, доступний бюджет проекту щороку зростає. Наприклад, 2007 року він становив 1 994 000 євро, 2008 – 2 500 000 євро, з яких 62% забезпечені коштом приватного фінансування і 38% – державною політикою регіону й муніципалітету. Основними джерелами фінансування є регіон Кампанія та Муніципалітет Равелло. «Місто Музики Равелло» 2003 року отримало європейське фінансування – близько 10 мільйонів євро.

Зростання популярності фестивалю в Равелло сприяло збільшенню бюджету, а отже, і доходів внаслідок зростання кількості відвідувачів (2008 року – 79 706 осіб). Це переважно італійці, багато з яких мали іноземне громадянство. Крім того, місто і фестиваль постійно відвідують німці, британці, американці, французи й іспанці, оскільки узбережжя Амальфі відоме й цінується у всьому світі. Того ж року дохід, отриманий тільки від виступів, крім семінарів, зустрічей і виставок, становив – 360 453,65 євро. Фестиваль популярний і в Равелло: так, 2004 року його відвідали 88 мешканців міста, а 2005 – 738.

Успіх територіального маркетингу залежить від просування бренд-заходу, яким є «Равелло Фестиваль», за допомогою різних маркетингових інструментів. Основна мета – поширити інформацію про музичний бренд, підкреслити його цінність і оригінальність, зацікавити публіку. Джо́зеф Кларк, професор економіки Оксфордського університету, зазначає, що бренд визначає вибір туриста (публіки) у процесі купівлі заходу як економічно, так і емоційно, тим самим з першого моменту залучаючи публіку до нього [4].

Індивідуальність бренду «Равелло Фестиваль» визначають такі складові: по-перше, у його назві відтворені місто (Равелло) і тип заходу (фестиваль), викликаючи у публіки неповторні асоціації з цим заходом, наголошуючи на ідентичності глядача з проектом; по-друге, логотипи і символи – це візуальні елементи, які надають можливість публіці дізнаватися про бренд, основну ідею і пропозиції фестивалю, а також поширюють його позитивний імідж. Організатори «Равелло Фестиваль» розробили своєрідний логотип, щороку адаптуючи його до теми заходу. Так, логотип 2023 містить три кольори – синій, зелений і рожевий, а в центрі – скрипковий ключ синього кольору, головний символ музичної складової фестивалю, і чудова троянда, квітка Амальфітани. Ці кольори уособлюють кольори неба і моря, неперевершеної природної рослинності – всього, що становить своєрідність Равелло. Як пише М. Р. Черкашина-Губаренко: «<...> фестивалі стали неодмінним атрибутом туристичного літнього сезону в Європі. Вони проходять і у великих музичних центрах, і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних приміщеннях або на відкритому повітрі в оточенні мальовничої природи і старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [2, с. 70].

Ще одним цінним маркетинговим інструментом «Равелло Фестиваль» є веб-сайт італійською та англійською мовами, що миттєво вводить відвідувачів в атмосферу проекту: на головній сторінці сайту розміщений логотип, фотографії міста, концертів і заходів фестивалю. Відвідувачі веб-сайту одержують інформацію, бронюють чи купують квитки онлайн, а також мають можливість спілкуватися з організаторами фестивалю вже по його завершенні.

Ім'я Р. Вагнера назавжди залишилось талісманом фестивалю, тут щорічно виконують його твори, а починаючи з 2003 року, певний лейтмотив-образ характеризує кожен проект. За основу взято тематику концертів, найбільш значних: 2003 – сила, 2004 – мрія, 2005 – контраст, 2006 – гра, 2007 – пристрасть, 2008 – різноманітність, 2009 – мужність, 2010 – безумство, 2011 – подорож, 2012 – пам'ять, 2013 – завтра, 2014 – південь, 2015 – чарівність, 2016 – світанок; 2017 – рух; 2018 – північ; 2019 – юність; 2020 – La mia terra (Моя земля). Ця лейттема, або назва, актуальна і для цього річного фестивалю.

У 71-му проекті «Равелло Фестиваль 2023» дебютував Гідон Кремер, видатний скрипаль, зірка світової музичної сцени. На сцену Бельведере віллі Руфоло він піднявся зосередженим, попросив

мікрофон, щоб особисто оголосити про виконання позапланового твору фестивалю: «Я зіграю для вас «Реквієм» Ігоря Лободи і присвячую його нескінченним стражданням українського народу». Автор «Реквієму» – композитор і скрипаль Ігор Лобода з Грузії, який живе і працює в Німеччині. Україна – це Батьківщина його батька, тому він не байдужий до її долі. За основу тематизму «Реквієму» для скрипки соло композитор обрав цитату з пісні Данила Крижанівського на вірші Тараса Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий». Цього вечора «Реквієм» звучав зі сцени Вілли Руфоло в сакральній тиші. Якість звуку, вишуканість інтерпретації викликали овації. Публіка щиро аплодувала, стоячи вітала музиканта насамперед за його позицію – «неможливо залишатися байдужим до трагедії, а мовчати сьогодні означає потурати злу». Виступати проти війни, протистояти їй всіма засобами – це доля всіх музикантів, для яких єдиною «батьківщиною» є музика. Як зазначив Гідон Кремер: «Я не хотів відволікати чи розважати слухача красою, як деякі мої колеги. І я готовий жертвувати красою заради правдивості звуку. Парадокс: справжнє мистецтво – це не абсолютна Краса, а краса з вадами. Між правдою і красою я обираю правду».

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше розглянуто своєрідність територіального маркетингу в організації музичних проєктів в сучасній Італії. **Практичне значення** зумовлене

тим, що її матеріали і результати можна застосувати в навчальних курсах з музичної соціології, музичного менеджменту, організації музичного життя, сучасної музики тощо.

Висновки. Підсумовуючи, варто зазначити, що, завдяки грамотному керівництву й організації Фонду Равелло, фестиваль в останні роки розвивається і постійно збагачує свої можливості, залишаючись основним інструментом територіального маркетингу, впливаючи на ексклюзивний імідж міста. «Равелло Фестиваль» підтверджує свій високий професійний рівень, зберігає сталу аудиторію, залучає нових слухачів. Успішна співпраця організаторів фестивалю і місцевої спільноти сприяє збереженню місцевих культурних традицій і розвитку територіальних ресурсів. Це становить своєрідність «Равелло Фестиваль», який протягом багатьох років підтверджує свій статус як національний культурний бренд.

Перспективи подальших досліджень передбачають розгляд музичного маркетингу в сучасній Італії на рівні співпраці багатьох соціальних інститутів, механізмів державного контролю за організацією й функціонуванням музичних проєктів, розкриття сучасного музичного життя в Італії, різних аспектів маркетингового процесу. Це надасть змогу українським музикантам дізнатися про специфіку організації музичних проєктів, запозичити цей досвід в сучасній Україні.

Література

1. Ластовецька-Соланська З. Музична інфраструктура як відображення музичного ландшафту країни. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2023. Вип. 50. С. 34–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-06>. URL: <http://journals.inma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/737/705> (дата звернення: 21.01.2024).
2. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.
3. Balestra C., Malaguti A. Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano : Edizione Franco Angeli, 2006. 373 p.
4. Clarke J. Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. *Journal of Vacation Marketing*, 2000. № 6. pp. 329–345.
5. Kotler P., Asplund C., Rein I., & Haider D. Marketing Places Europe: How to Attract Investments, Industries, Residents and Visitors to Cities, Communities, Regions, and Nations in Europe. *Financial Times*, 1999.
6. Megri Z., Fateh B. The Effect of Territorial Marketing on City Image Valuation : An Exploratory Study in Algeria. *International Journal of Marketing Studies*. Published by Canadian Center of Science and Education. Vol. 6, № 4. pp. 145–156.
7. Richter D. Il magico giardino di Klingsor. Un paesaggio esotico nel Parsifal di Richard Wagner e il “mito di Ravello”. Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali. *Territori della cultura*. Ravello, 2010. № 10 URL: https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/01/TdC1_Richter.pdf (consultato: 21.01.2024).
8. Szromnik A. Marketing terytorialny – geneza, rynki docelowe i podmioty oddziaływania. *Marketing terytorialny. Strategiczne wyzwania dla miast i regionów*, red. T. Domański, Centrum Badań i Studiów Francuskich, Instytut Studiów Międzynarodowych, Uniwersytet Łódzki. Łódź, 1997.

References

1. Lastovetska-Solanska, Z. (2023). Muzychna infrastruktura yak vidobrazhennia muzychnoho landshaftu krainy [Musical infrastructure as a reflection of the musical landscape of the country]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka [Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]*. Vol. 50. Lviv. pp. 34–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-06>. Retrieved from: <http://journals.inma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/737/705> (accessed: 21.01.2024) [in Ukrainian].

2. Cherkashina-Gubarenko, M.R. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori [Opera House in the changing space-time]*. Kharkiv: Akta. 392 p. [in Ukrainian].
3. Balestra, C., & Malaguti, A. (2006). *Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*. Milano: Edizione Franco Angeli [in Italian].
4. Clarke, J. (2000). Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. *Journal of Vacation Marketing*, 6, pp.329–345 [in English].
5. Kotler, P., Asplund, C., Rein, I., & Haider, D. (1999). *Marketing Places Europe: How to Attract Investments, Industries, Residents and Visitors to Cities, Communities, Regions, and Nations in Europe*. Financial Times [in English].
6. Megri, Z., & Bencherif, F. (2014). The Effect of Territorial Marketing on City Image Valuation : An Exploratory Study in Algeria. *International Journal of Marketing Studies*. Published by Canadian Center of Science and Education. Vol. 6, № 4. pp. 145–156 [in English].
7. Richter, D. (2010). Il magico giardino di Klingsor. Un paesaggio esotico nel Parsifal di Richard Wagner e il “mito di Ravello” In: *Territori della cultura. Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali. Territori della cultura*. Ravello, 2010. № 10. Retrieved from: https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/01/TdC1_Richter.pdf (accessed: 21.01.2024) [in Italian].
8. Szromnik, A. (1997). *Marketing terytorialny – geneza, rynki docelowe i podmioty oddziaływania. Marketing terytorialny. Strategiczne wyzwania dla miast i regionów*, red. T. Domański, Centrum Badań i Studiów Francuskich, Instytut Studiów Międzynarodowych, Uniwersytet Łódzki. Łódź [in Polish].

Olena Ponomarenko – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of World Music. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Music festivals as a tool of territorial marketing in modern Italy

The main principles of territorial marketing policy regarding the promotion of musical projects in Italy, its influence on the socio-economic development of regions are considered. The national project "Ravello Festival", the seventy-first season of which took place in 2023, is characterized. The role of the Ravello Foundation (Fondazione Ravello) in the organization of the festival, creative advertising activities, thanks to which the project is popularized as an artistic phenomenon, is determined. It was highlighted that the organization and holding of festivals of this level require high selection criteria and high professional skills of both participants and organizers. It was found that festival marketing in the musical life of Italy is successful thanks to the cooperation of state structures, financial institutions, the private business sector and foundations, cultural associations, and institutions of the tourism sector. The specifics of the promotion of Italian music projects are revealed, including the analysis, planning, implementation of mass events with the help of creativity in advertising, constant technological updating, the functioning of the website in Italian and English, which instantly introduces visitors to the atmosphere of the project. The dependence of the success of music projects on the exclusive decisions of the organizers and the introduction of innovative technologies is substantiated. The activities of the festival, its artistic component, thanks to which the brand of the territory gains popularity both among the local population and among tourists, are analyzed. As a result of successful management and organization, "Ravello Festival" constantly enriches its possibilities, remaining the main tool of territorial marketing, influencing the exclusive image of the city of Ravello.

Key words: *musical life of modern Italy, music festival, musical creativity, symphonic music, piano music, composer's work, means of musical expression, management of musical art, marketing, funds, cultural brand.*

УДК 78:782

DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-06

СЕМАНТИКА ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ МІМІ В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «БОГЕМА»)

Дар'я Сердюк – науковий аспірант 2 року навчання кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0009-7370-1522>

Мета роботи – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі. *Методологія дослідження*: порівняльний аналіз, науково-історичний та бібліографічний аналіз, методично-виконавський аналіз, образно-семантичний та акторський аналіз музичного матеріалу. *Наукова новизна* – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призвою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа. *Висновки*. Будівництво партитури та, відповідно, розвиток образно-семантичної складової музичних образів в опері Дж. Пуччіні «Богема» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття – поступове, але виражене будівництво музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому перетворенні, що відповідає законам театру реалізму. Перед виконавицею партії Мімі постає завдання глибокого аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора. Така професійна робота надає співаці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в дусі «театру реалізму».

Ключові слова: музична семантика, інтонаційний розвиток, музична драматургія.

Актуальність теми дослідження. В сучасному розмаїтті музично-сценічних жанрів опера є різнобарвним та складно структурованим видом мистецтва, в якому окрім традиційних складових жанру – музика (оркестр), вокальний голос (соліст), хор, балет, декорації, активно використовуються сучасні надбання інженерного забезпечення сценічного простору – використання світла як заміни традиційним декораціям, використання екранного відображення як складової загального сценічного дійства тощо. Але найголовнішим «тавром» опери є музична драматургія. Сучасні оперні постановки відрізняються від, так званих, традиційно «умовних» оперних вистав неабиякою увагою та акцентуванням на драматичному аспекті оперної вистави. Таким чином, оперні постановки сучасності демонструють рівень якісної драматичної постановки.

Взагалі, розвиток музичного мистецтва дуже тісно пов'язаний із конкретною епохою та відповідає вимогам суспільства, відповідно до проблем часу. Напруження у політичному світі, зміна темпу та якості життя людей, призводить до нового етапу розвитку мистецтва. Кінець XIX – початок XX сторіччя ознаменовані новаторськими на той час проявами у сценічних жанрах, а саме – «правдивістю»

сценічного існування, увагою до психологічної складової театру як явища. У сценічному мистецтві цей напрямок сформулював та надав йому теоретичного обґрунтування К.С. Станіславський.

Не обійшли ці новації й оперу – на зміну «занадто музично прикрашеній» опері Моцарта, Белліні, Доніцетті тощо, в драматургічній основі якої були сюжети життя вищого світу (або «героїв»), а музична партитура була досить традиційно-академічною – чітке слідування тональному плану, структурування музичних номерів, велика кількість вокальних пасажів, фіоритур, які демонстрували можливість та красу голосу вокаліста, але не відповідали розвитку драматургічній лінії, тощо; прийшла «веристська» опера, яка прагнула відобразити на сцені переживання простих людей, показати їхнє життя із глибокими особистими переживанням радощів чи турбот. Опера набирає нового подиху – її музика набуває справжньої драматургії, вокальний спів стає сповненим реальними почуттями. Відповідно – значно підвищився рівень емпатії глядача по відношенню до достатньо умовного, з точки зору «сценічної правди», оперного співу.

Змінюються вимоги до оперного співака – він не тільки вокаліст, він драматичний актор, інстру-

ментом виразності якого є вокальний голос та музична партитура опери. Акторський талант співака, змога вжитися в нафантазований образ певного героя, відтворення на сцені «іншого себе», все більш набуває значущості при оцінюванні певного оперного вокаліста.

Саме тому, для аналізу сутності музичної драматургії опери, ми обрали для один з найчуттєвіших жіночих оперних образів – Мімі – героїню «Богеми» Джакомо Пуччіні, одної з найпопулярніших опер сучасного репертуару.

Мета дослідження – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі.

Наукова новизна – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призмою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа.

Об'єкт дослідження – музично-драматургічний розвиток оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»).

Предмет дослідження – аналіз музичної партитури опери як підґрунтя виконавської концепції оперного образу.

Виклад основного матеріалу. Опера «Богема» – лірична опера, написана італійським композитором Джакомо Пуччіні, у чотирьох діях на лібрето Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза за твором Анрі Мюрже «Сцени з життя богемі».

Цікавим є той факт, що літературний портрет Мімі відрізняється від оперного образу, композитору потрібно було зберегти найбільш привабливі риси героїні Мюрже, тому Пуччіні відштовхнувся все занадто грубо та різко, аби образ Мімі в опері був сповнений ніжності, жіночності, ширості та закоханості.

Дія опери відбувається у Парижі, в 1830 році, у латинському кварталі в святкові Різдвяні дні (Святвечір), що, із самого початку надає героям опери та слухачам, відчуття дива та свята, не дивлячись на драматизм розгортання сюжету.

Характерною ознакою структури опери є те, що в ній немає окремих музичних номе-

рів – наприклад, арій або дуетів тощо. Музична дія розгортається безперервно, не акцентуючи увагу на окремих аріях або дуетах, що взагалі є рисою композиторів – представників «веризму» у музиці. Термін «веризм» (у перекладі з італійської «il verismo» – справжній, правдивий) – це стиль, який проявився у музиці, літературі та образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Його характерною рисою є достовірне відображення соціально-психологічного стану головних діючих осіб у сюжеті, зумовленому соціальним контекстом доби. Передумови виникнення оперного веризму можна знайти у реалістичних операх французьких і італійських композиторів другої половини XIX століття («Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді). У «веристських» операх композиторів цікавлять переважно психологічні переживання героїв. Драматургія іноді зближується з натуралістичною драмою: відтворення повсякденного життя, побуту, де панують напружені конфлікти. Музика сповнена правдивого відображення почуттів героїв, на відміну від опер XVIII століття (В. Белліні та раннього Дж. Верді), в яких панує надмірна химерність музичної лінії та соціально-критичний пафос.

Музичний веризм яскраво відтворився у таких оперних композиторів: П. Масканьї «Сільська честь» (1890 р.), опера написана за новели Дж. Вергі, сюжет «сільської драми»; Р. Леонкавалло "Паяци" (1892 р.) – гостро драматична опера-новела з життя сільських комедіантів Південної Італії; Дж. Пуччіні «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904).

Тому так звана «Розповідь Мімі», на матеріалі якої ми будемо робити аналіз, означена як окремий номер тільки у вокалістів, а у композитора – навпаки, є лише епізодом загальної музичної тканини I акту.

Отже, головна героїня опери Мімі – звичайна дівчина, лірична героїня, яка постає перед нами світлою, ніжною, але водночас пристрасною жінкою, яка прагне кохання, попри недугу.

Цікаво, що у клавирі композитор зазначив лише тип голосу головної героїні, як «сопрано», без поміток, якого тембру-амплуа повинен бути голос виконавиці – «ліричний» або «лірико-драматичний». Головне, аби вокальний тембр був здатний відобразити весь спектр почуттів героїні на всьому діапазоні, відобразити музичними засобами її характер та темперамент.

Тембр-амплуа вокаліста дає змогу повноцінно виразити смислообраз та музичну семантику оперного персонажа. Тембр-амплуа розкриває осо-

бистість героя, його індивідуальну психологічну характеристику [1, с. 89–96]. Зазначений композитором для певної партії тип голосу програмує певний образ героя, який може бути представлений тип чи іншим типом голосу, а саме: сопрано – образ молодій героїні; мецо-сопрано – образ жінки або матері; тенор – образ молодого героя; баритон – чоловік середніх років, який частіше слугує контрастним персонажем тенору; бас – батько, чоловік похилого віку. Отже, тембр-амплуа, це своєрідний психологічний портрет певного персонажа в опері. Саме у тембрі-амплуа розкривається суть, душа персонажа, що відтворюється за допомогою особливостей вокального тембру співака.

Треба зазначити, що у перевагах того чи іншого тембру-амплуа для тієї чи іншої партії, враховується щільність оркестрової партитури. Йдеться про емісійні можливості голосу співака, що дозволяють без суттєвих технологічних завад реалізовувати художні завдання, окреслені музичною драматургією опери.

Музична палітра образу Мімі особлива – поряд з реалістичними інтонаціями людського мовлення у речитативних фрагментах в монологах та ансамблях переважають романтичні або трагічні інтонації (залежно від епізоду). Таке будовання музичного матеріалу взагалі притаманне саме операм Пуччіні, який поєднав риси веризму – інтонаційної «простоти» музичної характеристики героїв, та вікові традиції італійської опери – ліризм, мелодійність, втілюючи так званий змішаний вокальний стиль, який, у свою чергу, є найбільш показовою характеристикою атмосфери часу.

Музичний образ головної героїні втілюється за допомогою інтонаційної семантики вокальної та оркестрової партії за допомогою прийомів музичної мови, таких як – гармонія акорду, мелодійне будовання, темп, метро-ритмічна складова, динаміка, музичні артикуляції, загальна тканина та насиченість оркестрової партії, драматургічний розвиток музичного матеріалу.

Інтонаційна семантика вокальної та оркестрової партії яскраво відображаються у лейтмотивах, які звучать не нав'язливо, але музичними засобами вибудовують драматургічний розвиток сюжету. У головної героїні можна вилучити три лейтмотиви, які, протягом опери, лунають в оркестровій партії або у вокальних партіях – Мімі чи інших дійових осіб.

Визначимо ці лейтмотиви:

- лейтмотив розповіді Мімі;
- лейтмотив кохання;
- лейтмотив прощання.

Розглянемо ближче основні лейтмотиви партії Мімі на прикладах.

Отже, з появою Мімі на сцені, при першому знайомстві з Рудольфом, в оркестровій партії лунає початок прощальної арії Мімі з 3 дії на слова: «Vorrebbe?» ніби передбачаючи майбутній розвиток відносин головних героїв:



Рис. 1. Початок прощальної арії Мімі з 3 дії на слова: «Vorrebbe?»

Початок 3 акту. Перед розмовою з Марселем, Мімі відчуває внутрішню боротьбу двох почуттів, які відображаються в оркестровій партії та лунають декілька тактів: перша відтворює лейттему «Розповіді Мімі» – «Si. Mi chiamano Mimì», нагадуючи зародження кохання головних героїв, друга відтворює лейттему прощання – початок арії Мімі з 3 дії на слова: «Donde lieta uscì al tuo grido d'amore» майбутнє рішення розлуки з Рудольфом:

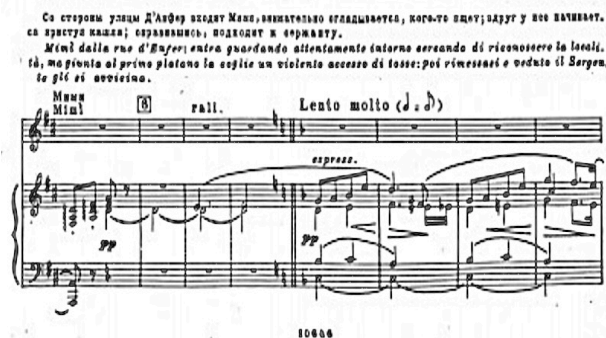


Рис. 2. Початок 3 дії, вступ, оркестрова партія

Заключна трагічна 4 дія. Мімі вже відчуває останні хвилини життя, але найприємніші спогади лунають у її свідомості. Побачивши поруч Рудольфа, вона як у перше починає розповідь про себе, прагнучи повернути час назад та переміститися у день першого знайомства. З її вуст лунає тема Розповіді «Mi chiamano Mimì», але в іншій тональності cis-moll.

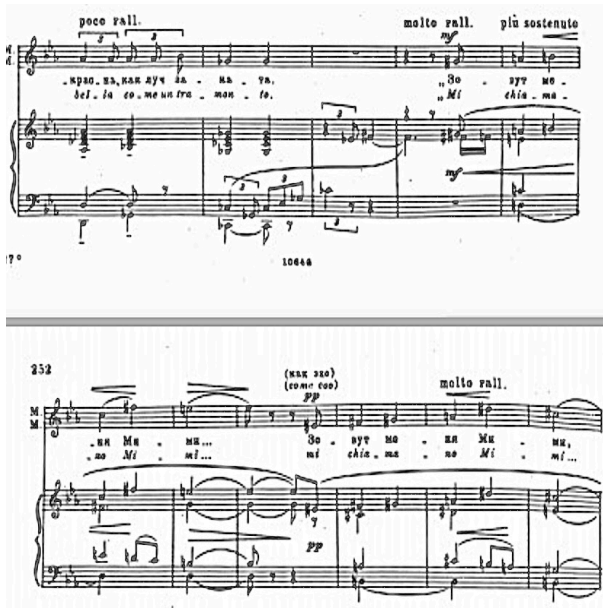


Рис. 3. 4 дія опери, тема Розповіді «Mi chiamano Mimi»

Лейтмотив, як музично-семантична складова образу героїні, дуже яскраво розкривається продовж дії, що дає слухачу змогу, впродовж драматургічного розвитку, спостерігати не тільки за сюжетом, але й відчувати таємний, внутрішній стан героїні «без слів», який побудував композитор.

«Розповідь Мімі» звучить у першій дії опери після розгорнутої арії Рудольфа. Саме у цей час, між двома героями з'являються почуття кохання. Автобіографічна арія – розповідь Мімі не тільки не поступається арії Рудольфа, що передує їй у розвитку сюжету, але навіть перевершує її у плані емоційного наповнення та наявності музично-психологічних нюансів.

Так же, як і опера, розповідь Мімі базується на наскрізному музичному розвитку дії: логічно вбудовується у загальну сцену Рудольфа та Мімі, що складається з арії Рудольфа, розповіді Мімі, сцени-діалогу та дуету.

Соло Мімі звучить у D-dur, тональності, яка ще з творів Баха, вважається такою, що сповнена надій, такою, що спонукає до дії [2, с. 8]. Використання композитором такої тональності вже само по собі завдає певних музично-семантичних характеристик образу Мімі та, власне, заявляє атмосферу знайомства головних героїв як атмосферу піднесеності та захоплення.

За структурою арію можна представити у формі АВА – єдності трьох частин, що притаманно старовинній музиці. Але, на відміну від арій Генделя та Баха, у Пуччіні третя частина арії, яка є мелодійним повтором першої частини, наповнена іншими музичними смислами, та, від-

повідно має інші музичні характеристики. Якщо у старовинних аріях третя частина повністю повторюється без тональних, музикальних та драматичних змін, то у Розповіді Мімі такі зміни дуже яскраві. Показовим є те, що втілення цих змін відбувається не у вокальній лінії, а цілком на полі оркестрової партитури – змінами в оркестровій фактурі та оркестровій динаміці. Якщо у першій частині оркестрова партія має підтримуючу функцію, що відображується у стриманій акордовій фактурі, здійснюючись лише завдяки грі струнної групи, арфи та трелі флейт – завдяки чому, музичними засобами, створюється звуковий образ ніжної та кристально-чистої героїні; то у третій частині в оркестровій партії провідну роль відіграє повна струнна група, арфа, духові та ударні інструменти, за рахунок яких відображується розкутість Мімі, довіра Рудольфу, впевненість та захопленість сильними почуттями.

Також, маємо зазначити, що Розповідь містить пролог та епілог, які відіграють певну роль у музичному монолозі, роблячи його завершеним, що, до речі, надає можливість вокалістам виконувати цю арію окремо в концерті.

Отже, представимо аналіз музичної партитури Розповіді Мімі, який розкриває смислові трансформації героїні.

«Si! Mi chiamano Mimi ma il mio nome e Lucia» – це, пролог соло або вступна частина:

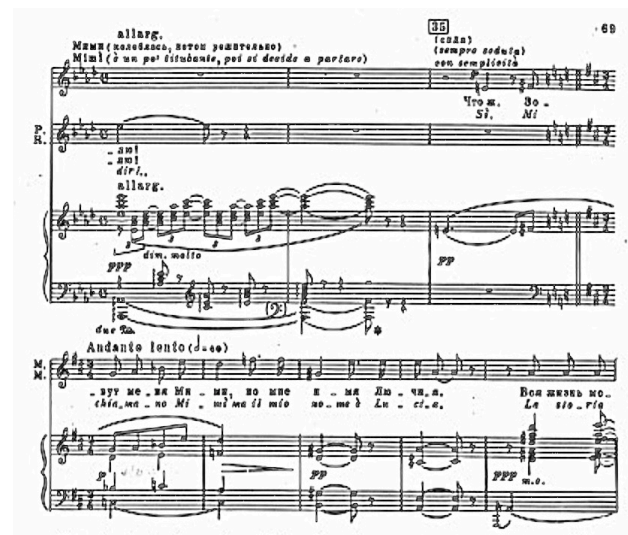


Рис. 4. Початок розповіді Мімі «Si! Mi chiamano Mimi ma il mio nome e Lucia»

Написана в основній тональності D-dur. Вона побудована на темі Lento, яка лунає на початку сцени зустрічі Рудольфа та Мімі, але у більш жвавому темпі:

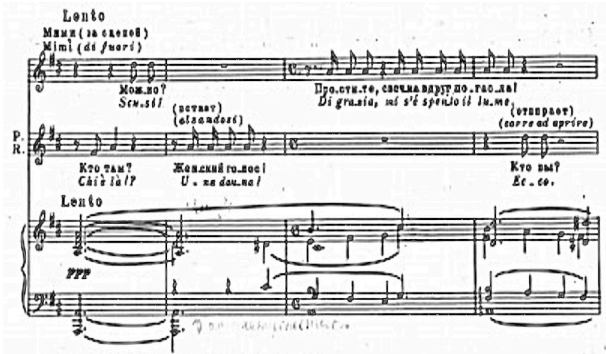


Рис. 5. Перше проведення в оркестрі Розповіді Мімі

Як було зазначено вище, ця лейттема розповіді Мімі лунає протягом всієї опери та несе у собі тему самої героїні. По мірі розвитку драматургічної дії саме ця тема або лунає у первісному вигляді або, як у 4 дії, звучить у іншій тональності, відображуючи змінений внутрішній стан героїні.

Перша частина соло починається зі слів: «Mi piaccion quelle cose», у якій композитором зазначені такі рекомендації: у вокальній партії «dolcemente» – ніжно, а у оркестровій «molto piano» – дуже тихо.



Рис. 6. Перша частина соло «Mi piaccion quelle cose»

Вокальна мелодія має чітку метро-ритмічну виваженість завдяки основним тривалостям у такті: чверть та восьма. Завдяки цьому на кожну вокальну ноту припадає мовленнєвий склад (не розспівується окремий склад не декілька нот, що притаманно оперним партитурам Белліні та Доніцетті). Така фактура вокальної партії надає особливий характер, виправдовуючи назву вокального номеру, зазначену композитором – «розповідь». Але будова вокальної лінії, а саме поступове під-

няття теситури вгору, зазначене як «ritardando» (поступово сповільнюючи) на верхній ноті цієї частини («ля» другої октави), наділяють «розповідь» не тільки теплим та м'яким характером, властивим Мімі, а ще й вказують на те, що у семантиці музичного розвитку арії закладено психологічне «розкриття душі» героїні перед новим знайомим, набуття поступової довіри до нього, наближення до інтимності та довірливості відносин, які не потребують додаткових слів та формулювань. У цій частині оркестрова партія виступає як підтримуюча; домінуючим у загальній музичній палітрі виступає звучання голосу, за допомогою якого втілюються усі тонкощі та почуття. Оркестрова партія складається тільки зі скрипкової групи, яка виражає хвилювання героїні не тільки мелодійно-гармонійними засобами та тембральними барвами струнних інструментів, але й за допомогою метро-ритмічної складової – використання струнними інструментами синкопи, що взагалі не таке часте явище. Крім того, таким метро-ритмічним засобом підкреслюється мелодія вокальної партії, яка також викладена за допомогою синкопування.

Третя частина звучить на словах – «Germolia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio» (Проростає троянда у вазі, дивлюся листочок за листочком).



Рис. 7. Третя частина соло «Germolia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio»

Вона повністю повторює мелодику вокальної лінії першої частини, але композитором зазначено термін «agitando appena» – ледь-ледь схвилювано, тоді як у першій частині – «dolcemente». Навіть такий невеликий нюанс відіграє важливу роль у музично-драматургічному розвитку арії. Тому що після кульмінаційного сплеску, який відбувся у середній частині, головну героїню охоплює стан вагання та сумніву – А чи зрозумів її почуття Рудольф і яка буде в нього реакція? Тому

5. Самойленко О.І. «Мова свідомості» та семантичний аналіз музики: до постановки проблеми – Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Друк, 2004.

References

1. Avramenko, E.B. (2020). Tembr-amplua yak instrument vyrazhennia opernoho «holosoobrazu» (na prykladi dramatychnoho tenora) [Timbre-role as a tool for expressing the operatic "voice image" (on the example of a dramatic tenor)]. *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi* / hol.red. K. Flamm. Vyp. 30(1). Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2020. pp. 89–96 [in Ukrainian].
2. Giacomo Puccini's (1980). *Klavir «Bohema» [Piano "Bohemia"]*. M.:Muzyka [in Ukrainian].
3. Linklater, K. (1976). *Zvilnennia pryrodnoho holosu [Freeing the Natural Voice]*. New York: Drama Book Specialist.
4. Oganezova-Grigorenko, O.V. (2019). *Avtopoezys artysta miuzyklu yak tvorchyi fenomen ta predmet muzykovedchoho dyskursu [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse]*. Odesa: «Astropynt» [in Ukrainian].
5. Samoilenko, A.I. (2004). *Mova svidomosti» ta semantychnyi analiz muzyky: do postanovky problemy [Language of consciousness and semantic analysis of music: to pose the problem]*. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni A.V. Nezhdanovoi* / hol. red. O.V. Sokol. Odesa: Druk [in Ukrainian].

Daria Serdiuk – Scientific Postgraduate student of the 2nd year of study, department of solo singing, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

Semantics of the intonation development of the musical dramaturgy of the image (on the example of the image of Mimi in G. Puccini's opera “Boheme”)

Research objective – identify the musical means that the composer uses to reflect the development of the dramaturgy of the operatic image (using the example of the solo – “Mimi’s Tale” from G. Puccini’s opera “La Bohème”). Decipher the intonational semantics of the opera score regarding the image of the main character. To substantiate the relationship between intonation characteristics and the semantic expression of the image. Determine the interdependence of the timbre-role of the vocalist’s voice with the accurate stage reproduction of Mimi’s image. **The methodology:** comparative analysis, scientific-historical and bibliographic analysis, methodological performance analysis, figurative-semantic and acting analysis of musical material. **The scientific novelty** – for the first time, an analysis of Mimi’s part from G. Puccini’s opera “La Bohème” is presented under the prism of “theater of realism”. The dramaturgy of the development of the operatic part is presented as the interdependence of the vocal component and the musical semantics of the overall opera score. A justification is given for the dependence of the qualitative embodiment of Mimi’s image on a certain timbre-role. **Conclusions.** The construction of the score and, accordingly, the development of the figurative-semantic component of musical images in G. Puccini’s opera “La Bohème” corresponds to the general features of innovations in the musical art of the late 19th and early 20th centuries – a gradual but pronounced construction of the musical material of the opera, as the only semantic work, where the stage action, decorated with musical means, is not interrupted for a minute, revealing the images of the heroes in their transformation, which corresponds to the laws of realism theater. The performer of the role of Mimi is faced with the task of in-depth analysis of not only the vocal component of the part, but also the overall musical score of the opera, which contains the composer’s creative plan. Such professional work gives the singer the opportunity to take full advantage of her timbre-role to create a convincing musical image in the spirit of “theater of realism”.

Key words: musical semantics, intonation development, musical dramaturgy.

УДК 78.07:780.6
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-07

ВІОЛЬ Д'АМУР В ТВОРЧОСТІ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА: ВІДКРИТТЯ ІНСТРУМЕНТУ В УМОВАХ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ KAMMERMUSIK OP. 46, № 1 І KLEIN SONATA OP. 25, № 2)

Дар'я Ткаченко – аспірантка кафедри історії та теорії виконавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0007-4055-5907>

У статті досліджено особливості сприйняття віолі д'амур видатним німецьким композитором ХХ століття Паулем Гіндемітом. Відзначено суттєву зацікавленість з боку митця старовинним жанрами і формами, переосмислення яких в дусі неокласичної естетики сформувало як індивідуальний стиль композитора в цілому, так і характер більшості його інструментальних опусів зокрема. Особливо вказано на поліфонічний аспект як основну властивість гіндемітівської фактури у інструментальній творчості.

Досліджено згадки про віоль д'амур у науковій і творчій практиці П. Гіндеміта і загалом у біографічному контексті. Перераховано найбільш знакові події: створення індивідуальної репліки віолі д'амур Ойгеном Шпренгером, дослідження барокових творів з наявністю сольної партії цього інструменту, присвячені йому есе і лекції. Доведено факт системного інтересу П. Гіндеміта до можливостей віолі д'амур, що дозволяє так само розглядати його як складову композиторських експериментів зі старовинною музикою.

Проаналізовано стилістику двох опусів П. Гіндеміта за участю цього інструменту як сольного – «Kammermusik № 6» (op. 46 № 1), Klein Sonata (op. 25, №2). Встановлено жанрово-стильові особливості обох творів, які поєднують барокові жанри на різних рівнях цілісності (прелюдія, fuga, соната, остинатні варіації, концертна форма) та особливості гармонічної мови, що відбиває неокласичну естетику митця у 1920-ті роки та пізніше. Підкреслено особливості інструментальної партії віолі д'амур, у мелодії якої поєднується віртуозне начало, мотивна робота і ладогармонічна мова згідно переосмисленої тональності, що складало сутність ладової системи П. Гіндеміта.

Зроблено висновок, що інтерес композитора до віолі д'амур також слід розглядати як частину зацікавленості старовинною бароковою музикою.

Ключові слова: Пауль Гіндеміт, віоль д'амур, поліфонія, неокласицизм, старовинна музика, жанр, бароко.

Вступ. Творчий спадок одного з видатних класиків музики ХХ століття Пауля Гіндеміта містить у собі більш ніж вісімдесят інструментальних камерних та концертних творів. У двох з них – «Kleine Sonate» (op. 25 № 2, 1922 р.н) і «Kammermusik №6» (op. 46/16, 1927 р.н) – композитор використовує віоль д'амур як сольний інструмент. Звернення до цього інструменту свідчить про факт зацікавленості з боку Пауля Гіндеміта до старовинної музики, зокрема і до її інструментарію. Про даний інтерес згадували і деякі дослідники творчості композитора (зокрема Й. Буйє [4]). Також про нього свідчить і факт видання у 1937 році авторського есе, присвяченого віолі д'амур, у якому охарактеризовано конструкцію інструменту, описано історію створення, охарактеризовані періоди розвитку, віртуозні можливості та обмеження, нотний репертуар цього інструменту та можливі причини його забуття у ХІХ столітті. Фундаментальність поставлених у згаданому есе питань дозволяє оцінити його, як важливу, присвячену віолі д'амур органологічну працю.

Тим не менш, у дослідженні ролі старовинного інструментарію у життєтворчості П. Гіндеміта, на наш погляд, існують певні «білі плями». З одного

боку, як у західному, так і в українському музикознавстві постає і творчість композитора регулярно привертають увагу науковців. Так, у монографіях Д. Ноймейєра [6], Д. Склтона [8, 9]; у статтях і дисертації Н. Гнатів [1, 2], статті А. Городецького [3] – охоплено комплекс теоретичних питань. Зокрема життєтворчість П. Гіндеміта (Д. Ноймейєр, Д. Склтон), особливості його тематичної роботи у світлі естетики неокласицизму та «Нової об'єктивності» (статті та дисертація Н. Гнатів), особливості індивідуального стилю на прикладі «Kammermusik № 5» (А. Городецький).

Водночас у згаданих працях, за виключенням монографії Д. Склтона, досить побіжно згадано про віоль д'амур у творчості композитора, так само як і про стилістику написаних для неї творів. Між тим, з огляду на наведені вище факти, інтерес до інструменту був важливою сторінкою біографії Пауля Гіндеміта, без урахування якого не можна говорити про індивідуальний стиль композитора і його естетичні пріоритети. Тож керуючись наведеними роздумами і фактами, **мету пропонованої статті** можна сформулювати наступним чином – дослідити місце віолі д'амур у житті та творчості композитора і особливості

сприйняття ним віолі д'амур у композиторській практиці, на прикладі мелодики і форми творів (соната і «Kammermusik № 6»).

Завдання дослідження. Тож на підставі заявленої мети можна сформулювати наступні завдання: дослідити напрямки зацікавленості старовинною музикою з боку П. Гіндеміта, охарактеризувати місце в них віолі д'амур у них; дослідити історію створення «Kammermusik №6» (ор. 46, № 1) та сонати ор. 25 № 2; проаналізувати стильові особливості партії віолі д'амур у контексті художньої цілісності обох творів.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом дослідження є ноти творів *Kleine Sonata* ор. 25 № 2 для віолі д'амур і фортепіано і «Kammermusik №6» для віолі д'амур та 13 інструментів, а також – аудіозаписи творів у виконанні Гюнтера Теффеля [5]. У дослідженні спираємося на структурний та системний методи, для визначення місця віолі д'амур у композиторській і виконавській практиці П. Гіндеміта та аналізу жанрово-стильових особливостей творів.

Виклад основного матеріалу статті. Дослідники життєтворчості Пауля Гіндеміта (Д. Скелтон, Н. Гнатів, А. Городецький) відзначають, що період становлення індивідуального стилю композитора припав на 1920-ті роки. Саме тоді П. Гіндеміт, шукаючи шляхи оновлення музичної мови, звернувся до старовинної музики.

Одним з напрямків такої зацікавленості є поліфонія. Як зазначає київський дослідник А. Городецький, «Одним із найважливіших фактурно-композиційних елементів серії “Kammermusik”, як і взагалі творчості П. Гіндеміта, є поліфонія. Це надзвичайно зближувало його з І. С. Бахом. Саме вона стала однією з причин складності його композиторської мови. П. Гіндеміт у побудові музичної форми є своєрідним архітектором, для якого поліфонія була основним методом будівництва» [3, с. 77]. Поліфонічне начало переважає у питомій частині музики П. Гіндеміта, починаючи від фортепіанного «*Ludus tonalis*», і закінчуючи серією творів з заголовком «Kammermusik», які композитор писав у період між 1922 та 1927 роками.

Іншим напрямком зацікавленості старовинною музикою є барокові жанри і форми. Цикл «*Ludus tonalis*», написаний у зрілий період творчості композитора, по суті переосмислює клавірні прелюдію і фугу; «Kammermusik № 5», як зазначав у згаданій вище статті А. Городецький, є переосмисленням *concerto-grosso*, а – приміром – написаний у 1923 році «*Klaviermusik mit Orchester*» ор. 29 наслідує барокову модель інструментального концерту. Також прикладом переосмислення барокових жанрів є і твори для віолі д'амур, що аналізуються в даній статті.

Нарешті – третім об'єктом інтересу композитора, у контексті старовинної музики, є її інстру-

ментарій. Саме в цьому розрізі варто розглядати і характер його відношень з віолі д'амур та написаними для неї творами. Відомо, що Пауль Гіндеміт був блискучим виконавцем на альті та скрипці; також, упродовж творчої кар'єри, він опанував ще кілька інструментів, зокрема і такі рідкісні, як фідель (старовинна скрипка) та басон. Але у 1920-ті роки він особливо захопився віолі д'амур. У листі Еммі Роннефельдт (вересень 1922) Гіндеміт дає оцінку даному інструменту: «...я знайшов нове заняття: граю на віолі д'амур, чудовому інструменті, який був зовсім забутий, і для якого написано зовсім небагато музики. Найпрекрасніший тембр, який ви тільки можете собі уявити, невимовно солодкий і м'який. Грати на цьому інструменті складно, але я граю на віолі д'амур з великим ентузіазмом і на загальне задоволення...» [8, с. 66].

З наведеного Д. Скелтоном епістолярного свідчення можна зробити висновок про зачарованість цим інструментом з боку П. Гіндеміта. Про неї також писав і американський дослідник Йоганн Буйє, який відзначав захопленість Паулем Гіндемітом грою на віолі-д'амур у 1920-ті роки і подальше спонукування ним власних учнів до глибшого вивчення старовинних музичних інструментів під час викладацької кар'єри у берлінській Вищій школі музики (1927–1937) [4, с. 17]. І хоча пізніше, вже під час перебування у США, композитор їх у власній композиторській практиці не використовував, його учні «гнали старовинну музику на старовинних інструментах у Нью-Гейвені, Кембриджі та Нью-Йорку» [4, с. 17].

Підтвердженням цієї захопленості є і той факт, що у 1926 році скрипковий майстер Ойген Шпренгер виготовив спеціально для нього віолу д'амур. Із сьогоденної точки зору інструмент є сучасною імітацією барокової *viola d'amore* і унікальний тим, що на ньому зображено не звичайну голову амура чи ангела, а голову дружини Гіндеміта Гертруди (рис. 1).



Рис. 1. Гриф віолі д'амур О. Шпренгера

Біографи також відзначають, що П. Гіндеміт також цікавився оригінальними творами XVIII століття для віоля д'амур, зробив власні розшифровки та аранжування basso continuo у партитурах кількох з них. Протягом багатьох років він вивчав твори для віоли д'амур Бібера, Аріості, Пецольда, Руста, Вівальді, Стаміца та інших композиторів; відомо, що він виконував партію віоля д'амур у бахівських «Страстях за Іоаном». Певним результатом, що узагальнив його наукові і виконавські пошуки, стала поява у 1937 році присвяченого інструменту есе. Також у 1939 році він прочитав лекцію про віоля д'амур у Кремоні.

Камерна музика для Пауля Гіндеміта була тією сферою, в якій зароджувалися та формувалися основні риси його композиторського стилю. Використовуючи практично всю партитуру симфонічного оркестру в камерних сонатах, композитор прагнув розкрити специфіку кожного інструменту, його художні та технічні можливості. У 1920-ті роки саме в камерній музиці він використав віоля д'амур як сольний інструмент. Йдеться про два твори великої форми – «Klein sonata» (op. 25, № 2) і «Kammermusik № 6» (op. 46, № 1).

Сонату було завершено у 1923 році. Вона стала одним з перших камерно-інструментальних творів Пауля Гіндеміта, до того ж є зразком

експериментів композитора з формою і жанром. В розрізі останнього йдеться про поліфонізацію на жанровому і фактурному рівнях. Так, твір відкривається доволі-таки класичною фугою з подвійною експозицією. Форму і жанр другої частини можна визначити як інструментальну арію (водночас вона є повільним та ліричним центром циклу), нарешті фінал містить у собі елементи рондо і токати. Розглянемо детальніше стилеві особливості твору.

Перша частина відкривається проведенням теми fugи у партії фортепіано. Використовуючи барочний автентичний інструмент як солуючий, Гіндеміт відтворює стилістику барокової теми, що складається з ядра та розгортання. Серед її особливостей відзначимо надзвичайно вишукану ритміку, умовну діатонічність (тональність ре-мінор) і артикуляційні особливості, зокрема поєднання артикуляційних ліг, стакато й акцентів на сильних долях (приклад 1).

Перша експозиція має обсяг у десять тактів, вона має доволі стандартну побудову з проведенням теми у трьох голосах, протискаладними, на основі мотивів теми. У 11 такті вступає віоля д'амур, яка проводить варіант теми з подвійними нотами. У цей час партія фортепіано виконує роль як гармонічної підтримки, так і поліфоніч-

Mabig schnell. Luftig

Приклад 1. Соната для віоля д'амур та ф-но op. 25 № 2 (1923). ч. 1. Фуга (1-9 тт.)

sul D

Приклад 2. П. Гіндеміт. Соната для віоля д'амур (1923). ч. 2., основна тема (1-6 тт.)

ної; зокрема відмітимо початок канонічної імітації у 12 такті.

Інтермедії та розробка будуються на секвенціях, піддаючись мотивному розвитку. Композитор застосовує подвоєння голосів, – в партії фортепіано в октаву, у віоль д'амур – у кварту. Реприза динамізована, тема в ній звучить чотири рази. У цьому циклі дана частина проявляє себе як вступна до двох наступних (приклад 2).

Розпочинається частина з викладу основної теми на струні D. Вона являє собою повільну і пластичну мелодію, з досить похмурим образно-емоційним станом. Вона звучить соло у партії віоль д'амур і замовкає у сьомому такті, поступаючись темі фортепіано, що має акордовий склад фактури і складноладову організацію гармонічної вертикалі. У подальшому розвитку між обома учасниками встановлюється певний діалог, в якій партія фортепіано не виходить за межі акордово-хорального складу, у той час як мелодія віоль д'амур побудовано з гармонічних та мелодичних фігурацій (зокрема в цьому контексті відзначимо матеріал 14-16 тт. і надалі, до кінця першого розділу).

Від ремарки *Ein wenig bewegter* у 32 такті характер фактури змінюється. У партії фортепіано спостерігається остинатна акордова фігура з синкопованим ритмом (що може бути віддзеркаленням "джазових" експериментів П. Гіндеміта), а мелодія віоль д'амур втрачає свою гнучкість, орнаментованість і немовби підпорядковується остинато. Подальший розвиток відрізняється поступовим загостренням: на звуковому, динамічному і образно-драматургічному рівнях. Особливо це помітно після сорокового такту, коли у партії фортепіано руйнується остинато, натомість в унісон програється фрагмент основної теми. В цей самий час у партії віолі д'амур можна побачити окремі остинатні фрагменти, викладені паралельним двуголоссям і які прориваються у короткі висхідні пасажі. У підсумку це формує

досить інтенсивну звукову подачу і підводить до кульмінації у 46 такті.

З п'ятдесят четвертого такту (ремарка *Ruhig, wie am Anfang*) розпочинається наступний розділ. Умовно його можна вважати репризою, оскільки у партії фортепіано проводиться друга (фортепіанна) тема з 7-8 тактів. На самому кінці з'являється соло віолі д'амур на початковій темі. Таким чином П. Гіндеміт реалізує концентричну побудову, де партії фортепіано та віолі д'амур втілюють протилежні (антагоністичні) начала, пов'язані з лірикою і остинатністю. Такий підхід досить часто зустрічатиметься у неокласичних творах подальших десятиліть.

Фінал. являє собою динамічно яскраве та енергійне скерцо, стилістика якого викликає алузії до ранніх модерністських пошуків Пауля Гіндеміта (зокрема і до його фортепіанної сюїти "1922", написаної майже одночасно з сонатою). Відзначимо нетиповість звукового амплуа струнного інструменту, яке грає гострі акордові теми на динаміці *f-ff*.

Частина має рондальну побудову, де роль рефрену виконує перший, досить розгорнутий розділ, викладений у тричастинній формі. Серед особливостей останньої відзначимо контраст між акордово-остинатною пульсацією (приклад 1-4 тт.) і етюдним рухом вісімками та іншими тривалостями (8-16 тт.). На відміну від другої частини даний контраст – лише на рівні тем, обидва учасники ансамблю виконують як одне, так і інше.

Остинатно-акордовий і етюдний, з рухом вісімками, мотиви характеризують тенденції у тематизмі і в епізодах. Так, у першому епізоді (75-78 тт.) переважають акордові побудови, які формують досить щільне звучання. Він переважає і в кульмінації, де тема рефрену проводиться в акордовому ущільненні на *ff* (приклад 3).

Подальший розвиток, включно з 2 епізодом і генеральною кульмінацією, зберігає схожі тен-

32241

Приклад 3. П. Гіндеміт. Соната для віоль д'амур (1923). ч. 3., початок 2 рефрену (75-78 тт.)

денції до фактуротворення. На перший план виходить ямбічна інтонація з секундовою вертикаллю, яка набуває досить жорстокого образу, що підпорядковує собі і віоль д'амур, мелодія якої звучить практично в цьому ж ритмі (приклад 4).

Соната завершується проведенням рефрену, який закріплює остинатність як основний спосіб утворення фактури й тематизму. Водночас вона стає і головним носієм антиромантичного і модерністського меседжу твору, який повністю заперечує лірико-суб'єктивне начало, характерне для другої частини.

У 1927 році Гіндеміт почав роботу над Kammermusik № 6 для віоль д'амур. Під час репетицій, Гіндеміт вносить велику кількість виправлень у сольну партію віоль д'амур, поки не склав абсолютно новий перший розділ і частину третього. Так виникла так звана остаточна версія, яка використовується сьогодні (рис. 2).



Рис. 2. Kammermusik № 6, Op. 46, № 1, фрагмент рукопису

У переробці Гіндеміт значно змінив фактуру партії оркестру і таким чином зробив звук більш прозорим. Він також вдосконалив сольну партію,

яка все ще є технічно дуже вимогливою, більш лаконічною і краще відображається на фоні акомпанементу. У формальному сенсі Kammermusik № 6 є єдиним одночастинним твором у циклі, який побудований як послідовність розділів, які граються *attacca* (навіть з урахуванням пауз і фермат між окремими частинами).

З жанрової і фактурної точки зору, твір також переосмислює різні стильові особливості барокової музики. Показовою, в цьому плані, є перша частина, що побудована за моделлю мікроцикла «прелюдія + fuga». Тож зупинимося на ній детальніше.

З точки зору тематичної роботи композитора, базовим є поліритмічний мотив, що уперше проводиться в інструментальній партії (1-2 тт.) і надалі набуває ролі остинато (приклад 5).

Даний мотив можна інтерпретувати як варіант відомої анаграми В-А-С-Н, перш за все через власну секундово-терцеву інтерваліку. Надалі він проводиться у одинадцятитоновому мотиві, в партії віоль д'амур (5-7 тт.). З огляду на його подальшу появу протягом першого розділу і в наступних (на рівні окремих мотивів), можна говорити про роль даної теми, як своєрідного зерна «Камерної музики №6».

Незважаючи на певний натяк у «камерності», композиційно-драматургічний розвиток всередині твору підпорядковується особливостям циклічних сюїтних побудов. Так, перший розділ (*Massig schnell, majestätisch*) викладено у доволі комплексній формі, що поєднує в собі тричастин-



Приклад 4. П. Гіндеміт. Соната для віоль д'амур (1923). ч. 3., розвиток 2 епізоду (82-84 тт.)



Приклад 5. П. Гіндеміт, Kammermusik № 6, 1 р., 1-5 тт.

ний вступний розділ і подальше *fugato*. Розпочинається твір з викладення згаданого вище лейтмотиву, що проводиться у дерев'яних духових.

У третьому такті вступає мелодія, що поєднує в собі двоголосся, і мотиви шістнадцяток, що створюють ефект перегукування між різними голосами (від п'ятого такту). Інтерваліка даних ходів має деякий зв'язок з лейтмотивом, зокрема він проявляється у напівтонових секундових субмотивах. Проте загалом соліст створює контрапункт до кларнета і бас-кларнета, які проводять лейтмотив (приклад 6).

У дев'ятому такті остинатна фігура лейтмотиву викладена у партіях фаготу, віолончелей і контрабасів, а у віолі д'амур – віртуозні мелодичні фігурації шістнадцяток.

Тож уже на прикладі даного початкового фрагменту можна переконатися у факті глибокого розуміння Паулем Гіндемітом віртуозних можливостей віолі д'амур, що вбачається як у використанні прийомів багатоголосся, так і хроматичних пасажів у доволі рухливому темпі. Інструмент звучить у скрипковому регістрі, проте, на відміну від неї, має досить матовий тембр.

Серед інших тем першого розділу відзначимо середній розділ вступної прелюдії, який починається з літери В у 17 такті. Лейтмотив переходить до гобою, а віолі д'амур грає кантиленну тему, що складається переважно з вісімок і чвертей, і для якої характерні хроматичні ходи. Розвиток відбувається за рахунок поступового ритмічного ущільнення мелодії: рух стає безперервним, важливу роль починає відігравати ритмічна пульсація триолями. Це особливо помітно на матеріалі 23-28 тактів. Цей рух підводить до локальної

репризи, що починається у 29 такті, в якій у партію віолі д'амур знову повертається виклад шістнадцятками (хоча цього разу переважають фігурації ламаними арпеджіо, в поєднанні з артикуляційними «французькими» лігами). З огляду на контрапункт з остинатним лейтмотивом, що проводиться у віолончелей, контрабасів та фаготу можна говорити і про кульмінаційне значення даного фрагменту (приклад 7).

З ремарки *Doppelt so schnell* (36 такт) розпочинається розділ-*fugato*. Серед його особливостей відзначимо ритмічну, з нотками скерцозності тему, протискладання з пульсацією вісімками на одній ноті (42-45 тт.) та структуру з експозиційною і розвиваючою частинами і заключною кульмінацією (після 100-го такту) на основі протискладання (приклад 8).

В цілому форма є досить вільною і досить відрізняється від класичної побудови фуґи. Відзначимо і подальший розвиток віртуозних елементів у партії віолі д'амур. Вона насичена паралельним двоголоссям, хроматизмами, сама тема містить у собі стрибки на кварту та інші інтервали. Також відзначимо контрапунктичне протистояння з трубою (58-64 тт.), що свідчить про поліфонічне мислення П. Гіндеміта, яке є складовою його стилю.

У наступних розділах згадані тенденції розвиваються і отримують нову якість звучання. Так, другий (*Langsam*) являє собою остинатні варіації з розвинутою мелодичною лінією у соліста. Третій розділ також має варіаційну форму і фактично є кульмінацією саме для віолі д'амур. Він розпочинається з каденції, де композитор активно використовує паралельне двоголосся і комплексні ритмічні побудови. Фінал є своєрідним епілогом,



Приклад 6. П. Гіндеміт, *Kammermusik № 6*, 1 р., 6-10 тт.



Приклад 7. П. Гіндеміт, *Kammermusik № 6*, 1 р., 25-29 тт.



Приклад 8. П. Гіндеміт, Kammermusik № 6, 1 р., фрагмент теми і протискладання 42-45 тт.

де у соліста з'являється тема, що походить від остинатного лейтмотиву, проте вона має більш кантіленне звучання. На самому кінці (після 322-го такту) з'являється тема *fugato* з 1 частини, яка повертає ритмічне остинато в звучанні. Власне ним і завершується «Камерна музика №6» – твір, який можна вважати одним з еталонних у ранній композиторській практиці Пауля Гіндеміта. Він переосмислив такі барокові жанри, як прелюдія, fuga (1 частина), остинатні варіації (2 частина) і концертний цикл на рівні цілісного твору. Також він переосмислив віртуозні можливості віолі д'амур, створивши для неї партію цілком в дусі неокласичних тенденцій, чим продемонстрував неправильність в недооцінці його можливостей у попередню історико-стильову добу.

Висновки. Отже, нами було досліджена роль віолі д'амур у житті та творчості Пауля Гіндеміта. На цій підставі можна зробити наступні висновки:

Перше. Встановлено, що зацікавлення старовинною музикою впливало на творчу еволюцію П. Гіндеміта вже на етапі його формування, тобто у 1920-х роках. Композитор активно вивчав старовинну поліфонію і барокові жанри – фугу, остинатні варіації, *concerto-grosso*. Також він оволодів мистецтвом гри на старовинних інструментах, зокрема і на віолі д'амур, яка стала предметом як творчої, так і наукової зацікавленості. Згадано численні факти з біографії Пауля Гіндеміта, які красномовно ілюструють його ставлення до інструменту: епістолярні згадки, наукові пошуки, дослідження старовинних творів за участю сольної віолі д'амур, лекції, есе.

Друге. Проаналізовано характер впливу барокової музики на стиль композитора 1920-х років. Так, поліфонічний принцип організації, що особливо розкрився у камерній та концертній музиці Пауля Гіндеміта, поєднується з вільним переосмисленням барокових жанрів, зокрема фуги, остинатних варіацій, *concerto-grosso*. У свою чергу, жанрові пошуки здійснюються в комплексі з ладогармо-

нічними знахідками, зокрема у царині розширеної тональності. В комплексі це підкреслює неокласичну і модерністську природу музики композитора та його відхід від романтичної естетики.

Третє. Написання обох творів у 1923 і 1927 роках варто розглядати крізь призму згаданих вище тенденцій. Враховуючи контекст, можна припустити, що композитор приділив партії віолі д'амур велику увагу. Обидва твори вільно переосмислюють барокові інструментальні жанри; зокрема у перших частинах нами спостерігалось втілення фуги, причому в «Kammermusik №6» вона викладалась у парі з «прелюдією». Також спостерігалось жанрове квазіцитування остинатних варіацій (II частина Kammermusik) і в цілому циклічність барокового типу, характерного для старовинних сонат і концертів.

Четверте. Проаналізовано жанрово-стильові особливості мелодики сольного інструменту в контексті художньої цілісності обох творів. Так, у «Kleine Sonata» (op. 25, №2) партія віолі д'амур відзначається великою кількістю образно яскравих і віртуозно-технічних епізодів. У першій частині багато проведень тем викладено подвійними нотами (кварти, квінти). Композитор сповна використав потенціал віолі д'амур як струнно-смичкового інструменту. У другій частині віола д'амур проявляється як мелодійний, співучий інструмент. У фіналі знову на перший план виходить віртуозне начало, яке вимагає від соліста грати акордові сполуки та хроматичні пасажи у енергійному темпі.

Приклад ставлення до віолі д'амур у творчій практиці П. Гіндеміта показав важливість для композитора зберегти індивідуальний підхід до можливостей інструменту. Німецький майстер зумів досягти природного, оптимального та органічного поєднання найновіших (станом на 1920-ті роки) досягнень сучасної композиторської техніки з «вічними» мистецькими цінностями музичної традиції.

Література

1. Гнатів Н. Тематична організація інструментальних творів Пауля Гіндеміта. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 19 с.

2. Гнатів Н. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості. *Київське музикознавство*. Вип. 40. Київ: КМАМ ім. Р. Глієра, 2011. С. 45–54.
3. Городецький А. Kammermuzik № 5 Пауля Гіндеміта: на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Музикознавчий універсам*. ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. С. 69–82.
4. Buis J. Early Music and Paul Hindemith (1895-1963) in the United States: A Centenary Evaluation. *College Music Symposium*, 1996. 36, 16–32. <http://www.jstor.org/stable/40374282>
5. Hindemith Paul; Teuffel, Gunter. Works For Viola d'Amore. CD Album. Neuhausen: Hänssler Classic, 2013. URL: <https://open.spotify.com/album/1LoRcCxsNBvsk0etGPJmGI>
6. Neumeyer D. The music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press, 1986. 294 p.
7. Scherzinger M. Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). *Perspectives of New Music*, 2005. 43/44, 80–125. <http://www.jstor.org/stable/25164591> DOI: 10.1353/pnm.2006.0031
8. Skelton G. Paul Hindemith: the man behind the music: a biography. London: V. Gollancz Ltd., 1975. 319 p.
9. Skelton G. Selected Letters of Paul Hindemith. New Haven: CT, 1995. 270 p.

References

1. Hindemith, Paul; Teuffel, Gunter. (2013) Works For Viola d'Amore. CD Album. URL: <https://open.spotify.com/album/1LoRcCxsNBvsk0etGPJmGI>
2. Hnativ N. (2016) Tematychna orhanizatsiia instrumentalnykh tvoriv Paulia Hindemita [A thematic organization in Paul Hindemith's instrumental works]. Synopsis of Diss. Ukrainian National Academy of the Music named after P. Tchaikovsky, 19 p. [in Ukrainian].
3. Hnativ N. (2011) Transformatsiia tematychnykh tvoriv Paulia Hindemita [The transformation of thematism as a factor in the formation of an individual style in Paul Hindemith's string quartets of the early period of creativity]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 40, pp. 45–54 [in Ukrainian].
4. Horodetskyi A. (2016). Kammermuzik № 5 Paulia Hindemita: na shliakhu do formuvannia indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Kammermuzik No. 5 by Paul Hindemith: on the way to the formation of an individual compositional style]. *Muzykoznavchyi universam*. pp. 69-82 [in Ukrainian].
5. Buis, Johann. (1996). Early Music and Paul Hindemith (1895-1963) in the United States: A Centenary Evaluation. *College Music Symposium*, 36, 16–32. <http://www.jstor.org/stable/40374282> [in English]
6. Neumeyer, D. (1986) The music of Paul Hindemith. New Haven: Yale University Press. 294 p. [in English].
10. Scherzinger, M. (2005). Heideggerian Thought in the Early Music of Paul Hindemith (With a Foreword to Benjamin Boretz). *Perspectives of New Music*, 43/44, 80–125. <http://www.jstor.org/stable/25164591> DOI: 10.1353/pnm.2006.0031 [in English].
11. Skelton, G (1975). Paul Hindemith: the man behind the music: a biography. London: V. Gollancz Ltd., 1975. 319 p. [in English].
12. Skelton, G (1995). Selected Letters of Paul Hindemith. New Haven: CT, 1995. 270 p. [in English].

Daria Tkachenko – Postgraduate student at the Art Performance History and Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Viola d'amore in Paul Hindemith's life and compositional practice: the discovering of the instrument in a modernist aesthetic (on examples of Kammermusik op. 46, № 1 and Klein Sonata op. 25, № 2)

The article explores the peculiarities of perception of the viola d'amore by the prominent 20th-century German composer Paul Hindemith. The significant interest of the artist in ancient genres and forms, the reinterpretation of which in the spirit of neoclassical aesthetics formed both the composer's individual style as a whole and the character of most of his instrumental works in particular, is noted. Separately, the polyphonic aspect is indicated as the main characteristic of Hindemith's texture in instrumental creativity.

References to the viola d'amore in the scientific and creative practice of P. Hindemith and generally in the biographical context are examined. The most significant events are listed: the creation of an individual replica of the viola d'amore by Oygen Shprenger; the study of Baroque works with a solo part for this instrument, essays and lectures dedicated to it. The fact of P. Hindemith's systematic interest in the possibilities of the viola d'amore, which also allows it to be considered as a component of the composer's experiments with ancient music, is proven.

The stylistics of two of P. Hindemith's works featuring this instrument as a soloist – «Kammermusik No. 6» (Op. 46 No. 1) and Klein Sonata (Op. 25, No. 2) – is analyzed. The genre-stylistic features of both works are established, which combine Baroque genres at different levels of integrity (prelude, fugue, sonata, ostinato variations, concerto form) and features of harmonic language reflecting the neoclassical aesthetics of the artist in the 1920s and later. The peculiarities of the instrumental part of the viola d'amore, in which virtuosity, melodic work, and harmonic language according to reinterpreted tonality are combined, which constituted the essence of P. Hindemith's tonal system, are emphasized.

The conclusion is drawn that the composer's interest in the viola d'amore should be considered as part of the interest in ancient Baroque music, the fact of which has been repeatedly established by various researchers.

Key words: Paul Hindemith, viola d'amore, polyphony, neoclassicism, an ancient music, genre, Barocco.

УДК 78.1Ф; 78. 2і
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-08

ГЕНДЕРНА СПЕЦИФІКА МИСТЕЦЬКОЇ ТВОРЧОСТІ АНТИЧНОГО КИТАЮ

Чан Юань – аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-7060-430X>

Проблематика дослідження жіночої творчості від найдавніших часів до сьогодення щоразу активніше постає предметом вивчення сучасних українських і світових науковців. У статті висвітлено аспекти художньої та музичної творчості мисткинь античного Китаю та виявлено найталановитіших постатей, що в історії розвитку китайського мистецтва мали важливий вплив. У дослідницькому процесі використано комплекс методів, серед яких пріоритетними стали джерелознавчий, пошуковий, музикознавчий. Гендерна специфіка композиторської та виконавської творчості вивчається в аспектах жанрової специфіки, елементів музичної мови, особливостей виконання в працях С. Павлишин, М. Перепелиці, Т. Молчанової, О. Бебечко, М. Шмідта [7], А. Ломакса, Д. Вуцбаха, китайських авторів Цю Діфань, Сун Фанфанг та ін. Використано опрацювання давніх переказів Китаю Фен Ченцзюнь [4], Лі Даюнь [3], думки філософів Лао-цзи [7] і Конфуція [6]. З'ясовано внесок античних музиканток Китаю в розвиток гри на музичних інструментах з групи струнних щипкових; відмінності осмислення в Західній Європі і на Далекому Сході думок про походження музики, її естетичну сутність, емоційний вплив, поняття «компонувати музичні твори». Виявлено постаті найвидатніших жінок-мисткинь античного Китаю в сфері поетичного, танцювального, образотворчого мистецтва, музично-виконавської та композиторської творчості, досліджено їх мистецькі досягнення. Узагальнено впливи композиторської творчості і виконавської діяльності античних музиканток на подальший розвиток китайського національного музичного мистецтва та інструментальної культури. Підсумування композиторських і виконавських здобутків античних музиканток дає можливість стверджувати про доволі важливе, поряд із чоловіками, їх значення в розвитку національної музики: в створенні неперевершених за красою мелодій і технічно складних віртуозних творів, яких дотепер долучають до скарбниці китайської музики, у знаному збагаченні ритмічної складової, в розширенні кількості щаблів пентатонного ладу.

Ключові слова: гендер, мисткиня, творчість, композитор, komponувати, виконавець.

Виклад основного матеріалу. З метою виявлення постатей найвидатніших мисткинь античних часів, що зробили важливий вплив у наступний розвиток художнього та культурного життя Китаю, необхідним стало проведення історичного екскурсу. Його здійснення посприяло засвідченню існування в Піднебесній державі талановитих жінок, творча діяльність яких ще в часи античної доби була визнаною і високо оціненою. З позиції осягнення гендерної специфіки творчості китайських мисткинь важливим постає розуміння важливості їх здобутків, досягнутих в умовах глибоко вкоріненої жіночої дискримінації, коли роль жінок у культурному та мистецькому житті Китаю в порівнянні із визнанням ролі чоловіків упродовж багатьох віків нівелювалась і недооцінювалась. Тим значнішими виявляються досягнення китайських мисткинь, імена яких тривало залишались в затінках історичного знання.

Мета статті – виокремити найпоказовіші персоналії та розглянути гендерну специфіку мистецької творчості античного Китаю.

Для прикладу, в античній Греції, коли усі мистці – і чоловіки, і жінки були рівноправними і вільними громадянами полісу, свідомість людей

зумовлювалась впливом особливої ролі мистецтва, а поезія, музика та спів були невід'ємною частиною їх існування та виховання. Вже тоді, у вільному античному суспільстві серед жінок вперше почали виділятися перші талановиті мисткині, що залишили в історії розвитку світового мистецтва важливий слід. Серед визначних поетес античної доби найдавнішою постає Сафо з острова Лесбос (1630–1870 рр. до н.е.). Відомо, що вона навіть організувала в храмі Артеміди спеціальну школу для дівчат «Дім муз», у якій їх навчали співу, танців і гри на музичних інструментах. Автор життєписів античних поетів, німецький історик, архівіст і багатолітній завідувач однієї з найстаріших бібліотек Німеччини (у Вюрцбурзькому університеті, де зберігалась значна кількість давніх манускриптів) Міхаель Шмідт (1736–1794) повідомляв, що кожна з учениць цієї школи Сафо зобов'язувала привозити зі свого рідного міста пісні, тексти яких вона використовувала в своїх одах [1]. Оди Сафо відзначались особливо тонким змалюванням навколишньої природи, а сила її поезики приховувалась у пристрасних описах щирих почуттів.

Широко відомими і високошанованими поетесами античної Греції були прославлена Плутархом за ліричні застольні пісні Праксилла з міста Сікіон (близько 450 р. до н. е.) та Корінна з міста Танагра (VI ст. до н.е.). Праксилла стала відомою створенням витончених ліричних пісень, мистецтва складання яких вона навчала Піндара – найталановитішого серед чоловіків-аедів. Характеризуючи творчість аедів, Міхаель Шмідт відзначав, що в давній Греції періодично влаштовувались змагання поетів, і що серед кращих виконавців вже в ті далекі часи виділялась жінка Корінна, яка «навіть п'ять разів перемагала Піндара» [2, с. 303].

У вільному суспільстві античної доби відомими постають також чимало талановитих жінок-художниць, серед яких Арістарет (нар. 550 р. до н. е.) – авторка панно з Ефесу із зображенням богині Діани Тімарете (нар. 420 р. до н. е.) і Єлена Єгипетська (IV ст. до н. е.), якій приписують створення монументального полотнища «Битва при Іссії» про перемогу Олександра Македонського над армією персів.

Значно менше імен мисткинь відомо в добу європейського Середньовіччя, коли становище жінок у суспільстві було особливо безправним, їх вважали статтю нижчої природи і недоскональними в розумовій діяльності. Проте, все ж виділяється ряд талановитих письменниць і художниць-мініатюристок, що походили зі знатних родин: французька черниця, художниця і письменниця, зачинателька жанру дамських романів Геррада Ландсбергська (1130–1195), що стала відомою як авторка власного автопортрету (1180) та енциклопедії «Сад утіх» («*Hortus deliciarum*»), до якої власноручно створила близько трьохсот ілюстрацій; фламандська художниця Сусанна Хоренбоут (1503–1554) – авторка роботи «Спаситель» (1521), яку високо цінував Альбрехт Дюрер.

Щодо творчості жінок-мисткинь Далекого Сходу, де смаки та естетичні переваги суттєво відрізнялись від європейських, соціальна нерівність чоловіків та жінок була особливо загостреною. На формування естетичних принципів мистецтва Китаю вплинуло особливе ставлення до краси рідної природи, яку сприймали як божественний витвір. Імператорів вважали посланцями з неба та особами, наділеними магичною силою естетичного і психологічного впливу, тому впродовж кількох тисячоліть створювати мистецькі твори дозволялось лише їм. В наслідок подібних укорінених думок у ранньому суспільстві Китаю статус жінок тривало був значно нижчим за статус чоловіків, а участь жінок у мистецькій та музичній діяльності

продовжувала бути обмеженою. Багато віків тут спостерігались дискримінація жінок і ставлення до них як до меншовартісного прошарку суспільства. Така ситуація тривала впродовж усіх часів царювання імператорських династій аж до початку XX ст., коли династії було повалено і утворилась нова держава – Китайська Республіка (1911). До цього часу жінки майже виключно не мали права показуватися на людях, а тим більше брати участь як виконавиці в концертних заходах.

Проте, ствердження думки про абсолютну «недіяльність» жінок-мисткинь у Давньому Китаї було б надто категоричним. Для спростування цієї уяви наведемо декілька прикладів, що засвідчують про існування і творчість справді особливо талановитих жінок, постаті яких від незабутніх часів з'являлись на небосхилі різних видів китайського мистецтва – танцювального, поетичного, музичного виконавського і композиторського.

Найдавнішою відомою серед них вважається Лі (роки життя невідомі)¹, що була придворною танцівницею і улюбленою наложницею при імператорі Ву з західної династії Хань. Про походження і життєвий шлях Лі відомо небагато: вона була родом з родини простих мандрівних артистів, які дуже полюбили музику і танці. Віддані танцювальному мистецтву, батьки виховали двох дочок – Лі і Яньнянь. Мистецтво Лі було помічено чиновниками імператора і відзначено як неперевершеної танцівниці. Це посприяло тривалому її утриманню при імператорському дворі, зведенню до числа фавориток і виходу всієї сім'ї зі злиднів. Про нечувану віртуозність, граціозність і немов магичну силу танцювального мистецтва Лі знаходимо згадки в переказах Давнього Китаю [3]:

Коли ущелина гори Хуашань була надто вузькою, води не могли пройти до селищ.

Лі танцювала і води почали рухатись стрімко.

Від часів нашої доби відомою постає Бан Чжао (45–117 рр.) – письменниця та історик, донька відомого в давньому Китаї історика Бана Бяо, авторка літературних праць «Дунчжун Фу» і «Жіночі заповіді».

Шангуань Ваньєр (664–710) – наложниця імператора Тайцзуна (доба Тан, 618–907), а потім його честолубивої дружини У-хоу, що привласнила собі титул Небесної імператриці. Шангуань була відомою як поетеса та авторка збірки з 32-х поезій «Вірші Тан». Завдяки її кмітливому розуму і чудовому володінню словом імператорка У-хоу використовувала її таланти як придворної чиновниці.

¹ Поодинокі факти про її мистецтво датовані 220-206 рр. до н.е.

Ян Юхуань (719–756 рр.) – придворна музикантка і танцівниця часів династії Тан, що славилась неперевершеним відчуттям ритму і відтворенням у танцювальних рухах найскладніших ритмічних конфігурацій. В історії танцювального мистецтва Китаю відомими залишились описи про її танцювальні номери – «Танець Ху Сюань» і «Неонове плаття з пір'я».

Лі Цинчжао (1084–1155) – поетеса династії Сун (до нас дійшла її збірка «Колекція Лі Цинчжао»). Була представницею Школи Граціозної Ци, перебуваючи в якій і виявляючи особливий талант художнього виконання, читала поезії інших поетів – своїх сучасників зі збірки «*Yi'an Ju Shi Collection*». Завдяки збереженим описам її літературних читань із зазначенням назв віршів, багато з них внесено до звідних каталогів античної літератури. Більшість з поезій цієї збірки очікують свого віднайдення, подальшого розшифрування та опрацювання.

Пошуки талановитих жінок-мисткинь давнього Китаю дозволили виявити серед них декількох справді талановитих музиканток. Кожна з віднайдених постатей характеризується яскравими здібностями в сфері компонування музичних творів, а також у сфері виконавства на різних музичних інструментах з групи струнних щипкових – на піпі, чжені і гуцині. Підсумування виконавських здобутків цих жінок дає можливість стверджувати про доволі важливе, поряд із чоловіками, їх значення, і навіть в окремих випадках про їх вплив на загальний розвиток національної інструментальної культури Китаю.

З найбільш ранніх серед жінок-музиканток Китаю виділяються Су Іпо – майстерна виконавиця на піпі (двохструнний щипковий інструмент) часів Західної династії Чжоу (1027–256 рр. до н. е.). В переказах повідомляється, що вона «від свого батька отримала теоретичні знання про сім тонів гри на піпі і створила власну збірку «Сім мелодій» [4, с. 16], застосувавши в своїх мелодіях восьмий тон. Дослідники вважають, що винахід Су Іпо, поширюючись центральними землями Китаю, став важливим для подальшого розвитку давньої китайської музики і щодо розширення кількості ступенів пентатонного ладу, і щодо розвитку ритмів, які можна відтворювати на піпі. Китайський історик початку XX ст. Фен Ченцзюнь навіть припускає, що «піпа стала головним національним музичним інструментом у нашій країні саме завдяки мистецтву гри Су Іпо» [4, с. 16].

Талановитою виконавицею на піпі і композиторкою була Ян Пей Сінгу – її ім'я відоме як авторки твору «Піпа Сін». Завдяки розшифруванню в кінці

1930-х років музичного тексту цього твору, виявленню чарівливої краси його музики і введенню до виконавського обігу, твір «Піпа Сін» дотепер долучають до переліку шедеврів музики для піпи.

Про композиторку, виконавицю на гуцині (струнному щипковому інструменті, що вважається найбільш раннім попередником цитри) і письменницю Цай Янь (239–173 рр. до н. е., династія Хань) вдалось віднайти дещо більше інформації: Цай Янь, походила зі знатної родини одного з північних правителів Китаю, Цзііна. Вже за років свого життя вона прославилась як талановита письменниця, композиторка і виконавиця власних творів на гуцині. Цай Янь була однією з найбільш високоосвічених та ерудованих жінок свого часу, мала також глибокі знання з астрономії і географії. Серед її музичних композицій кращим вважався твір «Вісімнадцять ударів Ху Цзі», який вона особисто виконувала на гуцині, і який відтоді, згідно з описами в давніх літературних працях, дотепер вважають шедевром національної музики для цього інструмента.

Чжоу Веньцзюнь (220–180 рр. до н. е., доба Західної династії Хань) – поетеса, авторка і виконавиця творів на чжені (струнний щипковий інструмент типу гуслів). Вона є авторкою неперевершеної за красою мелодії для чжена «Фенікс шукає Фенікса», а також збірки поезій «*Baitou Yin*».

При порівнянні походження і визначення терміну «компонувати музичні твори» було виявлено, що в Китаї і в Західній Європі на це існували різні погляди. В Китаї в праці «Лунь юй» («Бесіди і судження») уперше про створення музичних творів ще в V ст. до н. е. писав мудрець Конфуцій [К]. Він надавав цьому поняттю походження із Всесвіту. Зауважимо про своєрідне переформулювання з цією сентенцією сучасної музикознавці Олени Маркової: «Зосередження музичної виразності на естетизмі узагальнює ... у філософсько-розумовому осягненні музики як дотичності до Вічного» [5, с. 167–168]. Конфуцій вважав, що даром Всесвіту (або небесним даром) може бути наділена тільки високоосвічена людина – тобто та, яка володіє етикетом і вміннями створювати поезії і музику. Також Конфуцій писав про те, що в вихованні музика (юе) повинна поєднувати гру на музичних інструментах, спів і танець. «Всі музичні звуки народжуються в людському серці. Музика виникає, коли проявляються почуття. Коли звуки записані, виникає музика» [6, с. 109–114].

На Заході до дискусії про композиторську творчість уперше звернувся французький теоретик Хукбальд у трактаті «Музика (885 р.)», в якому

серед іншого уперше використав терміни «компонувати», «композиція» і «композитор». Фламандський теоретик Іоанн Тинкторис уперше виділив у терміні «композитор» важливі характеристики – елемент творчої праці композитора та естетичний принцип процесу створення музичного твору (праця «Мистецтво контрапункту», 1477). Визначення «композитор» як професії надав швейцарський музичний теоретик Глареан (1488–1563) у трактаті «Додекахорд» (1539), де називав творців музичних творів професійними авторами.

В цьому дискурсі важливим стає пригадати думки одного з найдавніших філософів Китаю Лао-цзи, який уперше в історії задекларував думку про походження музики із Всесвіту та про її естетичну сутність та здатність емоційно впливати на людину: «Музика – це особливі таємничі символи свідомості. ... Вона вражає душу і п'янить емоціями. ... Боги записали ці звуки і передали їх вниз, а потім вже з'явилась світська музика» [7, с. 167–168].

Щодо вивчення музичних наук (а також філософії, інших видів мистецтв) відомо, що в 318–168 рр. до н. е. діяла Академія Цзися – найдавніший в історії Китаю освітній заклад, в якому працювали послідовники Лао-цзи – Мен-цзи і Сюнь-цзи. Як і Лао-цзи, вони залучали музику до мистецьких наук. Один з перших китайських істориків Сима Цянь писав, що за 150 років діяльності Академії Цзися в ній навчалось понад 1000

учнів. Це були вибрані учні, яких відбирали за певними яскравими талантами, красномовністю (але не балакливістю), прагненням до знань і мистецтв та старанністю [8, с. 203]. В Академії не навчалось жодної жінки.

Лише наприкінці ХХ ст. після знайомства з дискусійними оглядами поняття «гендер» американських вчених (антропологині Маргарет Мід, етномузиколога Алана Ломакса та дослідника гендерної ідентичності Роберта Столлера) в Китаї розпочався процес привернення уваги до постатей китайських композиторок-жінок, поступового вивчення їх творчості і надання заслуженої оцінки.

Висновки. Спостережено відмінності в специфіці осмислення в Західній Європі і на Далекому Сході думок про походження музики, її естетичну сутність, емоційний вплив, а також відмінності в осмисленні понять «композитор» і «компонувати музичні твори».

Віднайдені відомості про давніх китайських жінок-музиканток – композиторок та виконавиць – дають можливість зробити висновок про значний вплив, поряд із чоловіками, їх досягнень на загальний розвиток національного музичного мистецтва щодо розвитку гри на струнних щипкових музичних інструментах, розширення та введення в виконавську практику знань з теорії музики, створення на рівні з чоловіками високохудожніх віртуозних зразків.

Література

1. Wegele, Franz Xaver. Schmidt Michael Ignatz. *Allgemeine Deutsche Biographie*. 1891. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119056151.html?anchor=adb>
2. Wurzbach D. C. Schmidt, Michael Ignaz. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Wien, 1856. Vol. 30. S. 303. URL: https://archive.org/stream/BiographischesLexikonDesKaiserthumsOesterreichOcr41/Wurzbach41_djvu.txt
3. Лі Даюнь. Критичний розгляд давніх переказів Китаю. Лоян, 1934. 128 с.
4. Фен Ченцзюнь. Дослідження давніх переказів Китаю. *Guowen zhoubao*. Пекін, 1929. № 9. С. 169.
5. Маркова О. М. Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства. *Вісник НАКККіМ. Щоквартальний науковий журнал*. Київ, 2002. Вип. 3. С. 162–168.
6. Конфуцій. Лунь юй. Пекін: Народне видавництво, 1988. 224 с.
7. Ян Шихун. Книга про Шлях. Зібрання основних думок. Пекін, 1994. 298 с.
8. Сима Цянь. Історичні записки. Розділ «Бень цзі» (Основні записи). Пекін, 1970. 318 с.

References

1. Wegele, Franz Xaver (1856). Schmidt Michael Ignatz. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Retrieved from: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119056151.html?anchor=adb> [in German].
2. Wurzbach, D.C. (1856). Schmidt, Michael Ignaz. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Wien. Vol. 30. S. 303. URL: https://archive.org/stream/BiographischesLexikonDesKaiserthumsOesterreichOcr41/Wurzbach41_djvu.txt [in German].
3. Li Daoyun'. *Krytychnyy roz'hlyad davnikh perekaziv Kytayu* [Li Daoyun (1934). A critical review of ancient Chinese traditions]. Luoyang. 128 p.
4. Fen Chentszyun'. *Doslidzhennya davnikh perekaziv Kytayu* [Feng Chengjun (1929). Study of ancient Chinese traditions]. *Guowen zhoubao*. Beijing. No. 9. P. 169.

5. Markova, O.M. (2002). Muzychna estetyka – filosofiya muzyky: geneza ta aktual'na suchasnist' muzykoznavstva [Musical aesthetics – philosophy of music: genesis and actual modernity of musicology]. *Bulletin of NAKKKiM. Quarterly scientific journal*. Kyiv. No 3. Pp. 162–168 [in Ukrainian].
6. Konfutsiy. Lun'yuy. [Confucius (1988). Lun yu]. Beijing: Peoples Publishing House. 224 p.
7. Yan Shykhun. (1994). Knyha pro Shlyakh. Zibrannya osnovnykh dumok [A book about the Path. Collection of main ideas]. Beijinf. 298 p.]
8. Syma Tsyau'. (1970). Istorychni zapysky. Rozdil «Ben' tsi» (Osnovni zapysy) [Historical notes. Section «Ben Tzu» (Basic Records)]. Beijing. 318 p.

Chang Yuan – Postgraduate student, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

Gender specificity of artistic creative work of ancient China

The problem of researching women's creative work from the earliest times to the present day is increasingly becoming the subject of study by modern Ukrainian and foreign scientists. The article highlights aspects of artistic and musical creative work of female artists of ancient China and identifies the most talented figures who had an important impact on the history of the development of Chinese art. A complex of methods was used in the research process, among which source studies, search activities and musicological method became the priority. The gender specificity of compositional and performing creative work was studied in the aspects of genre specificity, elements of musical language, features of performance in the works of S. Pavlyshyn, M. Perepelytsia, T. Molchanova, O. Bebechko, M. Schmidt [7], A. Lomaks, D. Wurzbach, of Chinese authors Qiu Difan, Sun Fanfang, and others. The study of ancient Chinese narrations by Fen Chentszyun' [4], Li Daoyun' [3], thoughts of philosophers Lao-tzu [7] and Confucius [6] were used. The contribution of ancient female musicians of China to the development of playing musical instruments from the group of pizzicato strings were clarified; differences in understanding opinions about the origin of music, its aesthetic essence, emotional impact, the concept of "composing musical works" in Western Europe and in the Far East were elucidated. The figures of the most outstanding female artists of ancient China in the field of poetry, dance, fine arts, musical performance and composition were identified, and their artistic achievements were investigated. The effects of composer creative work and performance of ancient female musicians on the further development of Chinese national musical art and instrumental culture were summed up. Summarizing the compositional and performing achievements of ancient female musicians makes it possible to affirm their great importance, along with men, for the development of national music: in the creation of unsurpassed in beauty melodies and technically complex virtuoso works which are still being included in the treasury of Chinese music, in significant enrichment of the rhythmic component, in expanding the number of levels of the pentatonic scale.

Key words: gender, artist, creativity, composer, compos, performer.

УДК 782:792.2:929 Небесний [477]
DOI 10.32782/2310-0583-2023-51-09

РОЛЬ МУЗИКИ ІВАНА НЕБЕСНОГО У ВИСТАВІ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА...»

Олена Якимчук – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>
Scopus-Author ID 57292288700

У представленій статті визначена роль музики Івана Небесного, її взаємодія з іншими складовими вистави. Акцентовано увагу на фольклорно-етнографічному аспекті вистави. Визначено, що музика розкриває характери основних героїв, композитор використовує лейттебри скрипки, трембіти для характеристики циган, гуцулів.

Інсценізація творів української письменниці Ольги Кобилянської посідає значне місце в історії вітчизняного театру. Одним з таких сценічних утілень стала вистава за повістю «У неділю рано зілля копала», яка налічує більш ніж пів вікову сценічну історію. Вона увійшла до репертуару вітчизняних театрів, збагативши їхній репертуар творами української класики на соціально-психологічну тематику. У репертуарі Вінницького академічного українсько-драматичного театру ім. М. Садовського вистава з'явилась у 2014 р. Характерною особливістю постановки є наявність музично-хореографічного наповнення сцен, які відіграють вагому роль у виставі. Режисерка Т. Славінська та балетмейстерка Д. Калакай реалістично відтворили музично-хореографічними засобами характерні особливості різних обрядів (святкові гуляння молоді, свято Івана Купала, весілля).

Метою статті є визначення ролі музичного наповнення вистави у контексті її розвитку, взаємодії з іншими сценічними засобами вираженості. Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. Наукова новизна. У статті уперше проаналізована музика Івана Небесного до однієї з вистав у фольклорно-етнографічному аспекті на сцені Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського на прикладі романтичної драми за повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...».

Музичне оформлення сприяє драматургічному розвитку, коментує хід подій. Музична складова, пов'язана з образом, Маври позначена експресивністю, виявом душевного болю героїні. Музично-хореографічні композиції, що відображають життя гуцулів, втілюють символику, міфопоетику повісті О. Кобилянської.

Ключові слова: творчість О. Кобилянської, вистава, театральне дійство, музика до вистави.

Вступ. У реалізації українським театром спадщини вітчизняних класиків значне місце належить сценічному прочитанню творів О. Кобилянської. Відомо, що повість «У неділю рано зілля копала...» письменниця вважала найбільш придатною для сцени. Авторка зробила спробу переробки її в п'єсу. На прохання подруги не встигла здійснити інсценізацію й Леся Українка. Перша сценічна інтерпретація повісті відбулась на початку 1920-х років на сцені Косівського аматорського театру, але вона не мала успіху [9].

Історія інсценізації повісті на професійній театральній сцені в кінці 1940-х років пов'язана з ім'ям відомого режисера українського театру, учня й послідовника Леся Курбаса Василя Василька¹. Звернувшись до творчості О. Кобилянської, В. Василько мав намір збагатити репертуар очолюваного ним Чернівецького музично-драматичного театру виставами на соціально-психологічну тематику. Сценічне прочитання «У неділю рано зілля копала...» В. Василька позначене використанням фольклорно-етнографічних еле-

ментів: піснями, танцями, циганськими народними обрядами [9]. За визначенням театрознавців версія В. Василька стала новим значним кроком у сценічному втіленні творчості О. Кобилянської та вагомою мистецькою подією в історії українського театру. З того часу п'єса увійшла до репертуару багатьох українських театрів, збагативши їхній репертуар творами української класики.

¹ Василько Василь Степанович (Василь Миляєв) (1893-1972) – український театральний режисер, актор, драматург, театрознавець, народний артист СРСР. Засновник Державного музею театального, музичного та кіномистецтва УРСР у Києві (1924). У 1912 р. вперше виступив на сцені професійного театру. Виконував ролі козака та хлопця у сцені вечорниць у «Назарі Стодолі» (1912, театр М. Садовського) та ксьондза в «Івані Гусі» («Єретик», 1919, «Молодий театр»). У різні роки очолював Сталінський (Донецький), Одеський, Харківський, Чернівецький українські драматичні театри.

У Чернівецькому театрі режисер уперше здійснив інсценізацію творів О. Кобилянської «Земля» та «У неділю рано зілля копала...» (1955), які обійшли мало не всі театри України, були поставлені у США та Канаді.

Мета статті полягає не лише у визначенні ролі музики Івана Небесного у виставі, а й окресленні семантики музичного наповнення вистави у фольклорно-етнографічному аспекті у взаємодії з іншими сценічними засобами виразності.

Аналіз досліджень. Творчість О. Кобилянської привертає увагу багатьох філологів, мовознавців, мистецтвознавців. Так, міфологічні інтенції повісті досліджують Н. Монахова, Ю. Пряникова. Історію реалізації твору в контексті сценічного втілення національної літературної класики аналізують В. Загурський, М. Савельєва. Діяльності Вінницького академічного українського музично-драматичного театру імені Миколи Садовського, його репертуарній політиці присвячені публікації Ю. Москвічової, Т. Сідлецької. Щодо вивчення творчості І. Небесного тут ситуація дещо інша. У доступі є кілька дописів довідкового характеру (Енциклопедія сучасної України, Музичний світ, сайт Львівського національного оперного театру), а також публікація Ю. Гожик у журналі «Музика», присвячена творчим пошукам композитора. Окремого дослідження присвяченого І. Небесному немає. Ураховуючи популярність його творчості, плідну композиторську діяльність у різних жанрах сучасного музичного мистецтва, вважаємо за необхідне надолужити цю прогалину, розглянувши одну з театральних вистав, автором музики до якої є І. Небесний.

Результати. Ім'я Івана Небесного добре відоме не лише поціновувачам музичного, а й театального мистецтва, адже композитор є автором до сорока вистав, які з успіхом йдуть у різних театрах України. Композитор, музичний продюсер, лауреат композиторських конкурсів, премій ім. Л. Ревуцького (2002), М. Вериківського (2011), Б. Лятошинського (2020), театральних премій Київська пектораль (2011) та «ГРА» (2021), І. Небесний плідно працює в усіх жанрах музичного мистецтва. Творчий доробок музиканта налічує дві опери («Фіви» за романом Нагіба Махфуза «Війна в Фівах» (2020-2022), «Лис Микита» за однойменною поемою Івана Франка (2019-2020)); аудіо-візуальний перформанс «Мегаполіс» за мотивами віршів Володимира Олейка для драматичного актора і оркестру (2017); камерно-вокальні, інструментальні, твори для оркестру. Особливе місце у цьому переліку займає музика до вистав різних жанрів.

І. Небесний співпрацює з багатьма музично-драматичними театрами України. Серед них Львівський Національний театр української драми ім. М. Заньковецької, Тернопільський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шев-

ченка, Київський Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Київський академічний драматичний «Театр на Подолі», Вінницький обласний академічний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського, Івано-Франківський академічний музично-драматичний театр ім. І. Франка. Серед улюблених глядачами вистав, що супроводжуються музикою І. Небесного, у репертуарі багатьох театральних колективів – «У неділю рано зілля копала...» (за повістю О. Кобилянської), «Політ над гніздом зозулі» (за романом К. Кізі), «Лісова пісня» (за драмою-феєреєю Лесі Українки), «Незрівнянна» (за п'єсою П. Квілтера), «Хелемські мудреці» (за п'єсою М. Гершензона) тощо.

У представленій публікації проаналізуємо виставу «У неділю рано зілля копала...» у постановці Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського, що увійшла до репертуару колективу в 2014 р. Усі складові вистави (музика, хореографія, світло, декорації) тісно пов'язані між собою, тому розглянемо їх у взаємодії у контексті драматургії театального дійства.

В основі повісті О. Кобилянської (1863–1942) «У неділю рано зілля копала...» (1908) покладений мотив романтичної пісні-балади «Ой, не ходи, Грицю» (найвідоміший твір Марусі Чурай про нещасливе кохання). Ця легенда нерідко зацікавлювала письменників, серед яких і наша сучасниця Неда Неждана².

У Вінницькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. М. Садовського прем'єра вистави «У неділю рано зілля копала...»

² Мірошніченко Надія Леонідівна (Неда Неждана) (1971) – українська поетеса, драматургиня, журналістка, поетеса, культурологиня, арткритик, перекладачка. Керівниця відділу драматургічних проєктів Національного Центру театального мистецтва імені Леся Курбаса. Голова Конфедерації драматургів України. Голова українського комітету міжнародної мережі «Євродрама» (Франція). Патрон України на бісеналі «Нові європейські п'єси» у Вісбадені (Німеччина). Авторка двадцяти п'яти оригінальних п'єс, а також восьми за мотивами прози (мюзикли «Маленький принц» за А. де Сент-Екзюпері, «Пригоди Піноккіо» за К. Коллоді, «Аладін і Джин» за народною казкою, «Повернення в ніколи» за «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Апостол черні» і «В неділю рано зілля копала» за О. Кобилянською, «Срібний павук» за В. Кожелянко, «Обіцянка на світанку» за Р. Гарі). П'єси мають понад сто сценічних втілень в Україні (Біла Церква, Дніпро, Київ, Кременчук, Луцьк, Одеса, Львів, Маріуполь, Миколаїв, Рівне, Северодонецьк, Тернопіль, Ужгород, Херсон, Чернівці) та за її межами. Фахова реалізація творів (публікації, сценічні читання, постановки, участь у фестивалях) відбувались в Україні, Польщі, Вірменії, Грузії, Естонії, Литві, Сербії, Македонії, Швеції, Німеччині та інших країнах.

за п'есою Н. Нежданої «В одному тілі дві душі...» відбулась 25 вересня 2014 р. Вона поєднує віковичну мудрість, хвилюючий драматизм любовного трикутника: Настка – Гриць – Тетяна. Спокійна й врівноважена Настка, пристрасна та енергійна Тетяна, а між ними – замріяний Гриць з двома душами в одному тілі.

Режисерський корпус (режисерка-постановниця – н. а. України Таїсія Славінська, художниця-постановниця – Ірина Лупащенко, балетмейстерка-постановниця – з. а. України Діана Калакай, художник зі світла – з. а. України Анатолій Мельник, звукорежисер – Олег Фільварков) вирішує виставу у жанрі романтичної драми, яку підсилює автентична музика Івана Небесного. Акторами створені сильні, глибокі, харизматичні характери циган і мешканців гуцульського села.

У режисерській версії Т. Славінської сценічного втілення набувають стильові особливості твору й своєрідність авторської поетики. На сцені виразно відтворена карпатська природа, романтизована у народних повір'ях і легендах. Особливого значення набувають деталі, пов'язані з характеристикою персонажів, які письменниця використовує у вигляді детальних описів для посилення емоційно-образного змісту твору. Для сценічного втілення особливостей авторської поетики Т. Славінська застосовує різні компоненти сценічної виразності. Акторська гра позначена романтичною піднесеністю, поетизацією краси, оспівуванням людських почуттів. Сценічне світло відображає не лише явища природи (темряву ночі, дощову зливу, сонячний день), а й відповідні почуття героїв (напруженість при зустрічі Гриця й Маври у дощовий темний вечір, піднесений настрій молоді під час весняних, літніх гулянь).

Вистава збагачена фольклорно-етнографічними елементами: танцями, хореографічними сценами, піснями. Музика відомого сучасного українського композитора І. Небесного надає музикальності повісті О. Кобилянської, розкриває характери головних героїв. Музично-хореографічне дійство є невід'ємною складовою вистави, воно сприяє її драматургічному розвитку, коментує хід подій.

Перейдемо до аналізу музично-пластичного рішення вистави у взаємозв'язку з іншими елементами театрального дійства. Усю музично-хореографічну складову можна розділити на дві частини: самостійні номери й елементи мізансцен. Обидва типи відіграють вагомий роль у розвитку драматургії вистави. Самостійними номерами є зображення гулянь молоді на весняних та літ-

ніх святах, сцена з рушниками за участю Гриця й Настки, обряд весілля, що переходить в останню сцену похорону головних героїв. За національним колоритом сцени поділяються на ті, які відображають життя гуцулів і циган (Мавра, Андронаті). Загалом вистава побудована на протиставленні протилежностей: добра й зла, кохання й зради, ненависті й любові.

Циганська лінія, виразно реалізована музично-хореографічними засобами, представлена у виставі образом Маври та її батька Андронаті. Так, у першій мізансцені (Мавра, Радуга, Андронаті) Мавра, залишившись на сцені сама, вдається до експресивного танцю, що відображає психічно напружений, майже божевільний стан героїні, щойно народженого сина якої наказано знищити. Відривання сім'ї та усієї циганської громади від Маври, яка зрадила свого чоловіка, спричиняє її неймовірний біль. Знесилена Мавра (арт. Анна Положенко) виливає свій смуток в експресивній хореографічній імпровізації, яку супроводжує звучання скрипки у високому регістрі. Тембр струнного інструменту у виставі уособлює в собі драматичну долю циган. Тут він маркує найвищий ступінь внутрішнього болю Маври у моменти її спогадів, сповнених невимовним смутком. Надзвичайна пластика Анни Положенко повною мірою передає не лише фізичне знесилення, хворобливий стан, а й трагедію її героїні, що стає очевидною вже у першій мізансцені вистави.

Наступна сцена циганської лінії реалізована у монолозі Маври (сцена Маври й Тетяни у першому акті). Балетмейстерка Д. Калакай поєднує елементи гуцульської та циганської хореографічної лексики як ознаку асиміляції двох ліній – циганської та гуцульської, що переплелись у житті Маври. Інтонційно подібні гуцульський та циганський лади, що їх обрав І. Небесний для музичного наповнення вистави, уособлюють у собі образ Маври, розкриваючи її зв'язок з мешканцями прикарпатського села, де вона прожила більшу частину свого життя.

Важливого значення музика набуває у сцені Маври й Гриця. За режисерським задумом пара танцівників символізує спогади Маври про «той проклятий танець», що став причиною зради нею чоловіка й спокутування гріха протягом усього її життя. Соло скрипки (лейттембру циганки Маври) у верхньому регістрі сповнене смутку, подібне до її звучання у першій мізансцені.

Якщо скрипка асоціюється з образами циган, то трембіта є лейттембром гуцульської громади. Здавна вона є одним з найбільш популярних і улюблених на Гуцульщині музичних інструмен-

тів. Сам інструмент і виконавець на ньому набули своєрідного поетичного символу. Голос трембіти супроводжує життя гуцулів – зранку оголошує про схід сонця, «останній зойк трембіти завершує церемонію поховального обряду» [4, с. 108]. Трембіта звучить під час масових свят, урочистостей. У виставі традиційний гуцульський інструмент виконує кілька функцій. І. Небесний використовує її при зміні мізансцен, розділяючи таким чином хронотоп вистави. Награвання-сигнали застерігають про небезпеку – віщують драматичні події. Голос трембіти з'являється в останній сцені – смерті Гриця й Тетяни, – «це сумні й трагічні у системі гуцульської музичної семантики, внутрішньо наповнені сигнальні похоронні заклики: хто вмер? Де? Чому? Що Вдома?» [4, с. 112].

Сцени, пов'язані з життям гуцульської громади складають основний корпус вистави. Вони відображають гуляння молоді на весняних, літніх святах, весіллі. Д. Калакай використовує народну хореографічну лексику та костюми карпатського регіону, вирішені у світлих тонах, що відображають піднесений святковий настрій молоді, жагу до життя, енергію, сконцентровану в молодому тілі. Сповнена енергії, музика, інтонаційно споріднена з фольклорними джерелами, довершує етнографічну композицію народного свята.

Сцена святкування Івана Купала, одного з найтаємничіших містичних дійств української обрядовості, є масштабною за своєю реалізацією. На думку мистецтвознавця О. Бойка, розмаїття музичних купальських мотивів та пісенних текстів визначає й характер купальських хороводів, темпоритм яких упродовж свята розвивався по висхідній [1]. Музика І. Небесного, що супроводжує купальське дійство, сповнена енергії, схожа на вихор, що захоплює усіх учасників. Нестримний вибух радості, шаленої енергії життя відчуваемо у стрімкому хороводі довкола вогню.

Сцена з рушниками (Гриць, Настка) з другого акту також реалізована етномузичними й хореографічними засобами. Для неї композитор обрав обрядову пісню «Вербовая дощечка», що посилює семантичне значення мізансцени. Адже дощечка є символом кладки чи містка, що ним дівчина переходить з дівочого життя до замужнього. О. Потєбня висловлює припущення, що в основі цього значення (міст) лежить ще давніше, міфологічне значення неба, по якому ходить сонце [7]. Основними елементами мізансцени стають рушники, з яких актори створюють різні фігури – коло з радіусами-рушниками, ланцюги, пелюстки квітів. Однак усю красу перекреслює звучання пісні в акапельному одноголосому

жіночому виконанні. Жалібна й тужлива інтонація голосу співачки протирічить світлим дівочим мріям Настки щодо її весілля з Грицем, вносить дисонанс у виразну, рельєфну сцену й наперед визначає нещасливу долю дівчини.

У заключній сцені весілля звучить одна з найпоширеніших пісень сучасного весільного репертуару «Горіла сосна, палала», що її обрав І. Небесний в інструментальному викладенні для відтворення весільного обряду. Пісня є частиною церемонії традиційного українського весілля, вона походить з карпатського регіону, і на кінець ХХ ст. набула широкого розповсюдження по всій території України. Сучасний варіант пісні містить певні поетичні символи. Зокрема, палаюча сосна символізує дівочтво, а вогонь – весілля, прощання з дівочтвом. Коса є символом дівочої чистоти, а її розплітання є ознакою переходу зі статусу дівчини до статусу молодиці, яка мала носити на голові хустку або очіпок. Мізансцена побудована навколо Гриця й Настки, основних учасників весільного обряду. Загальний настрій мізансцени тужливий, адже вистава закінчується трагічно.

У пластиці героїв відсутні жваві рухи, характерні для попередніх сцен гулянь молоді на святах. Характер пісні спричиняє характер усього сценічного дійства, сповненого смутку. Режисерка Т. Славінська та балетмейстерка Д. Калакай відтворили характерну для весільного обряду семантику, який, за визначенням дослідників подібний до ритуалу поховання. Обидва обряди тотожні за своєю структурою. Їхніми основними етапами є прощання, подорож «туди» й «назад». Реального шляху назад немає ні у покійника, ні у нареченої, яка переходить на нове місце. Потенційна наречена Тетяна через своє безмежне кохання має лише дорогу туди, а у цьому випадку аналогія «наречена-покійник» для дівчини буквальна [8].

Пластичне рішення позначене відсутністю внутрішньої експресії, натомість внутрішнім завмиранням учасників, прогнозує неминучу трагічну розв'язку вистави. Поява божевільної Тетяни на авансцені анонсує початок трагічної коди. Хаотичні рухи, розв'язування мотузки у центрі сцени, звучання скрипки й трембіти – усе віщує про трагічне завершення – смерть головних героїв. Скрипка повертає нас до Маври, від якої почались і на якій замикаються усі лінії сюжету. Гріх Маври скалічив життя двох її дітей – рідного сина Гриця й названої дочки Тетяни, коло провини й покути замкнулось на них. Трагічність ситуації загострюється тим, що син помирає саме тоді, коли мати віднайшла його, і помирає від руки її названої дочки Тетяни. Трембіта гучним

голосом грає за небіжчиками, констатує трагічну розв'язку. У виставі як і в народній обрядовості проглядається заглиблений у віки зв'язок і подібність весілля й поховання.

Висновки. Аналіз вистави за повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...» Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського дозволяє зробити такі висновки. Музично-хореографічне дійство є вагомим частиним вистави, що доповнює монологи, мізансцени акторів, визначає архітектоніку вистави. Музика Івана Небесного надає повісті О. Кобилянської музикальності, розкриває характери головних героїв. Композитор використовує лейттебри скрипки і трембіти. Скрипка, яка звучить, переважно у високому регістрі, уособлює в собі драматичну долю циган. Вона маркує найвищий ступінь внутрішнього болю Маври та її батька. Поєднання елементів гуцульської та циганської хореографічної лексики, інтонацій гуцульського та циганського народних ладів є ознакою асиміляції двох етнічних ліній, що переплелись у житті Маври. Зву-

чання трембіти асоціюється з гуцульською громадою, розділяє хронотоп вистави та анонсує трагічні події. Голос трембіти з'являється в кінці вистави, проголошує про смерть Гриця й Тетяни, тим самим стверджуючи її трагічне завершення.

І. Небесний обрав дві народні пісні, пов'язані з обрядом весілля. «Вербовая дощечка» пояснює семантику сцени з рушниками (Гриць, Настка), де вона звучить, пов'язана з мріями Настки про її весілля з Грицем. Жалібно й самотньо звучання пісні має приречений характер, що віщує безталанну долю дівчини. Безнадійний характер відчувається у сцені весілля, яка супроводжується звучанням пісні «Горіла сосна, палала» й переходить у роковану розв'язку вистави – смерть основних героїв – Гриця й Тетяни.

Таким чином музика І. Небесного органічно доповнює виставу, розкриває семантичне значення мізансцен, народних обрядів, організовує динаміку сценічного дійства.

Подальші перспективи вивчення творчості композитора вбачаємо у вивченні музики до інших вистав, а також інших жанрів його творчості.

Література

1. Бойко О. Елементи купальської хореографії. *Спадщина предків*. 2014. URL : <https://spadok.org.ua/narodni-zvychai-i-obryady/elementy-kupalskoyi-khoreografii> (дата звернення 09.04.2023).
2. Гожик Ю. Іван Небесний – представник сучасної генерації композиторів України. *Музика*. 2016. <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyj-predstavnyk-suchasnoji-heneratsiji-kompozytoriv-ukrajiny/> (дата звернення 10.03.2024).
3. Загурський В. Повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала...» та її втілення на Кримській сцені. *Культура народів Причорномор'я*. 2005. № 63. С. 125–127.
4. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, Нова книга. 2012. 478 с.
5. Монахова Н. Фольклорні моделі в повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (на прикладі міфологеми «доля»). *Мастеріум*. Вип. 4. Літературознавчі студії. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Стило, 2000. С. 37–40.
6. Москвічова Ю. Театральні тенденції сучасної Вінниччини. Наукові записки *Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 2. С. 146–153.
7. Потебня О. Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення. *Фольклористичні зошити*. 2008. Вип. 11. С. 167–188.
8. Пряникова Ю. Міфологічні елементи в повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...». *Мастеріум*. Вип. 4. Літературознавчі студії. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Стило, 2000. С. 37–40.
9. Савельєва М. Сценічні версії творів Ольги Кобилянської в історії українського драматичного театру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2010. №1. С. 126–131.
10. Сідлецька Т. Значення і роль діяльності Вінницького державного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Садовського у культурно-мистецькому житті міста кінця ХХ–початку ХХІ ст. *ВНТУ. Науково-технічна конференція Інституту соціально-гуманітарних наук*. 2021. URL : <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2021/paper/view/11998/9997> (дата звернення 19.03.2024).

References

1. Boiko, O. (2014). Elementy kupalskoi khoreografii [Elements of Kupala choreography]. Spadshchyna predkiv [Heritage of ancestors]. Retrieved from <https://spadok.org.ua/narodni-zvychai-i-obryady/elementy-kupalskoyi-khoreografii> [in Ukrainian].
2. Hozhyk, Yu. (2016). Ivan Nebesnyi – predstavnyk suchasnoi heneratsii kompozytoriv Ukrainy [Ivan Nebesnyi is a representative of the contemporary generation of Ukrainian composers]. Muzyka [Music], 2016. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/ivan-nebesnyj-predstavnyk-suchasnoji-heneratsiji-kompozytoriv-ukrajiny/> [in Ukrainian].

3. Zahurskyi, V. (2005). Povist Olhy Kobylianskoi «U nediliu rano zillia kopala...» ta yii vtilennia na Krymskii steni [The Olga Kobylianska's novel «On Sunday early morning she was digging potion herbs» and its embodiment on the Crimean stage]. *Kultura narodiv Prychornomia [Culture of the peoples of the Black Sea]*, 63, pp. 125–127 [in Ukrainian].
4. Matsiievskiy, I. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv [Musical instruments of the Hutsuls]*. Vinnytsia, Nova knyha. 478 p. [in Ukrainian].
5. Monakhova, N. (2000). Folklorni modeli v povisti O. Kobylianskoi «V nediliu rano zillia kopala» (na prykladi mifolohemy «dolia») [Folklore models in Olga Kobylianska's novel «On Sunday early morning she was digging potion herbs» (using the example of the mythologeme «fate»)]. *Magisterium [Magisterium]*, 4. *Literary studies. National University «Kyiv-Mohyla Academy»*, pp. 37–40 [in Ukrainian].
6. Moskvichova, Yu. (2013). Teatralni tendentsii suchasnoi Vinnychchyny [Theatre trends of modern Vinnytsia]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo. [Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, art history series]*. Ternopil : TNPU im. V. Hnatiuka, 2, pp. 146–153 [in Ukrainian].
7. Potebnia, O. (2008). Pro kupalski vohni ta sporidneni z nymy uiavlennia [About Kupaila lights and related ideas]. *Folklorystychni zoshyty [Folklore notes]*, 11, pp. 167–188 [in Ukrainian].
8. Prianykova, Yu. (2000) Mifolohichni elementy v povisti O. Kobylianskoi «V nediliu rano zillia kopala...» [Mythological elements in the Olga Kobylianska's novel «On Sunday early morning she was digging potion herbs»]. *Magisterium [Magisterium]*, 4. *Literary studies. National University «Kyiv-Mohyla Academy»*, pp. 37–40 [in Ukrainian].
9. Savelieva, M. (2010) Stenichni versii tvoriv Olhy Kobylianskoi v istorii ukrainskoho dramatychnoho teatru [Staging versions of the Olga Kobylianska's works in the history of the Ukrainian drama theatre]. *Scientific notes of Vladimir Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Art History*, 1. P. 126–131 [in Ukrainian].
10. Sidletska, T. (2021) Znachennia i rol diialnosti Vinnytskoho derzhavnogo akademichnoho muzychno-dramatychnoho teatru imeni Mykoly Sadovskoho u kulturno-mystetskomu zhytti mista kintsia XX–pochatku XXI st. [The significance and role of the Vinnytsia Mykola Sadovskyi State Academic Music and Drama Theater's activities in the artistic life of the city at the end of the 20th–beginning of the 21st centuries]. *VNTU. Naukovo-tekhnichna konferentsiia Instytutu sotsialno-humanitarnykh nauk [Scientific and technical conference of the Institute of Social and Humanitarian Sciences]*. Retrieved from <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2021/paper/view/11998/9997> [in Ukrainian].

Olena Yakymchuk – PhD in Arts, Associate Professor for the Department of Musicology, Musical Training and Choreography, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>
Scopus-Author ID 57292288700

The role of Ivan Nebesnyi's music in the play «On Sunday early morning she was digging potion herbs»

The role of Ivan Nebesnyi's music, its interaction with other stage means of expressiveness is determined. Attention on the folklore and ethnographic aspect of the stage is emphasized. The music reveals the characters of the main heroes is determined. The composer uses the leit timbres of the violin and trembita to characterize the Gypsies and Hutsuls.

Staging of Ukrainian writer Olga Kobylianska's works is of great importance in the history domestic theatre. One of these is a play, based on the novel «On Sunday early morning she was digging potion herbs». Its stage age counts over fifty years. It became part of repertoire of the domestic theatres as a specimen of Ukrainian socio-psychological classic literature. The presence of a great number of choreographic scenes, playing a considerable role in the piece is characteristic of the staging. The director T. Slavinska and the ballet master D. Kalakai realistically recreated specific features of different rituals (youth holiday celebrations, holiday of Ivan Kupailo, wedding) by musical and choreographic means. In the article presented the semantics of choreographic action during the play is analyzed.

The objective of the article is definition of the musical filling of the play in the context of its development and interaction with other stage means of expressiveness. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. Scientific novelty. The music in the context of theatrical playing on the stage of Vinnytsia M. Sadovskyi's Academic Ukrainian Music and Drama Theatre on the example of romantic drama, based on O. Kobylianska's novel «On Sunday early morning she was digging potion herbs», is analyzed for the first time in the article.

Musical filling is an important part of the staging. It is helping drama development and commenting the events. Music, connected to Mavra's character, is of great expressiveness. It reveals the heroine's mental pain. Ethnomusical compositions, reflecting Hutsul life, embody the symbolism and mythopoetics of O. Kobylianska's novel.

Key words: O. Kobylianska's works, staging, theatrical action, music to staging.

ЗМІСТ

Богдан Дашак

Концерт В. Камінського для фортепіано з оркестром
«Пам'яті Василя Барвінського»: зв'язок минулого та сучасності..... 3

Юрій Завадовський

Виконавські засади камерно-інструментального стилю Віктора Камінського
(на прикладі першого квартету).....10

Віта-Вікторія Задорожна

Неоімпресіоністські риси інструментального циклу для бандури соло «Другий зошит подорожей»
Людмили Федорової-Коханської.....18

Дмитро Кужелев

Український камерно-баянний ансамбль у дзеркалі історії та теорії баянного виконавства.....23

Олена Пономаренко

Музичні фестивалі як інструмент територіального маркетингу в сучасній Італії.....30

Дар'я Сердюк

Семантика інтонаційного розвитку музичної драматургії образу
(на прикладі образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема»).....36

Дар'я Ткаченко

Віоль Д'амур в творчості Пауля Гіндеміта: відкриття інструменту в умовах модерністської естетики
(на матеріалі Kammermusik op. 46, № 1 і Klein Sonata op. 25, № 2)..... 43

Чан Юань

Гендерна специфіка мистецької творчості античного Китаю.....51

Олена Якимчук

Роль музики Івана Небесного у виставі «У неділю рано зілля копала...».....56

CONTENTS

Bohdan Dashak

V. Kaminsky's Concert for piano and orchestra in memory of Vasily Barvinsky:
a link between past and present.....3

Yurii Zavadovskiy

Performing Principles of Victor Kaminsky's Chamber-Instrumental Style
(on the Example of the First Quartet).....10

Vita-Viktoria Zadorozhna

Neo-impressionist characteristics of the instrumental cycle for bandura solo "The Second Notebook
of Travelers" by Lyudmila Fedorova-Kohanska.....18

Kuzhelev Dmytro

Ukrainian chamber-bayan ensemble in the mirror of the history and theory of bayan performance.....23

Olena Ponomarenko

Music festivals as a tool of territorial marketing in modern Italy.....30

Daria Serdiuk

Semantics of the intonation development of the musical dramaturgy of the image
(on the example of the image of Mimi in G. Puccini's opera "Boheme").....36

Daria Tkachenko

Viola d'amore in Paul Hindemith's life and compositional practice: the discovering of the instrument
in a modernist aesthetic (on examples of Kammermusik op. 46, № 1 and Klein Sonata op. 25, № 2).....43

Chang Yuan

Gender specificity of artistic creative work of ancient China.....51

Olena Yakymchuk

The role of Ivan Nebesnyi's music in the play «On Sunday early morning she was digging potion herbs»....56

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

**SCIENTIFIC COLLECTIONS OF THE LVIV NATIONAL
MUSIC ACADEMY NAMED AFTER MYKOLA LYSENKO**

Випуск 51 / Issue 51

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Наталія Кузнецова

Підписано до друку: 19.04.2024.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 7,44. Замов. № 0524/377. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.