

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

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

# **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Випуск XXIV**

**Збірник наукових статей**

**Харків  
2021**

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 2 від 30 вересня 2021 року)  
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.

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

**Головний редактор:**

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

**Редакційна колегія:**

*Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Николаса Ромеріса, Вільнюс, Литва.

*Ваїс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія.

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

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

*Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – кандидат мистецтвознавства, викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра, Київ, Україна.

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

*Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія.

*Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

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

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

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

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

**Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XXIV. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко; Л. В. Русакова. Харків, ХНУМ, 2021. 216 с.

ISSN 2519-4143

Дослідження, зібрані в першому розділі випуску, звертаються до маловивчених історичних сторінок, порушуючи жанрові, стилеві, інтерпретаційно-виконавські аспекти світової музичної спадщини, а також висвітлюють нові смисли й значення в її вивчених часом зразках. Другий розділ, назустріч 105-й річниці ХНУМ імені І. П. Котляревського, присвячений доробку і творчій діяльності його знаних у світі випускників.

Видання адресоване науковцям і фахівцям в музичній сфері та може бути цікавим представникам суміжних спеціальностей і любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

**Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine**

**Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**

# **ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

Issue XXIV

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2021

UDC 78.03

A 90

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 2 of September 30, 2021)

Certificate of State Registration KB № 23370-13210IIP of 24.05.2018.

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025 ), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021.

The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V.I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

**Editor in Chief:**

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

**Editorial board:**

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

*Chernyavska Marianna* – PhD in Arts, Professor at the Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

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

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

*Rakochi Vadim* – PhD, Lecturer of the cycle commission "Music-theoretical disciplines", Kyiv R. M. Glier Municipal Academy, Kyiv, Ukraine.

*Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania.

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

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

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

*Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

Editors-compilers: Yurii Velychko, Larysa Rusakova

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

**Aspects of historical musicology:** collection of scientific articles. Issue XXIV. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers Yu. Velychko & L. Rusakova. Kharkiv, KhNUA, 2021. 216 p.  
**ISSN 2519-4143**

The articles collected in the first section of the issue refer to little-studied historical pages, touching upon genre, style, interpretative and performance aspects of the world musical heritage, and also highlight new meanings in its time-tested samples. The second section, towards the 105th anniversary of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, is devoted to the legacy and creative activities of its famous alumni.

The publication is addressed to scientists and specialists in the music field and may be of interest to the representatives of related specialties and art lovers.

UDC 78.03

**ISSN 2519-4143**

© Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2021

## ЗМІСТ

Розділ 1. **Зі світової музичної спадщини**

<i>Іванова І. Л.</i>	Жанрова поетика «Парсифаля» Р. Вагнера в контексті ідеї Gesamtkunstwerk .....	7
<i>Лисичка О. М.</i>	«Несподівано британське»: акцентуація національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара .....	37
<i>Холодкова О. С.</i>	Концерти для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана в аспекті ономаotopeїчної та фігуративної риторики .....	54
<i>Сагалова Г. В.</i>	Роль тональності у створенні інтерпретаційної версії барокової музики (на прикладі Французької сюїти <i>d-moll</i> Й. С. Баха) .....	71
<i>Юань Сінь</i>	Специфіка трактування партії Роделінди з опери Г. Генделя «Роделінда»: інтерпретологічний підхід .....	90
<i>Ушакова М. С.</i>	Клавішні інструменти в системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек .....	111
<i>Дікарев С. Г.</i>	Жанрово-стильова специфіка Сонати для контрабаса та фортепіано Пауля Гіндеміта .....	127
<i>Чжан Менчже</i>	Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості китайських композиторів .....	148

Розділ 2. **Харківські контексти.***До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського*

<i>Левченко А. А.</i>	Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації в поліфонічному циклі В. Бібіка «34 прелюдії та фуґи» (на прикладі Зошиту III) .....	166
<i>Богатирьов В. О.</i>	Риси оркестрового стилю в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва .....	184
<i>Любченко В. Ю.</i>	«Самогубець» на харківській сцені: музично-сценічне прочитання С. Пасічником – Г. Фроловим .....	199

## TABLE OF CONTENTS

Section 1. **From the World Musical Heritage**

<i>Ivanova I. L.</i>	Genre poetics of R. Wagner's "Parsifal" in the context of <i>Gesamtkunstwerk</i> idea .....	7
<i>Lysychna O. M.</i>	"Unexpectedly British": accentuation of the nationally English in Edward Elgar's "Falstaff" .....	37
<i>Kholodkova O. S.</i>	G. Ph. Telemann's Concertos for Four Violins without <i>basso continuo</i> in the aspect of onomatopoeic and figurative rhetoric .....	54
<i>Sagalova H. V.</i>	The role of key in creating an interpretational model in Baroque music (based on French Suite in D minor by J. S. Bach) .....	71
<i>Yuan Xin</i>	The specificity of the interpretation of Rodelinda's part from G. Handel's opera "Rodelinda": interpretological approach .....	90
<i>Ushakova M. S.</i>	Keyboard instruments in the system of R. Tureck's individual performing style .....	111
<i>Dikarev S. H.</i>	Genre and style specifics of Sonata for Double Bass and Piano by Paul Hindemith .....	127
<i>Zhang Menzhe</i>	Polyphonic genres in piano creativity of Chinese composers .....	148

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

<i>Levchenko H. A.</i>	The interaction of tonal and modal principles of mode organization in the polyphonic cycle «34 Preludes and Fugues» by V. Bibik (based on <i>Book III</i> ) .....	166
<i>Bohatyrov V. O.</i>	Principles of orchestral style in Symphonic Frescoes "Taras Bulba" by Serhii Turniev .....	184
<i>Liubchenko V. Yu.</i>	"Suicide" on the Kharkiv stage: music and stage reading by S. Pasichnyk – H. Frolov .....	199

## Розділ 1.

## ЗІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 48.071.1(092) (430):782.1]:78.01

DOI 10.34064/khnum2-2401

*Іванова Ірина Леонідівна*

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри історії української та зарубіжної музики,  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
e-mail: ivanova.i.l.hnum@gmail.com  
ORCID 0000-0002-4706-228X

**ЖАНРОВА ПОЕТИКА «ПАРСИФАЛЯ» Р. ВАГНЕРА  
В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ GESAMTKUNSTWERK**

*Єдине творіння майстра, написане саме для Байройтських фестивалів, «Парсифаль» цілком відповідає концепції музичного театру, заснованій на ідеї Gesamtkunstwerk і розглядається в статті як абсолютне її вираження. Розуміння Gesamtkunstwerk сучасним музикознавством не обмежується синтезом мистецтв, але обіймає весь комплекс поглядів на художньо-творчу діяльність, її сутність і роль в духовно-інтелектуальному і суспільному житті. З іншого боку, це поняття слугує визначенням сукупного досвіду культури у всіх її складових. Під таким кутом зору вивчається жанрова поетика «Парсифаля», що містить референції з поетиками інших жанрів різних видів мистецтв. **Мета статті** полягає у розкритті композиторських засобів, завдяки яким ці референції утворюють «всесідність» під знаком Gesamtkunstwerk. Обираються жанровий, системний на основі міждисциплінарного підходу, компаративний **методи дослідження**. Залучаються наукові матеріали, що належать різним сферам гуманітарного знання, зокре-*

ма театрознавству (С. Мокульський), літературознавству (М. Бахтін), медієвістиці (А. Гуревич), музикознавству (М. Веремйова, Н. Вієру, Е. Махрова, К. Піктер, А. Філіннов, А. J. Steinhoff, М. Knust, P. Dayan, G. Faure, R. Paulin, M. F. Gabriel, R. Nacohen). Робиться **висновок**, що жанрова поетика «Парсифаля», відбиваючи ознаки поетик інших жанрів, усотує притаманні їм властивості, які влітаються в загальну художню тканину музичної драми, утворюючи єдиний неподільний сплав, відповідно до ідеї *Gesamtkunstwerk*.

**Ключові слова:** «Парсифаль»; *Gesamtkunstwerk*; жанрова поетика; «всеєдність»; референції; час; простір; сюжетоутворення; герой; лейтмотивна система.

**Постановка проблеми.** «Парсифаль» Р. Вагнера посідає в композиторському здобутку митця особливе місце. Написаний спеціально для Байройтських фестивалів, він є абсолютним вираженням ідеалу «мистецтва майбутнього», сутність якого відбивається поняттям *Gesamtkunstwerk*. Акумуляована в «Парсифалі» численність поетичних, етичних, релігійних, філософських мотивів, упредметнених реаліями світової культури, унеможливує виведення якоїсь певної «формули» його змісту, внаслідок чого він і досі залишається ледь не найзагадковішим творінням Р. Вагнера. Принцип єдності «всього», закладений в ідеї *Gesamtkunstwerk*, розповсюджується в «Парсифалі» на всі складові художньої структури – від засобів сюжетоутворення до лейтмотивної системи, на вищому рівні узагальнюючись в його жанровій поетиці. Побудована шляхом злиття сутнісних та атрибутивних властивостей різних історико-мистецьких жанрових традицій, вона випромінює «закодовані» в них результати духовного досвіду культури, утворюючи єдиний, багатий численними, взаємно віддзеркаленими обертонами смисловий простір розглядуваного опусу. Отже, розкриття жанрової поетики цієї музичної драми сприятиме наближенню до розуміння художнього задуму останнього «послання» Майстра.

**Мета пропонованої статті** полягає в осягненні жанрової поетики «Парсифаля» як опредметнення ідеї *Gesamtkunstwerk*.

Зазначена проблематика дослідження обумовлює обрання **системного наукового підходу** з використанням міждисциплінарних зв'язків.



**Виклад основного матеріалу дослідження.** Самопізнання культури XIX століття не в останню чергу відбилося в концепції «всеєдності». У філософсько-естетичній думці, літературній творчості і музичному мистецтві вона набула різних понятійно-предметних форм. Тут і гегелівське «зняття» протилежностей в їх синтезі, і фіхтевська дихотомія особистості і світу як «Я» та «не-Я», і навіть гетевське положення про світову літературу, маніфестоване в «Західно-східному дивані». У психологічному плані прагнення до «всеєдності» в світовідчутті цієї епохи видається зворотною стороною романтичного індивідуалізму, причому ця зовнішня антиномічність фактично переборюється тотожністю в межах самого мікросвіту. Коментуючи ситуацію відчуження особистості, типову для тогочасної культури, літературознавець А. Карельський (1911) висловив думку, згідно з якою, немовби в компенсацію стану соціального дискомфорту, «ранні романтики прагнули стимулювати своє відчуття причетності таїнствам духу, природи і мистецтва»; більше того: «Романтичний геній, за їх переконаннями, одвічно містить у собі весь Всесвіт; навіть задаючись метою пізнати зовнішні світи, їх герой <...> виявляє, що всі варті пізнання таємниці цього світу присутні <...> в його власній думці» (Карельський, 1911: 11). З іншого боку, в німецькому мистецтві, в тому числі в творах Р. Вагнера, «розгортається – перед слухачем або глядачем – універсальна широта історичних обривів» (Михайлов, 1981: 10).

Особливе значення для розуміння тогочасної ідеології та світосприйняття має «філософія тотожності», або «філософія всеєдності» Ф. Шеллінга. А. Гулыга, розглядаючи сутність шеллінгівської концепції, виділяє такі прояви тотожності, визначені філософом, як єдність природи, де відсутні окремі субстанції та неподільні елементи; загальна двоїстість – будь-яка дійсність передбачає роздвоєння; мистецтво, що «повертає людину до природи, до споконвічної тотожності об'єкта та суб'єкта» (Гулыга, 1987: 15, 16, 19). На думку Н. Берковського, філософія Ф. Шеллінга висунула найважливіші для романтизму мотиви, ключовий з яких – новий погляд на світ, відповідно до якого, в ньому немає застиглих явищ, все перебуває в стані безкінечного руху та динамічних змін (Берковский, 1973: 24).

Відсутність чітко окреслених кордонів між окремими реаліями, проголошена Ф. Шеллінгом, сприяє їх плавному «перетіканню», отожднюванню різного та навіть не поставленого в одному ряді. У незакінченому романі «Життя музиканта» К. М. Вебер таким чином описує свої враження від навколишнього світу під час їзди: «Як перехрещуються, перебивають, роздрібнюють і четвертують одне одного всі поняття та уявлення! <...> які ж стрибки скоюють, проносячись повз мене в цілковитому хаосі, похоронні марші, рондо, фуріози і пасторалі <...>!» (Вебер, 1982: 74). З цитованого фрагменту стає зрозумілим отожднювання в свідомості К. М. Вебера явищ природи і артефактів культури, здатність композитора відчувати навколишній світ немовби в образах музичного мистецтва. Інший вимір єдності – в співвідношенні з множинністю – розкривається в такій думці німецького романтика: «Уявне безладдя цього світу насправді містить у собі внутрішній зв'язок <...> та треба лише мати здатність його сприймати» (Вебер, 1982: 85). Нагадаємо також відомий афоризм Р. Шумана: «Естетика одного мистецтва є естетика й іншого, тільки матеріал різний» (Шуман, 1982: 90). Показово, що, згідно спостереженням дослідників, принцип всеєдності був підготовлений вже ранньоромантичними драмами Л. Тіка та К. Brentano (Paulin, 1989).

Цілком закономірно захоплення творців романтичної культури міфом – універсумом, заснованим на всеєдності і принципі тотожності. В своїх лекціях з філософії міфології Ф. Шеллінг, перш за все, уточнює предмет викладених у них міркувань. Автор підкреслює, що намагається розглядати міфологію як загальне явище, котре «передбачає не лише знання різних міфологій <...>, але й вже засвоєний висновок про притаманність будь-якій міфології чогось загального, в чому вони узгоджується між собою». Отже, «міфологія мислиться як *цiле*, і ми задаємося питанням про природу цього *цiлого*» (Шеллінг, 1989: 163). Для філософа міфологія є «всезагальне і тотожне собі явище», тому окремі міфи різних народів виявляють схожість між собою – не таку, що встановлюється «між оригіналом і копією», а таку, яка обумовлена їх спільним походженням (Шеллінг, 1989: 211). Для досягнення смислових координат зрілих музичних драм Р. Вагнера доцільно звернутися до розглядуваної Ф. Шеллінгом в третій лекції пари-опозиції «по-

етичне – філософське». Філософ формулює питання, чи існують всі продукти діяльності людського духу один поза одним, або між ними є природна спорідненість «і майже неминуча сила притягнення» (Шеллінг, 1989: 199). Відповідаючи на нього з позиції міфу, автор називає філософську складову змістом, поетичну – формою, а оскільки зміст «ніколи не існує тут для себе», «він виникає лише в такій формі, він зрощується з нею до цілковитої невіддільності» (Шеллінг, 1989: 203). Тим самим опозиція перетворюється на тотожність. Таким чином, ідея «всеедності»-«тотожності», що просвічує крізь судження митців, виходить на поверхню і осмислюється на вищому, абстрактно-інтелектуальному рівні та подається в строгій системі філософських категорій.

Відлунням ідеї «всеедності», її специфічною формою існування є *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, що дозволяє розглядати його з найбільш широких позицій – як універсальне явище, яке виходить за межі оперної багатоскладовості і розповсюджується на всю культуру. Саме такий погляд на вагнерівський образ «мистецтва майбутнього» притаманний сучасній музичній науці. Цікаву думку висловлює М. Кнуст (2015). Згідно з його спостереженнями, вагнерівська вокальна декламація (яку вчений визначає поняттям *Sprechgesang*) насправді сходиться до виконавської манери німецьких акторів 1820-х та 1830 років (Knust, 2015), тобто, скоріше є не передбаченням, а проявом спадкоємності. Заперечуючи закріплене в «колективному несвідомому» і в значній частині академічних та наукових видань ототожнення *Gesamtkunstwerk* із синтезом мистецтв<sup>1</sup>, Е. Махрова справедливо вка-

---

<sup>1</sup> Положення про те, що ідею *Gesamtkunstwerk* було вперше викладено не в теоретичних працях Р. Вагнера, а в працях філософів-трансценденталістів, було ґрунтовно розроблене в монографії О. Рощенко «Новая мифология романтизма и музыка. Проблемы энциклопедического анализа музыки» (2004). Подальший розвиток ця думка отримала в дисертаційному дослідженні М. Веремійової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор О. Г. Рощенко).

М. Веремійова вбачає в *Gesamtkunstwerk* «модель “злитого твору мистецтв”», вважаючи її однією з ознак пророцтва ідеї об’єднання Німеччини, що пройшла шлях від «Монадології» Г. В. Лейбніца, через філософію І. Канта і літературні твори Й. В. Гете, Ф. Шиллера, до «шеллінгівської» концепції, яка вилилася в «нову міфологію». За твердженням авторки, Р. Вагнер не «був ані автором поняття, ані засновником

зує на те, що будь-яка опера є синтетичним твором, «оскільки вона об'єднує різні мистецтва задля єдиної художньої мети», хоча «сама художня мета музичного синтезу, – уточнює науковиця, – категорія, що зазнає частих історичних змін і трансформацій» (Махрова, 1998: 148). Щодо вагнерівської музичної драми, то вона, на думку авторки, не має нічого спільного з усіма попередніми історичними музично-театральними формами. Її новизна, за Е. Махровою, полягає в одночасному підвищенні значущості драматичного і музичного: перше гарантує високу змістовність сценічної дії, друге – розкриває всі колізії драматичного процесу та, більш того, виявляє сюжетно-сміслові ходи і навіть деталі ідейно-філософської концепції (Махрова, 1998: 148). В кінцевому рахунку, робить висновок дослідниця, театр як інституція переростає межі «лише художнього синтезу, набуваючи значення філософського форуму» (Махрова, 1998: 148). Відштовхуючись від шеллінгівського розуміння співвідношення філософського і поетичного в міфі, музичну драму Р. Вагнера можна вважати «філософським форумом» у поетичній формі.

Вагнерівська ідея *Gesamtkunstwerk* знайшла дещо парадоксальне відбиття в уявленнях цюріхських дадаїстів. Відштовхуючись від принципу синтезу мистецтв, вони водночас заперечують саме вагнерівське його розуміння (Dayan, 2014). Отже, це може слугувати ще одним аргументом на користь хибності ототожнення розгляданої ідеї виключно з об'єднанням різних видів мистецтва в музичній виставі. Наприклад, М. Габріель вбачає дію *Gesamtkunstwerk* в архітектурному мистецтві, а саме – естетиці Г. Семпера, чий будівельний проєкт Мюнхенського оперного театру був покладений в основу конструкції театру в Байройті (Gabriel, 2020).

З науковими положенням російської вченої об'єктивно солідаризується її німецький колега Карл Ріхтер. Для нього Р. Вагнер – спадкоємець романтичного пантеїзму, а власне романтизм – «глибоке

---

концепції *Gesamtkunstwerk*». Відзначаючи парадигмальну роль «трансцендентальної філософії» для вагнерівського розуміння цього явища в області теорії, музикознавиця віддає аналогічну роль в галузі музичного мистецтва Ф. Мендельсонові. «У Р. Вагнера, – вважає М. Веремйова, – втіленням “сукупного твору мистецтва” є драма; у Ф. Мендельсона – музичний роман» (Веремйова, 2012: 9).

всеосяжне екзистенціальне відчуття єдності всього живого» (Рихтер, 1998: 117). Протиставляючи романтичний екзистенціалізм просвітницькому матеріалізму, музикознавець вибудовує пари-опозиції «єдність – конфлікт», «цілісність – розділення», «об'єднання – дивергенція» (Рихтер, 1998: 117). Показово, що, звертаючись до конкретних прикладів з метою підкріплення висловленої думки, К. Ріхтер наводить слова Парсифаля, який перебуває в захваті від чудес Страсної п'ятниці. На підґрунті деяких суджень Р. Вагнера дослідник доходить висновку про соціальну спрямованість *Gesamtkunstwerk*, маючи на увазі розуміння композитором мистецтва як явища загальнонаціонального значення, як культу (Рихтер, 1998: 117). Не в останню чергу тут відбилосся захоплення митця грецькою античністю, на що, до речі, він неодноразово посилається в своїх теоретичних працях «Твір мистецтва майбутнього» та «Опера і драма» (Вагнер, 1978). К. Ріхтер указує на наявність у дрезденський бібліотеці Р. Вагнера 76 видань з грецької історії, культури, філософії і доходить висновку про те, що «античний світ став для нього майже другою реальністю» (Рихтер, 1998: 121)<sup>2</sup>. До того ж, античні трагедії композитор сприймав «не лише як літературні драми», а як вистави, що перетворювалися на народні свята – в цьому К. Ріхтер убачає витoki ідеї байройтських фестивалів (Рихтер, 1998: 121). До складових вагнерівського синтезу дослідник відносить також об'єднання художника і публіки та різні складові європейської духовної культури – античність, германську традицію, стародавні міфологічні, в тому числі космологічні, мотиви та інше (Рихтер, 1998: 125–126). Таким чином, *Gesamtkunstwerk*, за К. Ріхтером – «театр, що об'єднує», – це підсумок європейського духовного розвитку (там само: 124). Не випадково Дж. Антоні розділяє «німецького Вагнера» та Вагнера – творця концепції Байройтського театру (Steinhoff, 2012). Та абсолютним вираженням такого типу твору сприймається «Парсифаль», що його можна вважати вищою точкою духовно-творчого сходження Р. Вагнера<sup>3</sup>. Акумульована в ньому

<sup>2</sup> Доречно навести вислів Ф. Шеллінга: «<...> якщо я хочу відчутти минуле, мені спочатку потрібно відчутти його як теперішнє» (Шеллінг, 1989: 263).

<sup>3</sup> Мимоволі виникає аналогія з графіком руху духовного життя, який В. Кандинський визначив як «вперед і догори» (Кандинський, 1989: 10).

безліч культурних смислів опредметнюється в його жанровій поетиці, заснованій на принципі тотожності як відчутті романтичної «всеєдності», віддзеркаленої в ідеї *Gesamtkunstwerk*.

У самому авторському визначенні «Парсифаля» – «*Bühnenweihfestspiel*» – міститься корінь «*weih*», що вказує на священний характер цього сценічного дійства<sup>4</sup>, який споріднює цей твір із середньовічною містерією. Та справа не лише в зовнішніх збігах цієї музичної драми з містерією, які атрибутовуються, перш за все, християнськими мотивами та ситуаціями – Страсна п'ятниця, обряд хрещення, голуб на плечі героя-спасителя та інше – а, головним чином, у самій жанровій поетиці. Наведемо ознаки містерії, за С. Мокульським: надмірна розтягнутість у часі, множинність довгот і повторень, розлогі монологи. «Автори містерії, – зауважує дослідник, – намагаються вичерпати будь-яку ситуацію до її логічної межі: вони спонукають своїх героїв договорювати та доробляти буквально все» (Мокульський, 1936: 155). У «Парсифалі» привертає увагу нечисленність сюжетних подій при значних розмірах твору. Монологічні виходи героїв, як правило, довготривалі, в своїй більшості мають форму оповіді – Гурнеманца в першій і третій діях, Кундрі в діалозі з Парсифалем у другій; поглибленого розкриття страждань – аріозо Амфортаса в обрядових сценах, або зворушеності і екстатичної захопленості в милуванні всіма проявами буття – соло Парсифаля в третьому акті. Дія розгортається неквапливо, з численними подробицями і поясненнями. Автору необхідно донести до свідомості слухача кожную думку, усі її смислові обертони – манера викладення, притаманна, до речі, гомерівському епосу. Наприклад, перша дія містить оповідь Гурнеманца, яка немовби «збирає», концентрує смислові деталі, розсіяні в попередніх сценічно-словесних ситуаціях та висловлюваннях персонажів, утворюючи логічно складений текст, що узагальнює і пояснює їхній зміст

<sup>4</sup> Дієслово «*weihen*» означає «освячувати», «святити», а також – урочисто відкривати. Таким чином, «Парсифаль» – сценічне дійство, створене для освячення храму, тобто байройтського театру, адже це єдина музична драма Р. Вагнера, замислена і виконана цілковито з урахуванням вагнерівського розуміння мистецтва як культу, а театру як храму. Інакше кажучи, «Парсифаль» – це сценічне дійство, призначене для освячення байройтських фестивалей.

та, водночас, дозволяє побачити в сьогоденні наслідок минулого, тобто встановити причинно-наслідкові зв'язки між ними. Відповідно, оркестрова партитура насичена лейтмотивами-символами, які доти звучали досить відокремлено, не утворюючи структурованої єдності, або були введені задля акцентуації власне історії Грааля. Отже, сполучаються в «безкінечну мелодію смислу» лейтмотиви віри, Тайної вечері (або братства лицарів, їх єдності), Грааля, Страсної п'ятниці, рани, Кундрі, Клінгзора та інші<sup>5</sup>. Таким чином, в контрапункті зі словесною оповіддю, символізуючи подану історію, надаючи їй універсального, над-часового значення, розгортається музична думка на рівні інструментально-симфонічного узагальнення. З композиційно-драматургічної точки зору оповідь Гурнеманца можна вважати «темою» всієї музичної драми.

У сюжетоутворенні «Парсифаля» Р. Вагнер спирається радше на кумулятивний принцип, аніж на притаманну опері експозиційність конфлікту. Так, в першій дії одна за одною на сцену виводяться окремі фігури, об'єднуючою ланкою між появою яких слугують коментарі Гурнеманца. Спочатку його бесіду з лицарями і пажами перериває поява Кундрі, потім – Амфортгаса, а відразу після оповіді Гурнеманца поданий головний герой – Парсифаль. Таким чином, дія не стільки розвивається або навіть розгортається, але «розкривається» в послідовності ситуацій, внаслідок чого виникає вельми своєрідний хронотоп: час нібито поглинається простором, і вся перша частина цього акту сприймається як велике живописне полотно, що складається з окремих композиційних одиниць-сцен. Подібним чином організована і друга частина першої дії – у трапезній Грааля, композиційним центром якої слугує епізод моління на чашу. Просторовість, що поглинає час, безпосередньо відбивається в словесному тексті. Під час руху Парсифаля і Гурнеманца до Грааля вони обмінюються показовими репліками.

Парсифаль: «Далеко ми, а я ледь йду» –

Гурнеманц: «О так, мій сине, – в просторі час тут».

---

<sup>5</sup> Назви лейтмотивів подано у відповідності до каталогу, вміщеному в клавирі (Wagner, 1988).

Немовби на підтвердження поясненню останнього виставлення ремарка в клавирі: «Гурнеманц і Парсифаль нібито йдуть; насправді ж сама сцена вже більш примітно поступово змінюється <...>» (Wagner, 1988: 62–63).

У більшій мірі законам оперно-драматичного сюжетоутворення відповідає друга дія, де всі сцени причинно пов'язані між собою та націлені на досягнення кульмінації: перемоги Парсифаля над Клінгзором. Отже, час набуває спрямованого характеру, що не відміння просторового виміру побудови цілого, яке легко уявити собі як своєрідний триптих, що сполучає три ситуації-сцени: Клінгзор і Кундрі, Парсифаль і панночки-квіти, Парсифаль і Кундрі з подальшою появою Клінгзора.

Третя дія є віддзеркаленням першої. А. Філіппов (1988: 109–110) убачає тут проявлення типової для музичних драм Р. Вагнера репризності, ілюструючи своє спостереження зіставленням цих актів. Водночас у структурній референтності названих дій відбито принцип повторності, притаманний, як було згадано вище, середньовічній містерії. У даному випадку наявність цього принципу підкріплюється просторово-символічними прийомами: згідно авторським ремаркам, при переході Гурнеманца і Парсифаля до замку Грааля в першій дії сцена повертається зліва направо, в третій – навпаки, викреслюючи разом обрис священної чаші. Так знову актуалізується просторовий вимір розглядуваного твору, що споріднює його не лише з середньовічною містерією, але й зі середньовічним епосом.

А. Філіппов (1988: 109) поділяє хронотоп «Парсифаля» на два світи, очевидно, відштовхуючись від романтичної «двосвітності» та оперної драматургії антитез. Якщо ж орієнтуватися на поетику середньовічного епосу, тоді вимальовуються п'ять локусів, кожний з яких чітко відмежований від інших. Друга дія – єдина за своїм просторово-часовим виміром, що пояснюється її підпорядкованістю законам драми і причинно-наслідковим зв'язкам. І перший, і третій акти мають по два локуси, відповідно до поділу їх на дві частини (картини), адже Парсифаль і Гурнеманц переходять з місцевості, що оточує Грааль, до самого замку. Обидва рази частини актів розділені досить великими оркестровими інтерлюдіями, які супроводжуються



згаданими вище ремарками. З них випливає, що час «вмирає» саме в Граалі; адже шлях до нього не має нічого спільного з повсякденним ходінням: Грааль не можна досягти, його можна лише осягти. Тобто він непідвласний часу, який, за А. Гуревичем (1990: 78), тлумачиться в середньовічному епосі як «людський вимір».

Важливим аргументом на користь спорідненості просторово-часових відносин у «Парсифалі» та середньовічному епосі може слугувати спостереження названого дослідника-медієвіста, згідно з яким «переміщення з одного просторового часового “континууму” в інший пов’язано зі зміною людської сутності» (Гуревич, 1990: 127). Найбільш наочним прикладом дії цього закону є образ Кундрі. Н. Вієру вбачає в ньому «злиття міфологічної героїні з реалістичними жіночими персонажами сучасної Вагнеру літератури», встановлюючи, зокрема, спорідненість інфернальної героїні німецького композитора з Настасьєю Філіппівною Ф. Достоевського (Виєру, 1987: 217). А. Філіппов вважає складність та суперечність образу Кундрі результатом накладення властивостей різних жіночих фігур з роману-першоджерела (Філіппов, 2003: 249). На наш погляд, різні іпостасі героїні не в останню чергу обумовлені згаданим вище перетворенням персонажу відповідно до певного часопростору. Так, у першій дії Кундрі – дикунка, що намагається спокутувати свою провину перед Амфортасом; в другій – спокусниця, в третій – скромна служниця. Важливо, що кожній зміні чергової іпостасі героїні передують глибокий, подібний до смерті, сон, від якого вона пробуджується з дикими криками, немовби народжується знову. Неважко впізнати в подібному процесі уявлення про циклічне повторення життя та смерті, притаманне міфу. Такий самий алгоритм подій спостерігається в «Парсифалі» у природно-календарному вимірі: занепад Грааля припадає на осінь, воскресіння здійснюється навесні. Уточнимо, що ані міф, ані середньовічний епос, який зберігає багато міфологічних уявлень, не знає історії, якщо розуміти під нею певні дати і хронологічну безперервність часу. «Епічний час, – пише А. Гуревич, – не лінійно-безперервний, він уривчастий, і смислу, реального наповнення набувають лише окремі епізоди, значущі для цієї свідомості» (1990: 124). Тому залишається невідомим, скільки часу пройшло між перемогою Парсифаля

над Клінгзором і його появою в місцевості біля Грааля, щоб укріпити свій дух подвигами добра – чи півроку, чи набагато більше. Важливо лише те, що після тихого вгасання братства лицарів разом з природою відбувається його відродження.

На відміну від Кундрі, життя якої укорінено в часопросторі міфу, Парсифаль – за логікою поданого образу – може розглядатися з позиції хронотопу як середньовічного, так і новоевропейського типу. Із середньовічним епосом його споріднює «точковість» введення в дію – лише в такі її моменти, коли виникає можливість показу різних вчинків героя як розкриття його іпостасі. У першій дії він – простець, не гідний залишатися в Граалі («гусеня», як називає його роздратований глупством юнака Гурнеманц, виштовхуючи його за ґрати Грааля), і ця характеристика підкріплюється проведенням в партії оркестру пародійно скривдженого лейтмотиву святого простця (Wagner, 1988: 100). Друга дія відзначена прозрінням героя та його першим кроком до перетворення на спасителя: пробудженням здатності до прийняття на себе чужого страждання. Остаточне злиття особистості Парсифаля з сутністю святого простця здійснюється в його діяннях третього акту, основне з яких – відновлення порушеної неподільності чаші і списа.

Якщо порівняти шлях Парсифаля від простця до святого простця з логікою модифікації, скажімо, образу Ельзи в «Лоенґріні», то впадає в око суттєва різниця між ними при очевидній зовнішній схожості самої ідеї метаморфози людської особистості. Героїня романтичної опери втрачає свою янгольську чистоту поступово, під впливом підступів Ортруди, внаслідок чого ця втрата цілком мотивована, пояснена рухом драматичних подій, що відповідає психологічному аналітизму, притаманному опері та роману XIX століття. Інша справа – Парсифаль: його реакція на солодкі слова і жести Кундрі аж ніяк не очікувана і видається спонтанною. Отже, для розуміння цього моменту потрібний особливий підхід. Р. Вагнер нібито поринає в глибини людської підсвідомості, де, власне, здійснюються всі психологічні процеси. Коли Кундрі передає Парсифалю поцілунок буцімто його матері, в партії оркестру спочатку в гранично повільному темпі (*Sehr langsam*), а потім – подібно до вибуху – вкрай збуджено (*Sehr belebend* – від «*beleben*»: опритомнювати) один за одним з'являються лейтмотиви чародійства, рани, спису, по-

каєння («комплекс грішного царя»), після чого, немовби звільняючись від мороку, Парсифаль вигукує: «Амфортас!». Одномоментне прозріння героя дістає також візуальну форму, відповідно до авторської ремарки: «Тут Парсифаль раптово вскакує із жестами всеосяжного жаху. Вся його фігура виражає страшенну душевну зміну. Він з силою притискає руку до серця, немовби угамовуючи нестерпний біль» (Wagner, 1988: 198). Переживанню мук Амфортаса присвячене наступне аріозо Парсифаля, де основним лейтмотивом обраний той, що раніше символізував страждання і провину Кундрі. Ключовими ж словами аріозо слугують фрази: «Я не в тіло поранений! Червоним потоком кров не біжить! В серці вогонь!» (Wagner, 1988: 198). Виходячи зі словесно-музичних реалій і смислового контексту аріозо, можна дійти висновку, що Парсифаль в цю мить нібито ототожнює себе з Амфортасом, тобто відчуває біль нещасного царя як свій власний: це теж «всєдність», хоча і особливого роду.

Було б все ж таки хибним стверджувати, що Р. Вагнер аж ніяк не готує цей момент. Підготовка до нього, осмислення його «приреченості» поступово здійснюється, починаючи з першої дії, а саме – з діалогу Парсифаля, Гурнеманца і Кундрі. Страж Грааля докоряє юнакові за вбивство лебедя та, намагаючись викликати в ньому жалість до мертвого птаха, пояснює, що той був близьким до лицарів Грааля, і звертається до Парсифаля із запитаннями, чи зрозумів він свій гріх. Засобами лейттематизму та візуального ряду композитор натякає на пробіск співчуття героя до вбитої ним істоти – принаймні він збентежений. Н. Вієру (1987: 208) виявляє перетворення «іменного» музичного знаку Парсифаля, з яким він з'явився на сцені, застреливши лебедя: він завершується не тризвуком, а зменшеним терцкварт-акордом. Додамо, що цей акорд відразу переходить в лейтмотив туги. Протягом усього діалогу Парсифаля з Гурнеманцом нагадуються лейтмотиви рани в значенні провини і сердечної муки, які чергуються з музичним знаком Парсифаля-воїна, немовби висвітлюючи дві сторони його особистості: актуальну, що навіть в його самовідомості сприймається як наявність, та глибинну, потенційну, яка може стати запорукою його духовно-етичного зростання, тобто, метафорично кажучи, теперішнього простця і майбутнього спасителя.

У розповіді, за проханням Гурнеманца, про своє дитинство Парсифаль мимоволі вступає в діалог з Кундрі, яка виказує неабияку обізнаність із долею матері героя. Повідомлення про її смерть від горя викликає експресивний зойк юнака, в якому містяться й неможливість повірити в цю новину, й біль відчаю, й почуття власної провини, які відбиваються не лише у відповідному декламаційному звороті вокальної партії, але й у проведенні силами оркестру лейтмотиву Кундрі. На іншому рівні смислоутворення ця ситуація відгукнеться в епізоді прозріння Парсифаля в другій дії: так само Кундрі буде згадувати про матір героя, її страждання і смерть, готуючи юнака до поцілунку спокуси, й так само в кульмінаційний момент Парсифаль вигукне, виплескуючи нестерпні біль і відчай, узагальнені тим самим лейтмотивом. На нашу думку, подібна ситуативна арка наділена важливим психологічним і етичним смыслом. Якщо в першій з парних сцен Парсифаль переживає власні біль і провину, то в другій – нібито ототожнює себе з іншою людиною, сприймаючи чужу муку як свою. Від описаної ситуації першої дії відходить ще один смисловий вектор: Парсифаль розповідає про свою боротьбу силою зброї, що підкріплюється проведенням його лейтмотиву воїна; в третьому акті він повідомляє про захист добра силою любові. Гімном любові до всього живого, людини і природи сприймається його розгорнуте аріозо в першій частині цієї дії, коли він милується розквітаючим навкруги життям. Апофеозом діяльної любові виступають подальші подвиги героя – вже злитого з місією, що обрана вищими силами та ним самим.

З наведених спостережень випливають два висновки. По-перше, низка лейтмотивів, які спочатку пов'язувались з певним персонажем, в подальшому набувають розширеного значення, символізуючи загальнолюдські почуття й поняття – провини, страждання, жалю, покаєння та інше. До речі, описаний діалог Гурнеманца і Парсифаля в першій частині першої дії (до приєднання до бесіди Кундрі), де йдеться про гріх і каяття, підсумовується проведенням в партії оркестру лейтмотиву Амфортаса, поданого в умовах активного гармонічного розвитку, хоча грішний цар відсутній на сцені, а його ім'я навіть не згадується. Сполучаючись у вигляді контрапункту з лейтмотивом лебедя, що в даному випадку символізує провину, страждання і каяття

тя, немовби ототожнюючись із смисловим наповненням «комплексу Амфортаса», цей лейтмотив переходить зрештою в музичний знак серцевих мук (Wagner, 1988: 51). У цьому зв'язку доцільно навести роздуми Р. Хакохена та Н. Вагнера щодо функціонування лейтмотиву в контексті музичної драми. Автори розділяють конотаційні та денотаційні аспекти лейтмотивів, разом з тим вказуючи на існування комплементарних відносин між ними (Nacohen, 1997).

Другий висновок полягає в тому, що Р. Вагнер не відмовляється від оперно-романного психологізму, який має парадигмальне значення для художньої творчості XIX століття, але подає його в іншій формі. Причетність Парсифаля до місії спасителя Грааля – у відповідності до міфо-епічної свідомості – дозволяє стиснути час здійснення духовної метаморфози героя, випустити проміжні інстанції, що притаманне середньовічному епосу. Поряд з цим, кожний крок Парсифаля до злиття з сутністю святого простця щільно насичений смисловими деталями – словесними, музичними і навіть сценічними, внаслідок чого час немовби спресовується. З цього приводу, характеризуючи середньовічний епос, А. Гуревич пише: «<...> історія, течія часу, точніше, відтворення окремих його відрізків, заповнених суттєвим змістом <...> ця історія є якийсь стан, а не процес, коловорот, повернення, а не ковзання по прямій, що йде з минулого до майбутнього, рухомість, а не рух у заданому напрямку. Історія є доля» (1990: 132). Уточнимо, що, незважаючи на перебування в міфологічному часопросторі, Кундрі також не позбавлена психологічного навантаження; при цьому майже вирішальне значення в даному випадку має саме музика, експресивно-напружений гармонічний стиль якої і насичений мотивами-символами тематизм відбивають неоднозначність цього образу, надаючи йому властивостей цілком земної, конкретної людської особистості. Таким чином, міфологічне і історичне, епічне і психологічне, середньовічне і романтичне зливаються в «Парсифалі» у «всесвідність» вищого порядку, репрезентовану ідеєю *Gesamtkunstwerk*.

Своєрідним «медіатором» між явищами різних історико-культурних епох і видів художньої творчості на жанровому рівні виступають різні типи роману. Чи не в першу чергу – це «роман випробування», за класифікацією М. Бахтіна (1979); сама назва цього типу вказує на пе-

ревірку гідності героя, що впливає й на особливості цього жанрового різновиду. Цей тип роману має давню історію, сходячи до часів Античності і, відповідно, багато відгалужень. Тим не менш, М. Бахтін виявляє комплекс його властивостей, що утворюють єдину поетику. За словами вченого, сюжет в такому романі завжди будується «на відступах від нормального ходу життя героїв, на таких виняткових подіях і становищах, яких немає в типовій, нормальній біографії людини» (Бахтін, 1979: 192). Для Парсифаля подібною подією виступає той момент в його долі, коли він опиняється на території Грааля, де одразу випробується на чистоту душі та здатність до емпатії. Усі наступні події його життя також стають доленосними і сприяють випадінню героя з попереднього, звичайного *modus vivendi*. Специфіка часу в творах такого типу полягає в багатовимірності. Він вирізняється авантюристією, тобто рухається через нанизування «авантюр» (незвичних випадків); казковістю – «порушенням нормальних часових категорій»; аісторичністю, адже тут відсутня історична локалізація; психологізмом (довготривалістю суб'єктивних відчуттів «при зображенні небезпеки, томливих очікувань, невгамовної пристрасті») (Бахтін, 1979: 190–195). Увесь ланцюжок подій в житті Парсифаля після того, як він потрапляє в світ Грааля, є надзвичайним; історичний час тут лише за умов урахування походження сюжету може пов'язуватися із середньовічним, а з точки зору художньої форми, стилю висловлення, інтонаційного складу й духовно-інтелектуальної проблематики твору цілком маркується пізнім романтизмом. Щодо психологічного часу, музична драма Р. Вагнера суттєво відрізняється від роману випробування, адже, на відміну від нього, герой «Парсифаля» не є нерухомим, подається не в «готовому» вигляді, зберігаючи свої типові риси та через випробовування лише підтверджуючи їх незмінність, а, навпаки, він пластичний, здатний до метаморфози через саморозкриття своїх потенційних індивідуальних властивостей. Та це – прикмети іншого типу роману, якому М. Бахтін приділяє спеціальну увагу, а саме – «роману виховання»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Думка про наближеність «Парсифалю» до роману виховання вперше в українському музикознавстві висловлена в дипломній роботі Е. Власенко (1986).

Дослідник веде лінію розвитку даного типу роману від Античності до ХХ століття, включаючи до цієї групи творів у тому числі «Парцифалю» В. фон Ешенбаха, «Історію Агатона» Х. М. Віланда, обидва романи про Вільгельма Мейстера Й. В. Гете, «Титана» Жан Поля, «Будденброків» і «Чарівну гору» Т. Манна. Стійкість традицій роману виховання в його німецькій гілці сприяла появі термінів *Erziehungsroman* (букв. «виховальний роман») та *Bildungsroman* (букв. «роман формування») (Бахтин, 1979: 198). Літературознавець П. Вебер, характеризуючи перший, на його погляд, вітчизняний зразок виховального роману – «Історію Агатона» Х. М. Віланда, – визначає основний тезис твору як необхідність зв'язку прагнення ідеалу з пізнанням самого себе і світу (Вебер, 1985: 276), тобто своєрідне «будівництво» власної особистості через розуміння законів буття. Невипадково М. Бахтін висуває в центр проблеми роману виховання момент сутнісного становлення людини (Бахтин, 1979: 199). За спостереженням дослідника, в більшості типів роману герой є «постійною величиною» в формулі сюжету, «нерухомою твердою точкою», навкруги якої здійснюється будь-який рух; «величинами змінними» виступають події його життя, що впливають на нього. Інше в романі виховання: «Саме герой, його характер стають *змінною величиною* в формулі цього роману. Зміни самого героя набувають *сюжетного значення* <...> Час вноситься всередину людини, входить у самий образ її, значно змінюючи значимість від моментів її долі та життя». Такий тип роману М. Бахтін визначає як «роман становлення людини» (1979: 200–201).

Було б не вповні коректно вбачати в «Парцифалі» оперний варіант роману виховання, подібно до того, як не можна в цілому вважати його якимось музичним аналогом середньовічної містерії або епосу. Адже Р. Вагнер, на відміну від композиторів ХХ століття, при зверненні до явищ минулої культури не використовує принцип «роботи за моделлю» або створення мікстів з чітко визначеними комплексами прикмет жанрових прообразів. Імпульси, що йдуть від «роману виховання» і живлять поезику вагнерівського твору, вступають у взаємодію з іншими складовими художнього сплаву, внаслідок чого вони втрачають «твердість» своєї форми, самототожність, нібито розчиняються в єдиній неподільній якості. Доцільно навести чудову метафору Ф. Шеллінга,

за допомогою якої він пояснює своє сприйняття «Казки» з «Бесіди німецьких емігрантів» Й. В. Гете. За поетичним висловлюванням філософа, «вся чарівність її в тому, що перед нами, немовби в дзеркалі або на відстані, виникає міраж смислу, але він одразу вислизає від нас, і ми кидаємося в погоню за ним, та не можемо його наздогнати» (Шеллінг, 1989: 168). Ф. Шеллінг використовує цю метафору задля пояснення сутності міфології: «<...> вона вводить нас в оману призвуком більш глибокого смислу і манить нас в глибини, але ніколи не дає нам ясної відповіді» (там само: 169). Подібний «міраж» жанрових прообразів народжує тонку художню матерію «Парсифаля», не дозволяючи побачити в ньому прямого «нашадка» будь-якої жанрової традиції.

Наостанок звернемося до ще одного, вже музичного, «жанрового призвуку» вагнерівської драми, а саме – бахівських пасіонів. Порушуючи це питання, А. Філіппов (2003: 252) відзначає притаманну творам Р. Вагнера і Й. С. Баха небувалу силу узагальнення «в сфері трагічного». На думку вченого, обидва німецьких генія нагадують людині «про велич її душі», розкривають аморальну ситуацію «зрадництва, байдужості, самозаспокоєності, закликаючи до збереження краси істинних людських відносин і краси світу» (Філіппов, 2003: 252). А. Філіппов вказує також на незвичність фігури Гурнеманца – «свого роду літописця Грааля», що дозволяє порівняти його з пасіонним Євангелістом. Як уточнює автор, на відміну від бахівського оповідача, вагнерівський подекуди включається в драматичну ситуацію, та все ж таки він переважно розповідає та спостерігає за дією (там само: 254), отже, він не є власне оперним героєм. Принципово, що, за спостереженням А. Філіппова, «Гурнеманц, чия партія є одною з найоб'ємніших в опері, не наділений жодним характерним для нього лейтмотивом» (там само). Все це дозволяє дослідникові вбачати в «Парсифалі» риси духовної ораторії (там само: 255). Перефразуючи вислів Б. Асаф'єва про глінкінського «Руслана», він називає творіння Р. Вагнера «германською літургією етосу» (там само: 253).

Додамо ще кілька фактів, що свідчать про правомірність вилучати з жанрової тканини «Парсифаля» пасіонну «нитку». Це, по-перше, спосіб побутування у вагнерівській музичній драмі і бахівських пасіонах різножанрових традицій, сприйняття їх як наявного сукупного



духовно-художнього досвіду. Так, М. Друскін (1976: 52) встановлює в пасіонах злиття респонсорного різновиду жанру, ораторії, практики співу хоралів усіма присутніми та народних пасіонів. Не вдаючись до спеціального вивчення історично обумовлених причин подібного синтезування, здійсненого Й. С. Бахом і Р. Вагнером, вкажемо лише на роль кожного з них як завершувачів великої історичної епохи, відповідно, Бароко і Романтизму, коли сама культура вимагає узагальнення результатів свого розвитку, – та водночас як провісників майбутнього. Тобто, йдеться про історичну типологію пізніх періодів становлення музичного мистецтва. По-друге, спостерігається запозичення (свідоме / несвідоме) прийому, що був використаний Й. С. Бахом в «Пасіонах за Матвієм», в третьому акті «Парсифаля». На кшталт народного різновиду жанру, лейпцигський майстер пише перший хор свого твору у вигляді діалогу різних груп, театралізуючи його, що сприяє візуалізації змісту слів, відповідно до якого відбувається хода Ісуса на Голгофу на очах народу. Перша група запитує: «Куди? Кого [ведуть]?», друга, в такій самій манері, відповідає. Аналогічний прийом М. Друскін (1976: 96) знаходить в хорах №№ 33, 36, 70. Неважко встановити паралель з оформленням хорової партитури на початку другої частини третьої дії «Парсифаля». Згідно зі сценічною ремаркою, з різних боків з'являються дві групи лицарів. Одна з них несе і супроводжує труну з тілом Тітуреля, друга – Амфортаса на одрі хвороби, перед яким вміщений ковчег Грааля, вкритий покривалом. Процесія з Амфортасом питає: «Хто в урні зловісній захований, кого ви несете?»; лицарі другої відповідають: «Вождя, героя». Знов лунає питання: «Той, хто Богом оберігався, ким був убитий?». Відповідь така ж іномовна: «Відсутністю благодаті». Нарешті ставиться третє питання: «Хто міг позбавить його благодаті?». На нього одержується конкретна відповідь: «Сам грішний охоронець, якого ви несете» (Wagner, 1988: 274–278). Третя референція між бахівськими пасіонами та «Парсифалем» розкривається в притаманності обом митцям того типу мислення, який М. Друскін визначає стосовно Й. С. Баха поняттям структурної поліфонічності. В пасіонах названий дослідник виявляє «контрапункт» драматургічних ліній, внаслідок чого музичний розвиток «протікає одночасно в декількох “шарах”» (Друскін,

1976: 76). При цьому, зауважує вчений, взаємодія цих ліній-«шарів» відбувається як у послідовності, так і разом у певних «опорних точках», тобто спостерігається їхня «вертикалізація» (там само: 77). Нагадаємо, що Т. Ліванова, яка також вказує на наявність у бахівських пасіонах співіснування різних драматургічних ліній, визначає їх як епічну (речитативи), драматургічну (хори *turbi*), відсторонено-піднесено (хорали), особистісну, лірико-експресивну (арії). Це, на думку дослідниці, сприяє утворенню множинних «точок зору» і «точок відліку» на кожній лінії багатоскладового цілого (Ліванова, 1980).

Драматургічні лінії-«шари» структурної поліфонії «Парсифаля» в чомусь збігаються з такими в бахівських пасіонах, але одночасно специфізуються в контексті жанрового цілого музичної драми, що відбивається в їхній атрибуції і модальності змісту. Безумовно, наявна епічна лінія не ототожнюється з речитативом, адже тут, як і в інших зрілих творах композитора, речитатив у вигляді окремої оперної форми фактично відсутній. Проте, якщо під «речитативом» – носієм епічного начала – розуміти партію пасіонного оповідача-Євангеліста, тоді засобом складення цієї драматургічної лінії в «Парсифалі» слід вважати розповідь, улюблену автором композиційну одиницю. Крім розповідей Гурнеманца, назвемо також приналежні Кундрі і Парсифалю. Оскільки розглядуваний твір все ж таки є музично-сценічним, призначеним для театру, драматична лінія пов'язана в ньому з хоча й рідкими, розосередженими в часопросторі, але показаними сюжетними подіями. Цікаво, що, нібито в якості «поклону» на адресу лейпцигського кантора, Р. Вагнер звертається навіть до хорів-*turbi*, використовуючи цей знак драматичного в бахівських пасіонах в сценах убивства лебедя в першій дії та Парсифаля з панночками-квітами в другій. У «Парсифалі» відсутні хорали, засновані на автентичних наспівах (за винятком, мабуть, *Amen* з Саксонської літургії, відбитого в лейтмотиві Грааля) (Гамрат-Курек, 1974), але композитор не відмовляється від хоралу як форми висловлювання спільноти і носія «відсторонено-піднесеної» семантичної сфери, хоча більш адекватно її можна визначити поняттям сакральності – адже хорали звучать в місці відправлення релігійного культу, звернення до якого, до речі, суттєво розширює зону «святенності» в часопросторі твору. Тут важко вбачати на-

скрізну лінію, подібно до пасонів, де діє певний алгоритм композиції драматургічного процесу, оскільки сакральний смисл зосереджений в названих сценах, паралелізм яких утворює щось на кшталт драматургічної «рими». Тим не менш, перша поява цієї семантичної ланки здійснюється за їхніми межами: в розповіді Гурнеманца в першій частині першого акту, коли повідомлення про сподівану появу майбутнього святого простця викликає реакцію присутніх у вигляді камерно-хорового підхоплення слів пророцтва на відповідному лейтмотиві.

Подібні розбіжності спостерігаються й в шарі «особистісному», лірико-експресивному. Вагнерівська драматургія в зрілих операх майже не знає арії як більш-менш відокремленої композиційно-структурної одиниці. Радше ліричні сольні висловлювання можна назвати аріозо, як за їхньою «вписаністю» в контекст сцени, так і за вільністю мелодичного синтаксису і ритміки. Зрозуміло, що ці аріозо далекі від бахівських арій хоча б з-за своєї персоніфікованості, не кажучи вже про деталізацію емоційного стану та іншу драматургічну функцію: не узагальнення ситуації засобами лірики, що у Й. С. Баха здійснюється також через «хорові арії» (за виразом М. Друскіна, 1976), а її переживання конкретним індивідом.

Зауважимо, що лірика в «Парсифалі» має, принаймні, два виміри: психологічний – душевні боріння, передчуття, каяття героїв – та медитативний, пов'язаний з осмисленням наявного і бажаного. Носіями лірики переживання виступають вокальні оперні форми: аріозо, діалогічні сцени і оркестрові узагальнення до них (наприклад, вельми розгорнута постлюдія, що «формулює» зміст сцени появи Амфортаса в першій частині першої дії). Інший вимір лірики поданий в симфонічному *Vorspiel*'і до опери та вступі до третього акту. У *Vorspiel* більшу частину нотного тексту займає видіння осіянного світла Грааля, в якому, у вічності буття, розчиняються пристрасті і страждання. Показовою є структура вихідної теми, так званого лейтмотива Тайної вечери, в яку вписані мотиви рани і спису. Подалі стан насолоди благодаттю, народжений цим образом, порушується розвитком мотиву рани, гармонічні фарби темнішають, набувають гострих відтінків, активізується також мотив спису, але через тему каяття все поступово повертається до вихідної теми. Таким чином, *Vorspiel* є одночасно розповіддю про

колишні доленосні події та роздумами про них. Подібну драматургічну бівалентність має вступ до третьої дії. У порівнянні з *Vorspiel*'em він вражає згущеним трагізмом. З перших звуків до самого кінця тут панують темні фарби та напружені інтонації в темпі *Sehr langsam*. Тематизм складається з поліфонізованого мотиву *der Öde* (запустіння, безвихідності), помилок, Кундрі, святого простця, спису, Грааля, скарг панночок-квітів, чаклунства. Важливо, що їх послідовність не збігається з рухом певних драматичних подій, та це справляє враження відбиття людського стану, коли минуле з'являється немовби хаотично, напливами, але кожний спогад осмислюється у зв'язку з іншим. У сукупності названі лейтмотиви утворюють семантичне поле, пов'язане з поняттям спокути, яке Г. Форе вважає одним з центральних мотивів у пізніх операх Р. Вагнера (Faure, 2012). Отже, згадані оркестрові висловлювання сприймаються як медитативні *Adagio*, подібно до повільних частин симфонічних циклів А. Брукнера, а в подальшому – Г. Малера і Р. Штрауса. Таким чином, бахівські пасіони не входять в художню плоть музичної драми Р. Вагнера, а радше відгукуються в ній деякими властивостями своєї поетики, показники якої дістають іншого композиційно-драматургічного втілення та смислового наповнення, не втрачаючи при цьому первісного значення.

**Висновки.** Жанрова поетика «Парсифаля» заснована на численних референціях з поетиками інших жанрів різних видів мистецтва і культурно-історичних епох, за такими позиціями: принцип сюжетотворення, просторово-часові відносини, засоби подання героїв. У художньому полі вагнерівської музичної драми вони набувають різних форм і комбінацій, переборюючи свою детермінованість певним жанром, але зберігаючи первинні значення, що у сукупності породжує багатовимірний семантичний контекст. Так, у «Парсифалі» виявляється типовий для середньовічного епосу відбір лише тих подій, що мають суттєве смислове навантаження для розкриття обставин, що складають якусь історію. Водночас – і це вже властивість містерії – кожна з цих ситуацій викладена гранично докладно, ретельно розроблена за допомогою множинних деталей і максимально вичерпана.

У музичній драмі Р. Вагнера сполучення цих принципів відбувається як у сюжетно-словесній організації, так і в тематичному

процесі, алгоритм якого визначається, з одного боку, експонуванням нових тем, пов'язаних зі зміною ситуації і складу персонажів, з іншого – концентрацією лейтмотивів-символів у певних моментах дії, продукуючи різноманітні смислові «призвуки» та розширюючи змістовний контекст певної події і дозволяючи глибоко проникнути в її сутність.

Усі розглянуті жанрові поетики наділені складними просторово-часовими відносинами, які спостерігаються також у «Парсифалі». Тут поєднуються різні хронотопи, як це було визначено у творах середньовічної доби, що має деяку відповідність у структурній поліфонії бахівських пасонів; сполучаються різні якісні показники часу, типові для роману випробування; спостерігається часова дискретність, приналежна цьому різновиду жанру та середньовічним зразкам; час перетворюється у простір, подібно до містерії і епосу, і трактований як спрямований процес на кшталт роману виховання.

Ці властивості часопростору відбиваються в прийомах подання героїв, перш за все, головного, час якого є дискретним, але за допомогою багатьох словесних деталей, втілення свідомих і підсвідомих психологічних процесів засобами лейтмотивної системи, він набуває наскрізного характеру, а самий образ Парсифаля підкоряється принципам становлення і метаморфози, подібно до того, як це відбувається у «романі виховання».

Абстрагуючись від питання жанрової поетики, назвемо ще одну відповідність – перегук ідеї єдності, втіленої Л. Бетховеном в Дев'ятій симфонії і Р. Вагнером в «Парсифалі». На межі історії культури ці твори немовби відмічають той шлях, який в ХІХ столітті пройшла німецька філософсько-поетична думка: від бетховенського оптимістичного «Обійміться, мільйони!» – останнього сплеску просвітницької віри в людський Розум – до вагнерівської тихої утопії братерської любові. Нагадаємо, що «утопія» означає «місце, якого немає».

## ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (1979). Роман воспитания и его значение в истории реализма. В кн. Бахтин М. М., *Эстетика словесного творчества*, сс. 188–236. Москва: Искусство.

- Берковский, Н. Я. (1973). *Романтизм в Германии*. Ленинград: Художественная литература.
- Вагнер, Р. (1978). *Избранные работы*. Москва: Искусство.
- Вебер, К. М. (1982). Жизнь музыканта. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, (Тт. 1–2), т. 2, (сс. 72–74). Москва: Музыка.
- Вебер, П. (1985). Литература эпохи просвещения (1700–1789). В кн. *История немецкой литературы*, (Тт. 1–3), т. 1, От истоков до 1789 г., (сс. 211–238). Москва: Радуга.
- Вереймова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Виеру, Н. (1987). «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера. В кн. *Рихард Вагнер*, (Сб. ст.), сс. 191–220. Москва: Музыка.
- Власенко, Э. В. (1986). *О некоторых аспектах мифотворческой концепции Рихарда Вагнера (на примере Bühnenweihfestspiel «Парсифаль»)*. (Дипломная работа). Харьков: Харьковский государственный институт искусств имени И. П. Котляревского.
- Гамрат-Курек, В. (1974). Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли народно-национальных традиций в творчестве композитора. В кн. Г. В. Крауклис (Ред.-состав.) & В. Г. Гамрат-Курек (Авт. коммент.), *Рихард Вагнер. Статьи и материалы*, (сс. 94–135). Москва: Музыка.
- Гулыга, А. В. (1987). Философское наследие Шеллинга. В кн. Шеллинг Ф. В. Й., *Сочинения*, (Тт. 1–2), т. 1, (сс. 3–32). Москва: Мысль.
- Гуревич, А. А. (1990). *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. Москва: Искусство.
- Друскин, М. (1976). *Пассионы и мессы И. С. Баха*. Ленинград: Музыка.
- Кандинский, В. (1989). *О духовном в искусстве*. Ленинград: Фонд «Ленинградская галерея».
- Карельский, А. В. (1991). Эрнст Теодор Амадей Гофман. В кн. Гофман Э.-Т.-А., *Собрание сочинений*, (Тт. 1–2), т. 1, (сс. 5–26). Москва: Художественная литература.
- Ливанова, Т. Н. (1980). *Музыкальна драматургія И. С. Баха и её исторические связи*, (Тт. 1–2), т. 2, Вокальные формы и проблема большой композиции. Москва: Музыка.

- Махрова, Э. (1998). Судьба вагнеровской идеи «Gesamtkunstwerk'a» на исходе XX века. В кн. *Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия*, сс. 147–157. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Вагнеровский союз.
- Михайлов, А. В. (1981). Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, (Тм. 1–2), т. 1, (сс. 9–73). Москва: Музыка.
- Мокульский, С. (1936). *История западноевропейского театра*. Ч. 1. Москва: Государственный научно-исследовательский институт искусствознания.
- Рихтер, К. (1998). Рихард Вагнер и идея Gesamtkunstwerk'a. В кн. *Рихард Вагнер и судьба его творческого наследия*, (сс. 116–129). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Вагнеровский союз.
- Рощенко, Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка. Проблемы энциклопедического анализа музыки*. Харьков: ХНУРЕ.
- Филиппов, А. (1988). О художественной концепции оперы Вагнера «Парсифаль». В кн. *Рихард Вагнер. Статьи и материалы*, (сс. 83–115). Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
- Филиппов, А. А. (2003). «Парсифаль». *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 3, 244–282. Москва: Композитор.
- Шаповал, О. П. (2018). *Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес*. Харків: Естет Прінт.
- Шеллинг, Ф. В. Й. (1989). Введение в философию мифологии. В кн. Шеллинг Ф. В. Й., *Сочинения*, (Тм. 1–2), т. 2, (сс. 159–374). Москва: Мысль.
- Шуман, Р. (1982). Из памятной и поэтической записной книжки мастера Паро, Флорестана и Эвсебия. В кн. *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, (Тм. 1–2), т. 2, (сс. 89–91). Москва: Музыка.
- Dayan, P. (2014). Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts. *Forum for Modern Language Studies*, 50 (1), 453–465. DOI 10.1093/fmls/cqu028.
- Faure, G. (2012). Modellen Van Verlossing In Wagners Late Opera's. *Tijdschrift Voor Filosofie*, 74 (4), 655–686. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23530229>.
- Gabriel, M. F. (2020). From total work of art to the synthesis of arts. *Trans/Form/Acao*, 43, 2, 189–214. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11449/206445>.
- Nacohen, R. & Wagner, N. (1997). The Communicative Force of Wagner's Leitmotifs: Complementary Relationships between Their Connotations and Denotations. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 14 (4), 445–475. DOI <https://doi.org/10.2307/40285733>.

- Knust, M. (2015). Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, 38 (3), 219–242. DOI <https://doi.org/10.1525/nem.2015.38.3.219>.
- Paulin, R. (1989). The Romantic Book As Gesamtkunstwerk. *Bulletin of the John Rylands Library*, 71 (3), 47–62. DOI 10.7227/bjrl.71.3.5.
- Steinhoff, A. J. (2012, September). Embracing the Grail: Parsifal, Richard Wagner and the German Nation. *German History*, vol. 30, iss. 3, 372–394. DOI <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghs041>.
- Wagner, R. (1988). *Parsifal* [Klavier]. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag.

### *Iryna Ivanova*

PhD in Musicology, Associate Professor,  
Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Music History,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: [ivanova.i.l.hnum@gmail.com](mailto:ivanova.i.l.hnum@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-4706-228X

### **GENRE POETICS OF R. WAGNER'S "PARSIFAL" IN THE CONTEXT OF *GESAMTKUNSTWERK* IDEA**

**Background.** *Over the course of the last decades, musicology was marked by a revival of interest in the phenomenon of artistic synthesis. This paper considers it in view of "general unity" as one of techniques of understanding the 19th century culture. Such a mindset can be defined by various terms, including Gesamtkunstwerk. The scholars today do not narrow this term down to a mere synthesis of arts, but add immersion into cultural history to it. This allows us to view Gesamtkunstwerk as a way of cultural memory existence, and genre poetics of R. Wagner's musical drama as a bearer of this memory. In this context, special place belongs to "Parsifal", which in this article is presented as an absolute embodiment of the idea of Gesamtkunstwerk.*

**The aim of the article** is to reveal compositional devices, through which references of "Parsifal" poetics and other genres of different arts create "general unity" under the sign of "Gesamtkunstwerk". A genre method, a systematic



method based on interdisciplinary approach, and a comparative one are chosen as **methods of research**. Research materials used in the paper relate to different branches of Humanitarian knowledge, including theatre arts (S. Mokulsky), literature (M. Bakhtin), medievalistics (A. Gurevich), musicology (M. Veremiova, N. Vieru, E. Makhrova, K. Richter, A. Philippov etc.). It is noted that the definition of “Bühnenweihfestspiel” indicated in the score speaks of the relatedness of this work to the genre of medieval mystery. We have detected some common features of “Parsifal” like slow-paced events, their rather low concentration in time and meticulous development of verbally-acoustic matter. In the musical drama under consideration both a word and a system of leitmotifs function as an instrument for the above-mentioned scrupulosity; thus, poetics of a mystery is transformed into poetics of musical drama.

The references of “Parsifal” to medieval epics are noted. Its plot contains only essential for the main storyline events. Cumulative method is chosen as the basic one which defines the algorithm of compositional movement, making it somewhat discrete. At the same time, the continuous flow of leitmotif development contributes to endless disclosure of the sense and its symbolization. Duality of time contributes to appearance of spatiality in genre poetics of “Parsifal”, which also corresponds to the epic poetics.

There are some references between genre poetics of “Parsifal” and such types of novel as “Erziehungsroman” and “adventure novel”. The features of “Erziehungsroman”, based on a choice of constantly evolving protagonist as a plot-creating device are embodied to the fullest extent in a presentation of the main hero of “Parsifal”. In the work he passes the way from a naïve youth to the saviour of The Holy Grail, doing the deed of all-embracing love, thus the portrayal of his image is done according to the principle of development. At the same time, there have been revealed differences between the last work of the composer and “Lohengrin”. Unlike Elsa, with her gradual transformation, Parsifal undergoes this process almost instantly. But R. Wagner, using leitmotiv system, reveals subconscious psychological development, thus using it as a non-verbal explanation of one of the essential plot events in the work.

The links between “adventure novel” and “Parsifal” lie in the type of intrigue, localization of space-time, due to which it is differentiated into adventurous, legendary, psychological etc. The hero, shifting into another space-time dimension, transforms his image. This paper shows it on example of Kundry.

*This heroine in her cyclic “death – resurrection” transformations completely belongs to poetics of the myth, although the composer here does not use it as an example, as he fills musical characteristics of Kundry with all the traits of opera character. The article explores references of “Parsifal” to Passions by J. S. Bach. It is pointed out that in this case R. Wagner does not follow their specific traits, as he chooses the most essential features of poetics of this genre.*

*A conclusion is made that genre poetics of “Parsifal”, reflecting the features of poetics of another genres, incorporates their essential traits, which are then intertwined into general texture of musical drama, creating inseparable fusion, according to the Gesamtkunstwerk idea.*

**Key words:** “Parsifal”; Gesamtkunstwerk; genre poetics; “general unity”; references; time-space; plot creating; hero; leitmotiv system.

#### REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (1979). The novel of education and its significance in the history of realism. In Bakhtin M. M., *Aesthetics of verbal creativity*, pp. 188–236. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Berkovsky, N. Ya. (1973). *Romanticism in Germany*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Dayan, P. (2014). Zurich Dada, Wagner and the Union of the Arts. *Forum for Modern Language Studies*, 50 (1), 453–465. DOI 10.1093/fmls/cqu028.
- Druskin, M. (1976). *Passions and masses by J. S. Bach*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Faure, G. (2012). Modellen Van Verlossing In Wagners Late Opera's. *Tijdschrift Voor Filosofie*, 74 (4), 655–686. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23530229>
- Filippov, A. (1988). On artistic conception of Wagner's opera “Parsifal”. In *Richard Wagner. Articles and materials* (pp. 83–115). Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo [in Russian].
- Filippov, A. A. (2003). “Parsifal”. In *Music of Austria and Germany in XIX century*, book 3, (pp. 244–282). Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Gabriel, M. F. (2020). From total work of art to the synthesis of arts. *Trans/Form/Acao*, 43, 2, 189–214. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11449/206445>.
- Gamrat-Kurek, V. (1974). Wagner ant Protestant chorale. On the question about national traditions in composer's outcome. In *Richard Wagner. Articles and*

- materials*. G. Krauklis & V. Gamrat-Kurek (Eds.), pp. 94–135. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Gulyga, A. V. (1987). Schelling's philosophical legacy. In Schelling F. W. J. *Works*, (Vols. 1–2), vol. 1, (pp. 3–32). Moscow: Mysl [in Russian].
- Gurevych, A. A. (1990). *Medieval world: the culture of silent majority*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Hacohen, R. & Wagner, N. (1997). The Communicative Force of Wagner's Leitmotifs: Complementary Relationships between Their Connotations and Denotations. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 14 (4), 445–475. DOI <https://doi.org/10.2307/40285733> [in English].
- Kandinsky, V. (1989). *On spiritual in art*. Leningrad: Fond "Leningradskaya galereya" [in Russian].
- Karelsky, A. V. (1991). Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In Hoffmann E. T. A., *Collection of works (Vols. 1–6)*, vol. 1, (pp. 5–26). Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Knust, M. (2015). Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, 38 (3), 219–242. DOI <https://doi.org/10.1525/ncm.2015.38.3.219> [in English].
- Livanova, T. N. (1980). *J. S. Bach's musical dramaturgy and its historical links (Vols. 1–2)*, vol. 2 "Vocal forms and a problem of large composition". Moscow: Muzyka [in Russian].
- Makhrova, E. (1998). Fate of Wagner's Gesamtkunstwerk idea on the edge of the XX century. In *Richard Wagner and fate of his creative legacy*, (pp. 147–157). Saint-Petersburg, Deutsche Richard Wagner Gesellschaft [in Russian].
- Mikhaylov, A. V. (1981). Stages of development of musically-aesthetic thought in XIX century Germany. In *Musical aesthetics of the XIX century Germany*, (Vols. 1–2), vol. 1 (pp. 9–73). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mokulskiy, S. (1936). *History of Western-European theatre*. Part 1. Moscow: Gosudarstvennyy nauchno-issledovatel'skiy institut iskusstvoznaniya [in Russian].
- Paulin, R. (1989). The Romantic Book As Gesamtkunstwerk. *Bulletin of the John Rylands Library*, 71 (3), 47–62. DOI [10.7227/bjrl.71.3.5](https://doi.org/10.7227/bjrl.71.3.5) [in English].
- Richter, K. (1998). Richard Wagner and Gesamtkunstwerk idea. In *Richard Wagner and the fate of his creative legacy*, (pp. 116–219). Saint Petersburg: Deutsche Richard Wagner Gesellschaft [in Russian].

- Roshchenko, Ye. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music)*. Kharkov: KhNURE [in Russian].
- Schelling, F. W. J. (1989). Introduction to Philosophy of Mythology. In Schelling F. W. J. *Works, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 159–374). Moscow: Mysl [in Russian].
- Schumann, R. (1982). From the memorable and poetic notebook of the master Raro, Florestan and Eusebius. In *Musical aesthetics of XIX century Germany, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 89–91). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shapoval, O. P. (2018). *R. Wagner's artistic practice as communicative-creative process*. Kharkiv: Estet Print [in Russian].
- Steinhoff, A. J. (2012, September). Embracing the Grail: Parsifal, Richard Wagner and the German Nation. *German History*, vol. 30, iss. 3, 372–394. DOI <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghs041> [in English].
- Veremiova, M. M. (2012). *F. Mendelssohn-Bartholdy's Piano Concertos and Romantic Gesamtkunstwerk*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vieru, N. (1987). “Parsifal” – the result of Wagner's creative path. In *Richard Wagner*, (Collection of articles), (pp. 191–220). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Vlasenko, E. V. (1986). *On some aspects of myth-creating conception of Richard Wagner (on an example of Bühnenweihfestspiel “Parsifal”)*. (Diploma). Kharkov: Kharkov I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts [in Russian].
- Wagner, R. (1978). *Selected works*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Wagner, R. (1988). *Parsifal* [Klavier]. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag [in German].
- Weber, C. M. (1982). The life of a musician. In *Musical aesthetics of XIX century Germany, (Vols. 1–2)*, vol. 2, (pp. 72–74). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Weber, P. (1985). Literature of the Age of Enlightenment (1700–1789). In *History of German Literature, (Vols. 1–3)*, vol. 1, From the origins to 1789, (pp. 211–238). Moscow: Raduga.

Стаття надійшла до редакції 20 вересня 2021 р.

УДК 78.071.1 (410)(092)  
DOI 10.34064/khnum2-2402

### *Лисичка Олександр Миколайович*

аспірант, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики,  
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
e-mail: aleksandr.lisichka@icloud.com  
ORCID 0000-0002-2083-5553

## **«НЕСПОДІВАНО БРИТАНСЬКЕ»: АКЦЕНТУАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО АНГЛІЙСЬКОГО В «ФАЛЬСТАФІ» ЕДВАРДА ЕЛГАРА**

*Актуальність дослідження полягає в розкритті специфічних способів звернення композитора до національної культурної спадщини. Мета дослідження – визначення принципів втілення «національно англійського» в симфонічному етюді «Фальстаф» Едварда Елгара. Провідний метод дослідження – встановлення паралелей, з одного боку, між твором композитора та драматичним першоджерелом, з іншого – між втіленням особливостей національного характеру в образі Фальстафа в музичному та драматичному прочитаннях. Новизна отриманих результатів полягає у висвітленні зв'язку симфонічного етюдів Е. Елгара з англійською культурною традицією. Робиться висновок, що саме яскрава національна забарвленість головного образу і стає фактором, який найбільшою мірою пов'язує симфонічний етюд з національною традицією. Окрім того, заради втілення «англійського» композитор суттєво змінює свою музичну мову: звертається до вкрай конкретизованої програмності, змальовує відверто гумористичні ситуації, надає перевагу лінійно-арному типу мислення, використовує жанрово забарвлений тематизм. Такі усталені в творчості композитора принципи, як багатотемність та уникання тональної централізації, знаходять своє нове значення.*

**Ключові слова:** «симфонічний етюд» Едварда Елгара; образ Фальстафа; англійське; програмна музика; одночастинність; гумор.

**Постановка проблеми.** В контексті британської музичної культури унікальність статусу Едварда Елгара, якого називають першим ви-

датним англійським композитором після Г. Перселла, полягає в тому, що його зв'язок з національно англійським виявляється досить опосередковано. В умовах відсутності інтонаційної спорідненості з народною піснею чи активного опрацювання доробку поетів-співвітчизників провідними засобами зв'язку Е. Елгара з його батьківщиною стає англійський національний характер, який втілено в кожному з його творів, та використання знакових сюжетів.

**Методи дослідження.** Необхідність встановлення відповідності музичного твору «національному» зумовила використання двох провідних груп методів. До першої входять *історико-культурологічний*, що дозволяє виявити особливості певної національної культури в конкретному часовому періоді, та *компаративно-аналітичний*, необхідний для порівняння отриманих результатів і визначення точок перетину зіставлених творів. Другу групу складають методи, необхідні для аналізу музичного твору з різних точок зору: *жанрово-стильовий*, що дозволяє локалізувати місце твору в просторі музичної культури та визначити його специфічність; *інтонаційний*, який використано для аналізу способу втілення характерності героя в музичній тканині твору; *композиційно-драматургічний*, що надає можливість порівняти структуру «Фальстафа» з побудовою драматичного першоджерела.

**Мета і завдання дослідження.** Метою статті є визначення виявів національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. Досягненню мети сприяє вирішення таких завдань:

- визначити особливості драматичного першоджерела, насамперед, тієї сюжетної лінії, до якої звертається композитор;
- простежити відбиття цих рис в музичному творі Е. Елгара;
- встановити відповідність між образом Фальстафа, національним англійським характером та його втіленням в симфонічному етюді.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Історія музикознавчого вивчення симфонічного етюдю «Фальстаф» досить сильно відрізняється від такої у більшості відомих творів музичного мистецтва: адже одночасно зі прем'єрою етюдю було опубліковано досить детальний аналіз твору, автором якого став сам композитор (Elgar, 1913). Разом з цим, наявність авторського тлумачення твору не стала перпоною на шляху подальших його аналітичних інтерпретацій – по-

дібного роду штудії створюються і в XXI сторіччі (Matthews, 2006). «Фальстаф» стає матеріалом для вивчення окремих проблем, серед яких – особливості музичної мови композитора (Rushton, 2013), способи авторської інтерпретації шекспірівського першоджерела (Neill, 2013; Harper-Scott, 2005). З огляду на те, що деякими дослідниками встановлено самореферентність музики Е. Елгара (McGuire, 2002), важливими для даної статті виявляються ті дослідження, що присвячені біографії митця (Adams, 2007; Botstein, 2007), а також взагалі вивченню біографій композиторів (Cormac, 2020). Висвітлення зв'язків симфонічного етюдю Е. Елгара з англійською культурною традицією визначає наукову новизну результатів цього дослідження.

**Виклад основних результатів дослідження.** Образ сера Джона Фальстафа на межі XIX–XX сторіч не був втілений виключно в англійській музиці: майже за 20 років до Е. Елгара свого «Фальстафа» написав Дж. Верді (1893 р.). Хоча цей персонаж – не головний в п'єсах У. Шекспіра, саме він є одним з найпопулярніших серед шекспірівських героїв – безперечним «улюбленцем публіки». Комічні ситуації, пов'язані з ним, та його діалоги з Принцом Галом стають надзвичайно точним виразом англійського гумору. Більше того – після завершення Вікторіанської епохи, що усталила нормативний образ англійця як людини, позбавленої виявів будь-яких емоцій, сповнений життя Фальстаф ставав своєрідним втіленням протесту проти жорстких поведінкових норм, уособленням щирості та свободи.

На перший погляд може здатися, що образ Фальстафа, позбавлений аристократичності та з майже вульгарною комічністю, не міг нічим зацікавити Е. Елгара, що до того звертався в своїх творах до узагальнених проблем та безпосереднього ліричного висловлювання на основі пізньоромантичної музичної мови австро-німецького зразка. Втім, для Е. Елгара тих часів не могло бути рішень надто несподіваних – адже то був час істотних змін. J. P. E. Harper-Scott називає саме «Фальстафа» останньою роботою «ранньо-модернового» [*early modernist*] періоду (цит. за: Thomson, 2008) – ми вважаємо, що цей твір вже належить до останнього періоду творчості композитора.

У «Фальстафі» (ор. 68, 1913 р.) знаходить своє продовження та кульмінаційне вираження започаткована ще в Другій симфонії тен-

денція до радикального оновлення композиторського стилю Е. Елгара. Жанр цього твору визначений як *symphonic study* (симфонічний етюд), але сам автор наголошував, що останнє слово «слід розуміти в буквальному значенні, і намір композитора буде достатньо виявленим»<sup>1</sup> (Elgar, 1913: 575). В українській мові найбільш відповідним аналогом смислового наповнення позначення «*symphonic study*» є «етюд-характер»<sup>2</sup>, тобто «вивчення характеру» героя п'єси У. Шекспіра. Трохи згодом композитор замінює слово «твір» на ще одну жанрову назву: «Музична інтерпретація, або, як її краще назвати, – вивчення характеру Фальстафа» (Elgar, 1913: 576). В цій ремарці слово «інтерпретація» є абсолютно закономірним: на тому, що твір Е. Елгара є саме інтерпретацією, а не лише змалюванням шекспірівського образу, наголошували численні дослідники Етюду (Neil, 2013: 5; McVeagh, 2013: 2925; Rushton, 2013: 12).

Хоча сам Е. Елгар вказує, що орієнтувався виключно на ситуації п'єси «Генріх IV», наголошуючи на тому, що «карикатуру з “Віндзорських насмішниць”, на жаль, знану краще за справжнього Фальстафа, слід забути» (Elgar, 1913: 576). В музиці активізується сміхове начало: для композитора важливим виявляється не очистити образ товстяка від комедійності (що було б неможливим), а змалювати його як повноцінного персонажа трагедії. Розуміння композитором Фальстафа як багатогранного і глибокого героя підтверджують його власні слова: «Фальстаф є назвою (як і говорить програма), але Шекспір – все людське життя – є темою» (цит. за: Matthews, 2006).

Проте найбільш значуща новація полягає не в гуморі, і не в його поєднанні з трагедійністю, а в новому типі конструкції: вперше серед великих симфонічних творів композитора розлоге ліричне висловлення (в широкому розумінні) замінюється на наративність, що відповідає принципу побудови драматичного оригіналу – за сценами<sup>3</sup>. Так, у ко-

<sup>1</sup> Всі переклади з англійської, окрім окремо вказаних випадків, виконано автором даної статті.

<sup>2</sup> Буквальний переклад в сенсі, вказаному композитором, – «симфонічне дослідження».

<sup>3</sup> Нагадаємо: «Генріх IV» – «історична хроніка» У. Шекспіра, що складається з двох окремих п'єс, названих, відповідно, «Частина I» та «Частина II». Фабула набуває



ментарях до тексту «Генріха IV» О. Анікст зазначає, що драматургічна конструкція п'єси характеризується епічним нанизуванням епізодів, і визнає справедливості визначення жанру як «хроніки епічного типу» (Анікст, 1959: 610). Це спричиняє і надзвичайно деталізовані програмні заголовки в етюдів, і, що важливіше, – звукозображальний, портретний спосіб характеристики. Така об'єктивація дозволяє встановити, що вперше Е. Елгар «описує» не себе, свої почуття, а іншу людину, її світ, відсторонюючись від неї.

В англійському музикознавстві, поряд з терміном «програмна» музика, використовується інший, – «дескриптивна», тобто описова (Adams, 2007: 93). І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності. По-перше, всі теми надзвичайно асоціативні: перша тема Фальстафа, через пунктирний ритм, змальовує ходу товстяка; його улесливість передано сполученням різних штрихів; велич Принца відображена в мелодії, що нагадує гімн, а його жорсткість – у підкреслено активному ритмі другої теми. По-друге, побудови, що не є темами, також ілюстративні: коли автором зазначено, що персонажі йдуть до таверни, у скрипок звучить фігура остинатного руху, що спускається; невпинні жарти гостей закладу змальовані майже на кшталт *perpetuum mobile*. По-третє – сам характер змін та взаємодії тем є абсолютно наративним: справді театральну природу мають і співставлення розгорнутих та потужних тем Принца з майже безсилими та жалісними репліками Фальстафа, і ремінісценція першої теми Принца як ідеалізованого минулого. Ще однією «ілюстрацією» стає образ бігу на тлі теми Принца, що повторюється двічі: в першому випадку Принц мчить до Фальстафа, в другому – навпаки, його друг прибуває на коронацію.

свого продовження в іншому творі, «Генріх V». Характерною рисою драматургії п'єси є велика кількість сцен, на які поділяється кожна дія, та значна самостійність цих сцен. Окрім того, в межах однієї дії поряд можуть бути сцени «серйозної» та «комічної» сюжетних ліній: попри те, що обидві початкові сцени відбуваються в палаці, перша з них показує зав'язку військових подій, а друга – жарти Фальстафа з Принцом Галом.

Оскільки для Елгара головною виявляється саме лінія взаємин цих двох персонажів, наведемо її стислий виклад: Фальстаф, чий інтереси обмежуються випивкою, їжею та сном, товаришує з нащадком престолу Принцом Галом. Останній іноді дозволяє собі злі жарти над товстяком, а після того, як стає королем, публічно відрікається від старого друга.

Згідно з даними, опублікованими в Журналі Елгарівського товариства (див. Neil, 2013: 10), запис цього етюд (під орудою композитора в 1931 р.) розділений на 56 відміток часу, що вказують на певні події в загальному сюжеті – і це характеристики, авторство яких належить самому Е. Елгару. Внаслідок такої кількості позначень, відстань між ними в часі іноді може бути меншою за десять секунд (аж до чотирьох: між «З'являється Пістоль»<sup>4</sup> та «Король помер!»). І така щільність позначок не є суто зовнішньою стороною оформлення видання – вона відбиває сам принцип побудови твору. За аналогією з висловом Л. Мідовз щодо сучасника Е. Елгара, який, в певному сенсі, «перевагнерив Вагнера» (Meadows, 2008: 76), автору «Фальстафа» вдалося «перештраусити Штрауса». Вражаючу спорідненість методів обох композиторів можна виявити принаймні на двох рівнях: вказаної вище максимально можливої деталізації змісту та організації оркестрової тканини. Подібність «Фальстафа» до «Дон Кіхота» наголошувалася численними дослідниками: Д. Метьюз називає останній твір найближчим до першого з усіх, написаних Р. Штраусом (Matthews, 2006), саме ці дві партитури порівнює А. Нейл (Neil, 2007: 7). Велика кількість подій, що їх відбиває музика, призводить до тембрової та тематичної нестабільності – вкрай рідкими стають фрагменти, в яких одну тему викладено в усталеній оркестровці. Зміна будь-якого з названих параметрів стає подією вже в суто музичному втіленні сюжету, а не лише його прямим відбиттям. Внаслідок цього щільність драматургії досягає небувалого раніше для Е. Елгара значення, з огляду, наприклад, на його Скрипковий концерт, каденція якого – момент застиглого часу, що триває кілька хвилин.

Про одну з тем композитор зазначив, що вона «перебігає по оркестровій тканині, щоб знайти своє повне вираження згодом» (Elgar, 1913: 577), – з чого можна дійти висновку, що сам автор чітко усвідомлював принципи свого композиторського стилю, послідовно втілюючи їх в життя. Наведене вище співставлення названих творів Е. Елгара, відділених один від одного лише двома роками, дозволяє стверджувати, що новації «Фальстафа» були не лише результатом

---

<sup>4</sup> Тут і надалі вказівки на конкретні ситуації взято з вищенаведеного джерела.

звернення до програмної музики послідовно-сюжетного типу, а й стали продовженням раніше застосованих принципів.

Проте, варто зазначити, що сам композитор досить обережно ставився до програмної трактовки «Фальстафа». Не можна ігнорувати достатньо двозначного висловлювання автора твору, яке передує детальному розгляду тематичної будови етюдів, стаючи свого роду уточненням: «Деякі рядки з п'єс вміщені під темами для того, аби вказати на почуття, яке мусить бути передане музикою; але не передбачається, що значення музики, часто різноманітної та інтенсивної, слід звужувати до цих цитат» (Elgar, 1913: 576). Цим самим Елгар вказує на своєрідну умовність програми, на самодостатність симфонічного твору, і така дещо «захисна» позиція стає зрозумілою при зверненні до надзвичайно складної проблеми програмності музики композитора. Цьому парадоксу присвячено окремі статті (Meikle, 1993), він втілений в риторичному питанні Е. Ньюмена: «Чому, якщо Елгар вважав, що музика досягає своєї найвищої форми лише тоді, коли вона оперує виключно переплетіннями тонів, він відрікається від більшості своїх видатних робіт?» (цит. за: Adams, 2007: 93). Його ж підіймає сучасний дослідник Л. Ботштейн, після вислову Е. Елгара про первинність програмної музики додаючи: «Попри це твердження, більша частина музики Елгара, в особливості оркестрової (включаючи симфонії), або відверто програмна та наративна, або замаскована» (Botstein, 2007: 300). Але з огляду на те, що програмність «Фальстафа» зумовлює і його тематизм, і його композицію, применшувати її значення недоцільно: саме вона стає ключем до розуміння композиторського задуму. Зв'язки Другої симфонії Е. Елгара з оперою Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери», що, як і «Фальстаф», дещо ідеалізовано зображує минулу епоху, дослідив А. Гімбел (Gimbel, 1989) – з чого можна зробити припущення про особливе ставлення композитора до минулого, адже в обох випадках побутово-комічне стає сюжетним тлом для вагомих проблем: регламентованості мистецтва та міжособистісних відносин.

Окрім того, всі лейттеми твору безпосередньо походять від шекспірівського сюжету: згідно композиторському поясненню, Фальстафа характеризують шість тем, Принца Генрі – дві (друга з'являється лише в останньому розділі), чотири теми змальовують «вулиці й Таверни

Лондона, де монарх – Фальстаф» (Elgar, 1913: 577), марш головного героя з рекрутами відбито в двох темах (хоча й інтонаційно споріднених), окремі теми пов'язані з Гедшілом і власне з «подвійним пограбуванням», і кожна з двох інтерлюдій отримує своє інтонаційне вираження. Така багатокомпонентність викликала у дослідників різні асоціації, аж до зіставлень із найвідомішими симфоніями Л. ван Бетховена: «Цей надзвичайний масив виражено різних тем може зрівнятися з Третьою та Дев'ятою симфоніями» (Neil, 2013: 6) – і таке порівняння є показовим, адже в ньому зіставляється кристалізований жанр симфонії та «разовий» жанр симфонічного етюд-дослідження. Окрім того, багатотемність є принципом, притаманним композиторів і в більш ранніх творах, починаючи з Першої симфонії.

Структура «Фальстафу» є майже такою ж двозначною, як і дескриптивність цієї музики. З одного боку, твір є формально одночасинним, автор навіть не користується засобом *attacca* для поєднання частин, згідно зі встановленою традицією, а принципово не застосує поділ на відокремлені складові. Втім, навіть з іманентно музичних причин, конструкція твору поділяється на чотири частини. По-перше, через те, що такий розгорнутий твір (більше 30 хвилин) обов'язково виявляє певну структуру, принаймні на рівні великих масштабних побудов, – інакше його сприйняття було б хаотичним. По-друге, розділення між першою та другою частинами відбувається завдяки контрасту тематичної щільності та стабільності до більш вільного викладу в другій, а грані між іншими частинами позначаються інтерлюдіями. З огляду на програмну складову, композитор дає структурі твору досить суперечливу характеристику: «“Фальстаф” практично одночасинний, з двома інтерлюдіями, і природно розпадається на чотири розділи, що йдуть без перерви» (Elgar, 1913: 576). Наводимо авторські вказівки на зміст частин:

- I Фальстаф та Принц Генріх;
- II Істчип, – Гедшіл, – Голова кабана, гулянка та сон;
- III Марш Фальстафа, – Повернення Глостерширом, – Новий Король, – Поспішна подорож до Лондону;
- IV Процесія Короля Генріха V, – Осудження Фальстафа та його смерть.

Однак така схема поділу цілого на чотири частини виявляється досить умовною, адже друга інтерлюдія («Глостершир. Сад Шеллоу») припадає на середину третьої частини. Дана суперечливість є додатковим свідченням того, що композитор не намагався створити чіткої форми (бодай би і в умовах відходу від сонатно-симфонічного циклу), а керувався логікою розгортання сюжетного першоджерела. Але і розподіл подій «Генріха IV» за двома частинами не стає догмою для композитора: межа між ними (сцена битви) припадає на третю частину етюду Е. Елгара і не позначається власне на драматургічному процесі. Це не є єдиним випадком, коли композитор нехтує лінійною логікою подій першоджерела: для опису другої теми Фальстафа (що вперше лунає в 11 такті) автор наводить фразу: «Я не тільки сам дотепний, а й даю привід іншим для дотепів» (Elgar, 1913: 576<sup>5</sup>), – яку насправді Фальстаф вимовляє в другій частині «Генріха IV». Подібна невідповідність пояснюється тим, що Е. Елгар трактує образ головного героя свого твору як цілісну незмінну структуру – на відміну від Принца Гала, чия метаморфоза і стає причиною трагічної розв'язки всього сюжету.

Закцентуємо увагу на двох інтерлюдіях твору, адже в них національно англійське виявляється і власне в інтонаційній будові тканини. Інтерлюдія між II та III частинами відтворює образи дитинства головного героя. Композитор дотримується стилістики барокової арії – мелодія розгортається спочатку лише над «крокуючим» басом, а потім збагачується поліфонічними нашаруваннями. Таким чином, повернення до минулого виявляється і в музиці, і в ході сюжету, проте в кожному випадку по-різному – принциповою стає сама ідея ремінісценції. Сам Е. Елгар усвідомлював цей різкий стилістичний контраст: «Це замальовка-мрія, для малого оркестру; проста за формою та дещо старовинна за настроєм...» (Elgar, 1913: 578). Зв'язок з Британією підкреслюється також і ремаркою в партитурі: «Джек Фальстаф, зараз сер Джон, хлопчик та паж Томаса Маубрея, графа Норфолку». В певному сенсі, такий спогад про дитинство героя можна вважати автобіографічним, що цілком відповідає усталеній традиції XIX століття

---

<sup>5</sup> Цитату наведено за перекладом Д. Паламарчука (Шекспір, 1985: 261).

(Cormac, 2020: 62). В музиці середини ХХ ст. ця тенденція буде лише посилена: Перший квартет Елліота Картера розглядають у зв'язку з романом М. Пруста «В пошуках втраченого часу» – і Л. Еммері вказує на нелінійність часу та «подій» квартету (Emmery, 2019: 9).

Друга інтерлюдія, сцена в Саду Шеллоу, – приклад звернення до тематизму явно танцювального походження. Композитор використовує репетитивний супровід тонічного акорду (підкріплений мірними ударами литавр) і мелодію з тріольною пульсацією у солюючих флейти пікколо, гобоя та кларнета. Данину традиційній для англійської музики поліфонії віддано тим, що інструменти, завершивши основний мотив, не знімають останній звук, а протягують його – створюючи таким чином новий голос фактури. Окрім того, у «відповідях» використані паралельні квартали, одна з характерних рис англійської поліфонічної музики. Це є не випадковим: хоча Е. Елгар і не тяжів до фольклорної традиції, все ж він був одним з яскравих представників доби *fin de siècle* – для Британії цього періоду була характерною актуалізація народної творчості, пов'язана, в тому числі, і з соціополітичним контекстом (Ross, 2018: 75).

Гармонічна будова етюдів дозволяє вважати його одним з найбільш прогресивних творів композитора: і мелодика, і гармонія сповнені хроматики, дисонантні акорди стають звичним явищем, а тональний план ускладнюється до тієї міри, коли визначається скоріше постійною зміною устоїв, аніж певною централізацією. Новітню якість звучання «Фальстафа» підкреслював ряд дослідників: з огляду на гармонію та теми твору, Д. Метьюз вказує, що це «Елгар прогресивний» (Matthews, 2006) (що є натяком на статтю А. Шенберга про Й. Брамса), а стаття Дж. Раштон, присвячена новаціям твору, має показову назву: «Фальстаф: модерністський музичний портрет» (Rushton, 2013). Обидва дослідники відзначають, що початкова тема твору містить 10 з 12 хроматичних звуків – що, однак, не є небаченим для Е. Елгара, оскільки в Першій симфонії головна тема протягом трьох тактів охоплювала всі 12 звуків.

Тональна організація твору є вкрай специфічною: це дозволяє дослідникам вдатися до майже іронічних зауважень на кшталт: «Що насправді є тональним центром “Фальстафу”? Елгар казав, що *c-moll*»

(Rushton, 2013: 17); «Три бемолі при ключі зберігаються без видимої на те причини, оскільки немає жодного натяку на *c-moll*, та музика коливається від однієї тональності до іншої показово нестабільним способом» (Matthews, 2006). *C-moll* в якості основної тональності встановлюється вже в останній частині твору, а до того представлений через спорідненість із темами, що лунають: це паралельний мажор до теми Принца та однойменний – до «Гедшіла», субдомінанта до першої теми Фальстафа тощо. Тонікальність *c-moll* в сцені маршу не є показовою, адже вона пов'язана з комічним епізодом – як і до того сцена «подвійного пограбування» в цій же тональності. Втім, така тональна арка (єдина протягом твору) має своє програмне пояснення: в хронологічно першому епізоді Принц обдурює Фальстафа і вступає з ним в бійку, аби потім насміятися над ним; в другому сама роль ватажка «зграї» є дещо принизливою і показує невідповідність статусів Фальстафа і Принца, а коли *c-moll* з'являється втретє, вже Король відрікається від головного героя<sup>6</sup>. Разом з тим, що така тональна «не-організація» притаманна і іншим творам Е. Елгара, в даному випадку вона має й ілюстративне значення: композитор таким чином підкреслює відсутність чітко встановлених моральних орієнтирів Фальстафа, ідеалів та цілей, що спрямовували б його життя.

Нарешті, останньою новацією «Фальстафа» стає активність застосування імітаційної та контрастної поліфонії. Так, тема «улесливого Фальстафа» контрапунктично поєднується з темою «нічних жінок» (ц. 82), на темі хизувань головного героя вибудовується справжнє фугато, і взагалі оркестровій фактурі притаманна більша лінійність, що суттєво відрізняє «Фальстафа» від повнокровної тканини попередніх творів Е. Елгара. Це напряму призводить до зміну типу фактури – адже за тематизації менших звукових одиниць вона стає організованою за діагональним принципом. Д. Метьюз писав у зв'язку з темою хизувань Фальстафа (з її широкими стрибками): «Можна задатися питанням, чи поглядував Елгар на Веберна» (Matthews, 2006),

<sup>6</sup> Сюжетна ситуація зради з'являється в творах Е. Елгара не вперше: вона є показаною в ораторії «Апостоли», написаній в 1903 р. на біблійний сюжет. Але важливою відмінністю є те, що в «Апостолах» композитор значно мірою гуманізує образ Іуди, співпереживає йому та навіть наділяє його рисами автобіографічності (McGuire, 2000: 252).

але з огляду на надзвичайну насиченість фактури подіями, це ж питання можна поставити ще раз. В суто технологічному плані такий принцип призводить до меншої кількості дублювань, проведення тем однією партією (або взагалі *solo*). Втім, за необхідності композитор звертається й до старого оркестрового стилю.

Не можна оминати увагою і значний обсяг твору: партитура лише дещо менша за Першу симфонію, а час її звучання (близько 35 хвилин) є досить довгим для композиції, формально позначеної як одночастинна. Втім, щільність музичних подій призводить до абсолютно іншої трактовки часу – адже композитор не схильний до довгого розгортання однієї теми чи комплексу споріднених тем та до перебування в одному «настрої», подібно до Скрипкового концерту. І в цьому також виявляється новаторство Е. Елгара, його синхронізованість з процесами концентрації музичної мови, що перебігали в музиці континентальної частини Європи. Разом з тим, така сконцентрованість та швидкоплинність подій відповідає і самому характеру Фальстафа, що не може довго перебувати в одному стані і взагалі не схильний до інтроспекції (ця риса найяскравіше виявляється при порівнянні цього персонажа з іншими, створеними У. Шекспіром: наприклад, Гамлетом чи Королем Ліром).

**Перспектива подальших досліджень** полягає в розробці проблеми втілення зв'язків Е. Елгара з музичною, ширше – художньою культурою Британії, еволюції його композиторського стилю в дзеркалі інших жанрів, індивідуального вирішення проблеми позамузичного змісту в окремих творах митця.

**Висновки.** Отже, «британськість» симфонічного етюдю полягає не стільки в запозиченні народних інтонацій чи апеляції до минулого професійної традиції, скільки в детальній увазі до тексту У. Шекспіра: як на рівні змалювання персонажів та їх взаємодії, так і на рівні формоутворення відповідно сценам. Окрім того, концентрація уваги на «народному» персонажі – Фальстафі – втіленні специфічного англійського гумору, додатково посилює зв'язок «Фальстафа» Е. Елгара з національно англійським.

Незважаючи на те, що музична мова Е. Елгара видається досить віддаленою від комічної суті Фальстафа, композиторові вдається від-



найти ті засоби виразності, що відповідали б образіві персонажа. До таких засобів можна віднести майстерність оперування багатьма темами, що змальовують один образ; «блукаючий» тональний план; поверхневу, але важливу аналогію великих розмірів формально одночастинного твору з товстою фігурою Фальстафа; звукообразальну оркестровку.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Аникст, А. (1959). Генрих IV. В кн. Уильям Шекспир. *Полное собрание сочинений*. (Тм. 1–8). Т. 4, (сс. 607–616). Москва: Искусство.
- Шекспір, В. (1985). *Твори*. (Тм. 1–6). Т. 3. Київ: Дніпро.
- Adams, B. (2007). Elgar and the Persistence of Memory. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 59–95). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 365–405). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Cormac, J. (2020). Introduction: Music and Biography. *19th-Century Music*, 44, 2, 61–66, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.61>
- Elgar, E. (1913, September 1). Falstaff. *The Musical Times*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/908045>
- Emmery, L. (2019, Winter). Elliott Carter's First String Quartet: In Search of Proustian Time. *The Musical Quarterly*, 102, 4, 440–480, DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa002>
- Gimbel, A. (1989). Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony. *19th-Century Music*, 12 (3), 231–240, DOI: <https://doi.org/10.2307/746504>
- Harper-Scott, J. (2005). Elgar's Invention of the Human: Falstaff, Opus 68. *19th-Century Music*, 28 (3), 230–253, DOI: 10.1525/ncm.2005.28.3.230
- Matthews, D. (2006). Elgar's Falstaff: a Comparative Analysis. Retrieved from <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=78>
- McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the Theology of Betrayal. *19th-Century Music*, 23 (3), 236–272, DOI: <https://doi.org/10.2307/746880>
- McVeagh, D. (2013). Elgar the Music maker [Kindle edition]. Retrieved from [https://www.amazon.com/Elgar-Music-Maker-Diana-McVeagh-ebook/dp/B07QD1BWLQ/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0?\\_encoding=UTF8&qid=&sr=](https://www.amazon.com/Elgar-Music-Maker-Diana-McVeagh-ebook/dp/B07QD1BWLQ/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr=)

- Meadows, L. (2008). *Elgar as Post-Wagnerian: A Study of Elgar's Assimilations of Wagner's Music and Methodology*. (PhD Thesis). Durham University. Durham. Retrieved from <http://etheses.dur.ac.uk/2297>
- Meikle, R. (1993). "The True Foundation": the Symphonies. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, (pp. 45–71). Aldershot, Hants: Scholar Press.
- Neill, A. (2013, August). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 4–11. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>
- Ross, C. (2018, December 4). Vernacular Song and the Folkloric Imagination at the Fin de Siècle. *19<sup>th</sup>-Century Music*, 42 (2), 73–95, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.42.2.73>
- Rushton, J. (2013, August). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 12–17. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>
- Thomson, A. J. (2008). [Review of the book *Edward Elgar, Modernist*. By J. P. E. Harper-Scott]. *Music and Letters*, 89, (1), 134–139. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/233706>

### ***Oleksandr Lysychka***

Postgraduate student, lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Music History, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
e-mail: [aleksandrlyisichka@icloud.com](mailto:aleksandrlyisichka@icloud.com)  
ORCID 0000-0002-2083-5553

### **“UNEXPECTEDLY BRITISH”: ACCENTUATION OF THE NATIONALLY ENGLISH IN EDWARD ELGAR’S “FALSTAFF”**

***Statement of the problem.*** *The relevance of the article lies in revealing the peculiarities of the composer's way of appeal to the national cultural heritage. The aim of the study is to determine the principles of embodiment of “the nationally English” in the symphonic etude “Falstaff” by Edward Elgar.*

The main **method of the research** is drawing parallels, on the one hand, and between the embodiment of the English national character through the image of Falstaff in musical and dramatic works, on the other.

**Research results.** A conclusion is made that the main factor creating strong ties between the “symphonic etude” and the national tradition is spectacular national characterisation. Moreover, for the sake of applying the “English” the composer consciously and significantly changes his musical language. The author turns to very detailed programme (unlike general type of programness in most of his works), and that allows him to scrupulously depict the plot of Shakespeare’s chronicle on which he focuses on. Elgar also portrays overtly humoristic situations, for the first time in his symphonic works, because it would be impossible to disregard this side of Falstaff’s character, as it is the contrast of comical in the beginning and solemn in the denouement that create the tragic effect. The structural side of the composition is also unprecedented as it is formally has one movement, but the composer himself divides it in four parts (ignoring the arrangement of events in “Henry IV” in two parts) while all the parts are connected in various ways. As a result of this, “Falstaff” becomes the longest single-movement symphonic composition of Elgar.

The composer favours linear type of musical thinking, integrating it with sudden “flashes” of thematically significant elements in different strata of the texture, and this all combined provides completely lush, unpredictable sonority of the orchestra. On the top of this, the author extensively uses themes with obvious genre genesis, especially in order to depict Shallow’s Gardens, although it is possible to find more traditional for Elgar passages with generalised type of intonation. Such characteristic for Elgar principles, as multi-thematism and elusion of the tonal centralisation (while using quite traditional chords in every given moment) find their new meaning regarding illustrative role of the music.

**A conclusion is made** that the “Britishness” of the symphonic etude lies not in the use of folk intonations or allusions to the past of professional music, but in meticulous attention to W. Shakespeare’s text: both on levels of portraying or interaction between the “characters” and form-creating according to the scenes.

Despite the fact that E. Elgar’s musical language seems to be quite distant from Falstaff’s comical essence, the composer was able to find means adequate to the character’s image, such as “wandering” tonal structure; superficial, but

*rather important analogy between quite large scale of a single-movement work and Falstaff's body image; narrative orchestration.*

**Key words:** *Edward Elgar's "symphonic etude"; Falstaff's character; English; programme music; single-movement composition; humour.*

## REFERENCES

- Adams, B. (2007). Elgar and the Persistence of Memory. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 59–95). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Anikst, A. (1959). Henry IV. In Shakespeare W., *Complete works. (Vols. 1–8)*. Vol. 4, (pp. 607–616). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 365–405). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Cormac, J. (2020). Introduction: Music and Biography. *19th-Century Music*, 44, 2, 61–66, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.61> [in English].
- Elgar, E. (1913, September 1). Falstaff. *The Musical Times*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/908045> [in English].
- Emmery, L. (2019, Winter). Elliott Carter's First String Quartet: In Search of Proustian Time. *The Musical Quarterly*, 102, 4, 440–480, DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa002> [in English].
- Gimbel, A. (1989). Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony. *19th-Century Music*, 12 (3), 231–240, DOI: <https://doi.org/10.2307/746504> [in English].
- Harper-Scott, J. (2005). Elgar's Invention of the Human: Falstaff, Opus 68. *19th-Century Music*, 28 (3), 230–253, DOI: [10.1525/ncm.2005.28.3.230](https://doi.org/10.1525/ncm.2005.28.3.230) [in English].
- Matthews, D. (2006). Elgar's Falstaff: a Comparative Analysis. Retrieved from <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=78> [in English].
- McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the Theology of Betrayal. *19th-Century Music*, 23 (3), 236–272, DOI: <https://doi.org/10.2307/746880> [in English].
- McVeagh, D. (2013). Elgar the Music maker [Kindle edition]. Retrieved from <https://www.amazon.com/Elgar-Music-Maker-Diana-McVeagh-ebook/dp/>

- B07QD1BWLQ/ref=tmm\_kin\_swatch\_0?\_encoding=UTF8&qid=&sr=[in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as Post-Wagnerian: A Study of Elgar's Assimilations of Wagner's Music and Methodology*. (PhD Thesis). Durham University. Durham. Retrieved from <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Meikle, R. (1993). "The True Foundation": the Symphonies. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, (pp. 45–71). Aldershot, Hants: Scholar Press [in English].
- Neill, A. (2013, August). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 4–11. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf> [in English].
- Ross, C. (2018, December 4). Vernacular Song and the Folkloric Imagination at the Fin de Siècle. *19<sup>th</sup>-Century Music*, 42 (2), 73–95, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.42.2.73> [in English].
- Rushton, J. (2013, August). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 12–17. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf> [in English].
- Shakespeare, W. (1985). *Works. (Vols. 1–6)*. Vol. 3. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Thomson, A. J. (2008). [Review of the book Edward Elgar, Modernist. By J. P. E. Harper-Scott]. *Music and Letters*, 89, (1), 134–139. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/233706> [in English].

Стаття надійшла до редакції 2 вересня 2021 р.

УДК 78.071.1(092)(430):[785.6:780.614.331]

DOI 10.34064/khnum2-2403

### Холодкова Олена Сергіївна

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
e-mail: scherzo1331@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6596-9953

## КОНЦЕРТИ ДЛЯ ЧОТИРЬОХ СКРИПОК БЕЗ БАСУ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В АСПЕКТІ ОНОМАТОПЕЇЧНОЇ ТА ФІГУРАТИВНОЇ РИТОРИКИ

*Мета* дослідження полягає у виявленні спектру риторичних прийомів в Концертах для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана. В протилежність стереотипному баченню риторики, перш за все, як явища «фігуративного», використовується і вперше застосовується для аналізу музики Г. Ф. Телемана концепція її розділення на три основні категорії, запропонована польським скрипалем та дослідником М. Згулкою (Zgółka, 2016), що зумовлює **новизну** погляду на обрану проблематику. В результаті огляду чотирьох концертів робиться **висновок**, що Г. Ф. Телеман звертається не тільки до фігуративного типу риторики, але також до ономаotopeїчного, вдало поєднуючи ці дві категорії. В порівнянні, наприклад, з А. Вівальді чи з Г. І. Ф. фон Бібером, палітра звуконаслідувальних засобів в концертах Г. Ф. Телемана не така розмаїта та всеохоплююча, проте, риси ономаotopeїчної риторики можна виявити як в швидких, так і в повільних частинах: звучання органу чи дзвіночків, звукообрази природних явищ. Композитор не відмовляється і від засобів фігуративної риторики. Як і в дуетних сонатах, вони в основному представлені фігурами, які описують рух мелодії. Такі прийоми найчастіше зустрічаються в поліфонічних швидких частинах. В ліричних повільних частинах, за аналогією із дуетними сонатами, на перший план виводиться гармонія, поліфонія та інтерваліка. Пропонований підхід до вивчення інструментальних творів Г. Ф. Телемана виявляється **перспек-**

**тивним**, оскільки веде до більш різнобічного розуміння предмету та сутності музичної риторики в доробку композиторів доби Бароко.

**Ключові слова:** музична риторика; фігуративна риторика; ономотопейчна риторика; звуконаслідування; ансамблева музика Телемана; концерт; Бароко.

**Постановка проблеми.** Музику досить часто називають універсальною мовою, яка здатна виразити найтонші порухи душі. Проте, в кожній мові існують свої діалекти. Так, Д. Бартель пише, що барокова музика – «<...> саме такий діалект, котрий виріс з мови епохи Відродження, але зі змістом, принципово відмінним від семантики та естетики Просвітництва чи романтичного висловлювання» (Bartel, 1997: VII), а Н. Арнонкур порівнює барокову музику з іноземною мовою, наголошуючи на необхідності вивчення артикуляції, гармонії, фразування тощо для її розуміння (Арнонкур, 2005: 29). В естетиці барокового стилю риторика сприймається як невід’ємна частина змісту музичного твору, що разом із формою, гармонією, контрапунктом та засобами виразності складає його цілісну матерію. В музикознавстві досить давно закріпилася думка, що барокова музика – це музика риторики, риторичних фігур та афектів. Тому переважна більшість досліджень цього питання зводиться до аналізу і опису засобів фігуративної риторики. Це зрозуміло з огляду на те, що в музичній теорії не склалося чіткого загальноприйнятого визначення музичної риторики, свідченням чого є барокові трактати, які часто не мають єдності щодо риторичних етапів, розуміння змісту риторичних зворотів та їхніх назв, а також сфери їх уживання. У сучасному музикознавстві все більше дослідників замислюються над питанням: чи насправді музична риторика включає в себе лише риторичні фігури, чи все ж таки цей предмет є значно ширшим?

**Аналіз досліджень та публікацій.** Теоретичні положення цієї статті базуються як на старовинних трактатах, а саме, *Syntagma Musicum* М. Преторіуса (*Praetorius*, 1614–1620: переклад Lampl, 1957) *Tractatus Compositionis Augmentatus* К. Бернхарда (Bernhard, 1660: переклад Walter-Mazur, 2004), *Der vollkommene Capellmeister* Й. Маттезона (*Mattheson*, 1739: опрацювання Lenneberg, 1958), так

і на авторитетних працях дослідників теоретичних проблем історично інформованого виконавства кінця ХХ – початку ХХІ століття – Д. Бартеля (Bartel, 1997; 2003), П. Завістовського (Zawistowski, 2003), Л. Дрейфуса (Dreyfus, 1985; 2004), Н. Арнокура (2005), В. Рабея (1996), серед яких є й недавні роботи М. Згулки (Zgółka, 2016), П. Бубаньї (Bubanja, 2018), О. Моцека (Mocek, 2019), а також музичної риторики – Г. Батлера (Butler, 1980), У. Голомба (Golomb, 2008), А. Мальцевої (Мальцева, 2020). Відсутність чіткої дефініції терміна «музична риторика» дає можливість музикознавцям з різних боків поглянути на цю проблему, запропонувати новий індивідуальний підхід до вивчення цього питання, не обмежуватися лише галуззю застосування риторичних фігур та афектів, що є спрощеним, застарілим та неповним підходом. Отже, як в теоретичних працях ХVІІ–ХVІІІ століть часто різнилися погляди на риторичні проблеми, так і в сучасних дослідженнях відрізняються положення щодо музичної риторики, а часом, взагалі доцільності виділення самого її предмету. Так, М. Згулка (Zgółka, 2016) досить традиційно трактує предмет риторики – риторики, яка оперує риторичними фігурами та афектами, хоча пропонує новаторський її поділ на три різновиди, що є не єдиною, але досить органічною концепцією. Л. Дрейфус (Dreyfus, 2004), звертаючись до відомих авторитетних трактатів, змушує замислитися над актуальністю проведення паралелей між ораторським мистецтвом та музичною риторикою, виділення спільних рис та відмінностей між ними. Досить критичним є погляд О. Моцека (Mocek, 2019) на музичну риторіку та дослідження, що їй присвячені. Беручи за основу ті ж трактати, що і більшість теоретиків, він звертає в них увагу саме на практичні вказівки – правила контрапункту. Така різноманітність і несхожість думок дозволяє поглянути на предмет дослідження з нового боку, спонукає до винайдення власного, найбільш адекватного шляху вивчення музичної риторики, що полягає у виявленні рис різних типів «риторик», а не тільки риторичних фігур. Незважаючи на те, що такий підхід не є принципово новим і не належить авторці статті, вперше пропонується здійснити проєкцію цих типів риторики на музику Г. Ф. Телемана, яка переважно оминається дослідниками і ще не розглядалася в такому аспекті.



**Мета дослідження** полягає у виявленні прийомів фігуративної та ономатопеїчної риторики в Концертах для чотирьох скрипок соло Г. Ф. Телемана. Вона зумовила постановку таких **завдань**:

- розглянути старовинні трактати та сучасні дослідження, присвячені риториці;
- узагальнити відомості щодо предмету риторики, її категоризації;
- розглянути принципи застосування засобів ономатопеїчної та фігуративної риторики в Концертах для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана;
- розкрити зміст Концертів для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана в аспекті фігуративної та ономатопеїчної риторики.

**Методи дослідження:**

- історичний, що застосовується для висвітлення музичних та естетичних реалій доби Бароко в їх хронологічній послідовності та зв'язках із практикою попередніх і наступних часів;
- компаративний, що дозволяє зіставити думки дослідників на засоби ономатопеїчної та фігуративної риторики шляхом порівняння, виявити в них загальне і особливе, причини подібностей і відмінностей;
- структурно-функціональний – стосується компонентів композиторського тексту (мелодики, мотивної структури, жанрової природи, структури циклу, поліфонічної фактури, гармонії, риторичних засобів);
- типологічний, націлений на виявлення спільних рис в аналізованих скрипкових Концертах Г. Ф. Телемана в аспекті застосування ним риторичних та інших засобів виразності, характерних для його часу.

**Виклад основного матеріалу.** Одним із аспектів нового погляду на проблему музичної риторики, який запропонував М. Згулка (Zgółka, 2016), є її поділ на три основні категорії – ономатопеїчну, фігуративну та символічно-містичну. Як пояснює дослідник, в науці про ораторське мистецтво ономатопея трактується як процес імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ. Так само і в музиці засобами ономатопеїчної риторики імітуються звуки природи, тваринного світу тощо. Засоби звуконаслідувальної риторики використовувалися композиторами ще за часів Ренесансу (прикладом є твори

К. Жаннекена – *Le chant des oiseaux, La rossignol, Les cris de Paris*, Ж. де Пре – *El grillo*), до них часто зверталися барокові композитори (Г. І. Ф. фон Бібер, Й. Г. Вальтер, А. Вівальді, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, Г. Ф. Телеман та інші). Щодо наступних епох вже не можна казати про поширеність оноματοпеїчної риторики як безпосереднього звуконаслідування.

Фігуративна<sup>1</sup> риторика оперує риторичними фігурами, які можуть мати або не мати глибокої семантики, але виконують роль лексичних одиниць. Саме стосовно риторичних фігур ведуться палкі дискусії серед дослідників та теоретиків. Наприклад, М. Згулка вважає, що фігура є своєрідною «чашею», яка наповнена певним інтелектуальним змістом, вона, як сталий символ, може виражати афект (Zgółka, 2016: 12). В свою чергу, Д. Бартель (Bartel, 1997), У. Голomb (Golomb, 2008), П. Завістовський (Zawistowski, 2003) схилиються до думки, що фігури не виражають афект, а являються його складовими. Натомість, О. Моцек (2019), звертаючись до процесу виникнення фігур, розцінює їх як «винятки», які «...давали змогу обійти типові рішення, закріплені попередніми правилами [контрапункту], розвиваючи їх до більш орнаментованих, і, в цілому – більш дисонантних форм, ніж ті, які з'являються в царліновському консонантному [контрапункті], де дисонанс становив виключно відхилення від норми» (Моцек, 2019: 23 – *тут і далі переклад наш – О. Холодкова*). З огляду на те, що наразі серед теоретиків немає консенсусу щодо цього питання, одним із шляхів розуміння «явища» риторичних фігур може бути усвідомлення того, що власне риторичним фігурам та зворотам відповідає лише один з п'яти риторичних етапів – *decoratio*<sup>2</sup>. Тобто,

<sup>1</sup> Під фігуративною риторикою в цій статті розуміється така риторика, яка оперує риторичними фігурами. В цьому плані термін можна протиставити поняттю «фігуративний», як такому, що передбачає застосування фігурацій. Таке розмежування дає можливість не плутати прийоми застосування риторичних фігур та фігурацій.

<sup>2</sup> Квінтіліан (як і Цицерон) запропонував п'ять канонів риторики, які розкривають шлях розвитку думки до мови: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*. Його теорія була основою як для чисельних «риторик» XVI–XVII ст., так і для музичних теоретичних трактатів. Таким чином, деякі з риторичних елементів описуються і переосмислюються німецькими теоретиками, які прагнули до створення музики згідно риторичним законам, законам гармонії та контрапункту. М. Преторіус

виходячи з такого судження, фігури виконують таку ж функцію, як і орнаментация – прикрашають музичну тканину.

Символічно-містичну риторику М. Згулка (Zgółka, 2016) вважає найбільш складною категорією, до якої входять засоби вираження, представлені в музиці певним мотивом, а не риторичною фігурою, що водночас може виступати як символ чи знак. До такого типу риторики можна віднести своєрідне специфічне розташування нот, можливо, особливу кількість нот, що має символічне значення (наприклад, тріолі в тридольному розмірі). Таке розділення, хоч його і не можна вважати єдино прийнятним, є цілком логічним і цікавим, що значно спрощує і робить зрозумілим процес дослідження риторичної складової твору.

Епоха Бароко (та Ренесансу також) – це, насамперед, епоха камерного музикування, і чисельність та різновиди інструментальних складів насправді вражають. Крім природного поєднання різних за теситурою і тембрами інструментів, існують також зразки ансамблевої музики для інструментів одного діапазону. Так, наприклад, в композиторській практиці музикантів Ренесансу, таких як В. Даман (*William Daman*, 1540–1591) та А. Феррабоско старший (*Alfonso Ferrabosco*, 1543–1588) зустрічаються твори для шести інструментів однієї теситури, які можуть бути виконані (і виконувалися) ансамблем шести скрипок. В музиці XVII–XVIII століть, крім дуетів, дуетних сонат і тріо-сонат для двох скрипок і *continuo*, є також музика для трьох, чотирьох та п'яти інструментів. Наприклад, Й. Й. Фукс написав сонату для трьох скрипок *F-dur*, а в доробку Жозефа Бодена де Буаморт'є є цикл з шести концертів для п'яти флейт або інших інструментів, наприклад, скрипок. Концерти для двох, трьох та чотирьох інструментів представлені також в творчості А. Вівальді.

---

в *Syntagma Musicum* (за: Lampl, 1957) описує етап *inventio*, який, в його розумінні, полягав у невеликій імпровізації перед концертом, налаштуванні інструментів, підготовці слухачів. К. Бернхард (Bernhard, 2004) звертається до трьох етапів – *inventio*, *elaboratio*, *executio* (і в нього немає *decoratio*), Й. Маттезон (за: Lenneberg, 1958) схиляється до цicerонівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria: inventio, dispositio, elaboratio, decoratio, executio*. Порівняльна таблиця риторичних етапів представлена також Л. Дрейфусом (Dreyfus, 2004: 5).

Один з найвідоміших опусів композитора – це *L'estro armonico op. 3* (1711 р.). Він складається з 12 концертів, де чергуються концерти для скрипки соло, подвійні та для чотирьох скрипок. Проте, стиль концертів А. Вівальді для чотирьох скрипок (№ 1, RV 549 *D-dur*, № 4, RV 550 *e-moll*, № 7, RV 567 *F-dur*, № 10, RV 580 *h-moll*, а також RV 553 *B-dur*) близький італійському *concerto grosso*, не стільки з точки зору композиції, скільки за рахунок розподілення музичного матеріалу серед голосів. Так, у всіх концертах є досить розгорнута партія басів та *continuo*, що свідчить про сприйняття цих партій, перш за все, як рівних солюючим голосам, а не як супроводжуючих. В доробку Г. Ф. Телемана теж є концерти для чотирьох скрипок соло. Але, якщо в творах А. Вівальді солісти були підтримані оркестром, то в концертах Г. Ф. Телемана ансамбль чотирьох скрипок постає як самодостатній моноліт. Хоча композитор ніяким чином не позиціонує ці концерти як макроцикл, ми можемо розглядати їх саме в такому ключі. Твори написані в італійському стилі, вони за технікою письма, інтонаційними, технічними особливостями, а також за змістом, близькі стилю А. Вівальді. В. Рабей (1996), який розглядає концерти Г. Ф. Телемана, порівнює їх із *sonata da chiesa* А. Кореллі, тому що кожний концерт містить умовно чотири частини, котрі розташовуються за принципом темпового контрасту. Але він не бере до уваги, що в кожному концерті одну з повільних частин можна трактувати як прелюдію чи вступ до наступної жвавої, тобто як риторичне *inventio*, яке, як зазначає Л. Дрейфус, є своєрідним механізмом, «<...> котрий запускає подальшу думку, з якої формується цілий музичний твір» (Dreyfus, 2004: 2). В цілому це наближає структуру концерту до умовної тричастинної побудови з інтродукцією або інтермецо (наприклад, № 2: *Adagio* (–) *Allegro, Grave, Allegro*). З точки зору образної сфери, Г. Ф. Телеман залишає тільки ремарки на початку частин, що дає можливість виконавцю вільно інтерпретувати музичний сюжет, при цьому символікою тональності, засобами ономотопеїчної та фігуративної риторики композитор дає підказки в прочитанні змісту.

Концерт № 1 *G-dur* складається з чотирьох частин, які розташовані за принципом темпового контрасту (*Largo, Allegro, Adagio, Vivace*). Перша частина, традиційно повільна, репрезентує пасторальний ха-

рактир завдяки ніжній мелодичній лінії у верхньому голосі, що вимальовується на тлі «супроводу», реалізованого трьома іншими голосами, а також мажорній тональності та темпу. На другій позиції знаходиться піднесена fuga (*G-dur*). Вона відрізняється від інших фуг композитора (наприклад, в дуетних сонатах) більш компактним тематичним розвитком, незвичним для більшості фуг розгортанням матеріалу: композитор замінює розвинені інтермедії стислими двотактовими зв'язками між проведеннями теми. Третю частину (*e-moll*), за рахунок невеликого розміру, можна вважати інтродукцією до фіналу. Вона написана в формі періоду, але виразно та яскраво представляє афект та стан невизначеності і сумніву, який втілено через велику кількість дисонантних гармоній, залігованих нот, затримань, синкоп, хроматизмів. Фінал Концерту (*G-dur*), на відміну від фіналів в подвійних сонатах чи скрипкових фантазіях, не асоціюється з танцем, хоча характер і окремі інтонації мають дещо спільне з Менуетом з першої сюїти «Музики на воді» Г. Ф. Генделя. Тональність *G-dur*, яка обрана для Першого концерту, асоціюється з пробудженням природи, апелюючи до поширеної в добу Бароко семантики цієї тональності, що могла виражати пасторальні, радісні та ніжні образи. Як і в подвійних сонатах, серед розмаїття риторичних фігур композитор найчастіше звертається до тих, що не несуть в собі явного емоційного змісту, а фіксують певні контрапунктичні прийоми, зокрема канонічні імітації, які розвиваються секвентно, а також рух мелодії: *anabasis*, виражений тендітними мелодичними висхідними фігураціями, *gradatio* – паралельний висхідний рух двох голосів, як і наполегливе повторення мелодичного мотиву, що виражене фігурою *polysyndeton*. В цьому концерті композитор також використовує звуконаслідувальний прийом – фанфарний мотив, яким починається фінал концерту. Для передачі такого ефекту Г. Ф. Телеман використовує мелодичний хід по звуках тонічного тризвуку, фігуру *bombus*, а також унісон всіх голосів. М. Згулка відмічає, що фігура *bombus* не застосовувалась у вокальній та вокально-інструментальній музиці, вона притаманна виключно музиці інструментальній (Zgółka, 2016: 64).

Другий концерт – яскравий, бравурний, енергійний – цілком відповідає барочній символіці тональності, в котрій написаний: *D-dur*

несе в собі нестримну радість, бадьорість, героїку та енергію, які можна асоціювати з літньою порою. Цей Концерт також має чотири-частинну структуру (*Adagio, Allegro, Grave, Allegro*), але, на відміну від попереднього, тут першу частину (*D-dur*) доречно розглядати як вступ до наступної, що відсилає до риторичного етапу *inventio*. У другій частині (*D-dur*) за допомогою швидкого темпу, механістичного руху шістнадцятих, тональності, створюється веселий, грайливий настрій, який зберігається до її кінця. Третя частина, як і в подвійних сонатах, виконує функцію ліричного відступу, за рахунок повільного темпу, мінорної тональності (*h-moll*), цікавого, навіть дещо «декламаційного», «промовляючого» гармонічного рішення: початкової відсутності гармонічної «опори» за рахунок хроматичних ходів, напружених інтервалів, та подальшого «спокійного» балансування на акорді *D-dur*, а пізніше – *h-moll* (тт. 11–16, 19–24). Фіналом (*D-dur*) в цьому Концерті виступає fuga. Образна сфера Концерту не стільки створюється якимись конкретними риторичними прийомами, скільки лише підтримується ними. Так, наприклад, повільний темп, хоральна фактура, паузи в усіх голосах, які можна назвати фігурами *aposiopesis*, *homoiopotion*, створюють на початку концерту відчуття «спокою перед грозою». Стрімкі висхідні пасажі шістнадцятих в швидкому темпі, якими починається друга частина, тут змальовують образ потоків літньої зливи, а фінальні фігурації шістнадцятих, які відповідають фігурі *bombus*, доречно розцінити як громовицю.

Образ Концерту № 3, *C-dur*, можна пов'язати з осінньою порою. Контрапунктичні прийоми разом з інтервалікою та хроматикою в мелодиці кожного голосу надають музиці сумного, меланхолійного настрою, що навіює осіння природа, її завмирання. Доповнюють образ паузи, які тричі з'являються одночасно в усіх голосах, що можна розцінити як фігуру *aposiopesis*, тобто зітхання. За будовою цей Концерт схожий на Другий: повільна перша частина (*Grave, C-dur*), як і в попередньому концерті, не розгорнута, і так само може бути розцінена як преамбула до наступної частини з аналогічною формою і характером. Як і в Концерті № 2, тут, в другій частині (*Allegro, C-dur*), композитор реалізує образ зливи за допомогою фігурацій шістнадцятих, а фігура *bombus* втілює звукообраз громовиці. В ліричному центрі Концерту,

третьої частині (*a-moll*) поєднання повільного темпу, мінорної тональності і гострих штрихів, що фіксується автором в самій назві (*Largo e staccato*), переривання мелодії кожного голосу паузами (*aposiopesis*) створює елегантний, журливий настрій і мале образи дощової холодної осені. Мелодія, викладена чвертями, ховається в фактурі, не виписана чітко, а розподілена між трьома верхніми голосами. Таке композиторське рішення сприяє створенню картини меланхолійної осінньої пори, викликає спогади про звуки дощу. Енергійний фінал (*Allegro, C-dur*), як і остання частина Другого концерту, має імітаційну основу, проте тут не можна говорити про форму фуґи. Взагалі, музика Г. Ф. Телемана відрізняється яскравими, «живими» образами, котрі композитор реалізує не тільки через поширені в барокову добу засоби виразності, у тому числі риторичні звороти, але й через звуконаслідування. Так, наприклад, в цій частині неодноразово виникає образ мисливського рогу, що репрезентований висхідними квартовими інтонаціями з довгим звучанням останньої ноти (тт. 10–11 та аналогічні), на фоні якої в двох голосах проходять фігурації шістнадцятих, побудовані на мотиві обспівування<sup>3</sup>.

Концерт № 4, останній з циклу концертів<sup>4</sup>, можна асоціювати з зимою, з зимовими святами. Він також складається з чотирьох частин, як і попередні концерти (*Grave, Allegro, Adagio, Spirituoso*). Його тональність – *A-dur* – в ту епоху часто використовувалась як ніжна і святкова. Такий образ підтверджується і іншими музичними засобами, зокрема восьмиголосною фактурою в першій частині (за рахунок використання подвійних нот в кожній партії), що наслідують звучання органу, викликаючи асоціації з різдвяним хоралом, основну мелодію якого можна вловити в канві багатоголосся. Святкову тематику продовжує наступна частина, *Allegro (A-dur)*. Це чотириголосна фуґа з досить розгорнутою темою (7 тактів), котра побудована на висхід-

<sup>3</sup> В цій статті слово «обспівування» використовується як аналог російського «опевание», в той час як слово «оспівування» корелює з російським «воспеванием».

<sup>4</sup> Манускрипти концертів BWV 40:201–203, скоріш за все зроблені переписувачами, знаходяться в *Universitäts- und Landesbibliothek* у Дармштадті. Достовірність останнього концерту BWV 40:204 залишається невизначеною з огляду на його неясне походження та питання стилістики.

них інтонаціях по звуках тризвуків і поступово експонується в усіх голосах. Протискладення інтонаційно не відрізняється від теми, а навпаки, посилює радісний афект за допомогою висхідних стрибкових інтонацій, яким, посилаючись на Д. Бартеля (Bartel, 1997), можна дати назву *salti composti*. У цьому контексті такі швидкі, розмашисті мелодичні ходи зображають радісні вигуки. Цікаво, що протискладення має один сталий ритмічний малюнок – ♩♩♩, який в різних голосах починається на різну долю, що створює ефект моторності, безперервності. Можна сказати, що тема більш однорідна за інтонаційною складовою, на відміну від інтермедій, в яких можна виділити два елементи – ритмічну пружну фігуру *corta* та швидкі віртуозні пасажи. Третя частина, *Adagio (fis-moll)* – журливе, ніжне аріозо. Це єдина частина всього циклу, де роль солюючого голосу віддана першій скрипці, а інші голоси підтримують мелодію гармонічним акомпанементом, викладеним восьмими. В сумній мелодії широкого дихання органічно поєднуються поступові висхідні рухи з низхідними стрибками, а також хроматизми (пов'язані з фігурою *pathopoeia*), які посилюють відчуття печалі. В кінці частини постає риторичне питання – *interrogatio*, що виражається у звучанні фрігійської каденції і наступній паузі – мовчанні. В фіналі концерту (*A-dur*), завдяки моторному руху шістнадцятих і подвійним нотам з використанням відкритої струни, створюється ефект звучання святкових дзвіночків. Відповідно до піднесеної образності основними риторичними засобами є ритмічні фігури (*corta, bombus*), а також риторичні звороти, що описують рух мелодії<sup>5</sup>.

**Висновки.** Г. Ф. Телеман був одним з небагатьох композиторів епохи зрілого Бароко, в творчості якого представлена музика для чотирьох скрипок без супроводу. В концертах композитора чотири скрипки не підтримані групою *continuo*, тут функції соло та супроводу, «басу», рівномірно розподіляються між всіма голосами. Цикл концертів для чотирьох скрипок Г. Ф. Телемана є цікавим музичним

<sup>5</sup> Д. Бартель називає цю категорію «*figures of melodic repetition*» (1997: XIV, 444), підкреслюючи саме рису повторення мелодії – наприклад, в іншому голосі, або в тому самому, вище або нижче, в паралельному або протилежному русі. Авторка статті вважає доречним виділити в цій категорії аспект руху мелодії.



прикладом не тільки з огляду на склад, але й з точки зору застосування і поєднання різних видів музичної риторики. Аналіз продемонстрував, що в Концертах Г. Ф. Телеман звернувся *не тільки до фігуративної, але й до ономапоєїчної риторики*.

Як і в дуетних сонатах, засоби *фігуративної* риторики, що в основному представлені фігурами, які описують рух мелодії, зустрічаються в поліфонічних швидких частинах. В ліричних повільних частинах їх менше, проте в них на перший план виводиться різноманітна гармонія та інтерваліка (часом напружена, часом «невизначена», чи, навпаки, «стала», часті затримання, що показують красу дисонансу), поліфонічні прийоми (імітації, секвенції).

Засоби *ономапоєїчної* риторики можна виявити як в швидких, так і в повільних частинах: це звучання органу чи дзвіночків, а також образи природних явищ. Цікаво, що образ громовиці реалізується риторичною фігурою *bombus*, яка неодноразово згадується в трактатах *Musica Poetica* (див. Bartel, 1997), що дає право говорити про можливість переплетення різних видів музичної риторики.

Всі риторичні звороти в поєднанні з іншими засобами виразності, а саме, тональністю, гармонією, контрапунктом, темпом, створюють афекти, настрої, сюжет твору.

Знання риторичної складової виводить дослідників та виконавців на новий, більш ґрунтовний рівень розуміння музики композитора, даючи можливість оцінити емоційне наповнення не тільки всього твору взагалі, але й кожної окремої його інтонації.

**Перспективи дослідження.** Пропонований підхід до вивчення інструментальних творів Г. Ф. Телемана видається перспективним і для аналізу інших музичних творів його часу, оскільки веде до більш різнобічного розуміння предмету та сутності музичної риторики в доробку композиторів доби Бароко.

## ЛІТЕРАТУРА

- Арнонкур, Н. (2005). *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. (И. Приходько, пер. по изд.: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Retrieved from <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf>

- Мальцева, А. (2020). Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 40, 146–155.
- Рабей, В. (1996). *Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
- Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144 (1885), 15–19.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bernhard, Ch. (2004). *Tractatus compositionis augmentatus*. Walter-Mazur M. (Ed., Polish transl.). Kraków: Musica Iagellonica.
- Bubanja, P. (2018). *An Historical Survey of Violin Techniques Used for Music Onomatopoeia*. (DMA thesis). Florida State University. Retrieved from [http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018\\_Sp\\_Bubanja\\_fsu\\_0071E\\_14524](http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018_Sp_Bubanja_fsu_0071E_14524)
- Butler, G. (1980). Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly*, 66 (1), 53–64. Oxford University Press.
- Dreyfus, L. (1985). J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. *The Musical Quarterly*, 71 (3), 327–358. Oxford University Press.
- Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. (Third printing). Cambridge: Harvard University Press.
- Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music, *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67.
- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles.
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 2, 193–236.
- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków.
- Zawistowski, P. (2003). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku*, 2, 29 s. Białystok. Retrieved from <https://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf>

Zgólka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego.

### ***Olena Kholodkova***

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
e-mail: scherzo1331@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6596-9953

#### **G. PH. TELEMANN'S CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS WITHOUT *BASSO CONTINUO* IN THE ASPECT OF ONOMATOPOEIC AND FIGURATIVE RHETORIC**

***Statement of the problem.*** *In musicology there has long been a tacit belief that Baroque music is the music of rhetoric, rhetorical figures and affects. In Baroque aesthetics, rhetoric, which is an important element of Baroque poetics, is perceived as an integral part of the content of a musical piece that together with form, harmony, counterpoint and musical expression form its integral substance. The study of Baroque music from the perspective of the rhetorical aspect gives a clearer comprehension of the work, understanding the context, and the competent interpretation of the composer's idea.*

***Analysis of recent research and publication.*** *The theoretical assumptions of this article are based both on historical treatises (M. Praetorius, Ch. Bernhard, J. Mattheson) and authoritative works of researchers who studied theoretical issues of historically informed performance of the late XX – early XXI century (D. Bartel, L. Dreyfus), including relatively new works (M. Zgólka, P. Zawistowski, A. Mocek). M. Zgólka (2016) adopts a rather traditional approach to rhetoric, which operates with rhetorical figures and affects, and at the same time offers an innovative division of rhetoric into three varieties. Referring to the most important treatises L. Dreyfus (2004) makes us think about the relevance of making parallels between oratory and musical rhetoric highlighting common features and differences. A. Mocek's (2019) view on musical rhetoric and on the studies devoted to it is quite critical.*

**The main objective of the study** is to examine G. Ph. Telemann's *Concertos for Four Violins without basso continuo* from the perspective of figurative and onomatopoeic rhetoric.

**The scientific novelty.** In this research for the first time, Telemann's *Concertos* were analyzed from the perspective of onomatopoeic and figurative rhetoric. The concept of division of rhetoric into three categories (onomatopoeic, figurative, symbolically mystical) was proposed by the Polish violinist and theorist M. Zgółka (2016).

The author uses the following **methods** in this research: historical, typological, comparative and structural-functional analysis.

**Results.** The analysis of four concertos demonstrates that G. Ph. Telemann uses not only figurative type of rhetoric but also onomatopoeic, successfully combining these two categories. In comparison with, for example, A. Vivaldi or H. I. F. von Biber, the palette of sound imitative techniques in the concertos of G. Ph. Telemann is not so diverse and comprehensive, however, elements of onomatopoeic rhetoric can be found both in fast and slow movements: sound of organ or bells as well as sound images of nature. The composer does not refuse from the elements of figurative rhetoric. Like in his duo sonatas, these are mainly represented by figures that describe a melodic motion. Such techniques are often found in polyphonic quick movements. In the lyrical slow movements, similarly to the duo sonatas, harmony, polyphony and intervals are brought to the fore.

**Conclusions.** G. Ph. Telemann's cycle of *Concertos for Four Violins without continuo* is an interesting example of chamber music not only in terms of composition but also from the view point of the usage and combination of various types of musical rhetoric. Knowledge of the rhetorical component brings researchers and performers to a new, more comprehensive level of understanding of the composer's music, allowing us to consider the emotional content not only of the work as a whole, but also of each single intonation.

**Key words:** musical rhetoric; figurative rhetoric; onomatopoeic rhetoric; onomatopoeia; Telemann's chamber music; concerto; Baroque.

## REFERENCES

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press [in English].

- Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144 (1885), 15–19 [in English].
- Bernhard, Ch. (2004). *Tractatus compositionis augmentatus*. Walter-Mazur M. (Ed., Polish transl.). Kraków: Musica Iagellonica [in Polish].
- Bubanja, P. (2018). *An Historical Survey of Violin Techniques Used for Music Onomatopoeia*. (DMA thesis). Florida State University. Retrieved from [http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018\\_Sp\\_Bubanja\\_fsu\\_0071E\\_14524](http://purl.flvc.org/fsu/fd/2018_Sp_Bubanja_fsu_0071E_14524) [in English].
- Butler, G. (1980). Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly*, 66 (1), 53–64. Oxford University Press [in English].
- Dreyfus, L. (1985). J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. *The Musical Quarterly*, 71(3), 327–358. Oxford University Press [in English].
- Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. (Third printing). Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Golomb, U. (2008). Rhetoric in the Performance of Baroque Music, *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67 [in English].
- Harnoncourt, N. (2005). *Music as speech – Ways to a new understanding of music*. (I. Prikhodko, translation from edition: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Retrieved from <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf> [in Russian].
- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles [in English].
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 2, 193–236 [in English].
- Maltseva, A. (2020). Some observations of the contemporary musical and rhetoric analytics. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 40, 146–155 [in Russian].
- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile [Assimilation of instrumental and vocal idioms in the formation of 17th- and 18th-century compositional and performance practice on keyboard instruments. From imitatio violistica to cantabile]*. (PhD thesis). Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków [in Polish].

- Rabey, V. (1996). *The violin works of G. Ph. Telemann: history, style, problems of interpretation*. (Extended abstract of Doctor's thesis). P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Zawistowski, P. (2003). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku*, 2, 29 s. Białystok. Retrieved from <https://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf>
- Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej [Rhetorical aspects in violin music]*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 30 серпня 2021 р.*

УДК 78.071.1(430)(092):[780.616.432.071.2:781.22]

DOI 10.34064/khnum2-2404

*Сагалова Ганна Володимирівна*

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

e-mail: anna.sagalova@gmail.com

ORCID 0000-0002-7037-0555

**РОЛЬ ТОНАЛЬНОСТІ У СТВОРЕННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ  
ВЕРСІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ  
(на прикладі Французької сюїти d-moll Й. С. Баха)**

Сучасна виконавська практика з її інтересом до старовинної музики й автентичної манери гри загострила низку питань щодо інтерпретації творів епохи Бароко, зокрема щодо семантики тональності та її значення для розуміння композиторського задуму, які на тлі сучасних наукових розвідок залишаються відкритими для подальшого дослідження. За допомогою історико-теоретичного та інтерпретаційного методів аналізу розглядається образно-змістовне тлумачення тональності в музиці Бароко, зокрема у Французькій сюїті d-moll Й. С. Баха. **Як результат**, окреслюється вплив семантики тональності на втілення кожного з танців сюїти; виявляються новаторські риси Жиги у співставленні з усталеною традицією, особливості ладотонального розвитку в Алеманді, яка визначає загальний характер усього циклу. **Висновки** узагальнюють характерні композиційно-драматургічні ознаки клавірного твору Й. С. Баха, що висувають перед виконавцем необхідність враховувати при створенні інтерпретаційної версії не тільки барокову символіку мотивів та руху, але й емоційну забарвленість тональності. Зокрема, тональність d-moll вже в добу Бароко трактується як носій непростого і глибокого змісту, відстороненого від повсякденного, як суб'єктивна, проте з виходом на об'єктивні смисли; отже, для виконавців вона є «зоною підвищеної уваги», містячи особливий семантичний код, що допомагає розкрити задум композитора.

**Ключові слова:** Бароко; семантика; тональність; виконавство; Французька сюїта *d-moll* Й. С. Баха.

**Постановка проблеми.** У сучасній музичній науці виникла нова хвиля інтересу до питань інтерпретації музичних творів епохи Бароко. Разом з тим, залишається відкритою низка проблем, пов'язаних з вибором манери та стилю гри музичних творів того часу. Накопичений на сьогодні дослідницький та практичний виконавський досвід потребує залучення всіх складових музичного стилю Бароко для занурення в композиторський задум і пошуку відповідних засобів для його відбиття в реальному звучанні. Враховуючи великий вплив риторики на формування музичного мислення цієї епохи, цілісність її поетико-естетичних засад, розмаїття символічних форм відбиття художнього задуму, розуміння семантичних обривів тональності стає для виконавців сьогодення одним з ключів при створенні власного бачення образно-сміслового наповнення того чи іншого твору. Такий підхід до барокової музики, зокрема Й. С. Баха, застосований в цьому дослідженні, опрацьовує й доповнює існуючі наукові розробки, надаючи їм нового значення.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** На сучасному етапі розвитку гуманітарного знання, як в музичній науці, так і в суміжних сферах досліджень, питання семантики є вельми актуальними, про що свідчать численні праці зарубіжних науковців (Buccoli et al., 2015; Kazantseva, 2017; Krumhansl, 2004; Liu, 2017; Mion, 2007; Poulin-Charronnat, 2005; Steinbeis, 2008). Однак у сучасному музикознавстві існує не так багато праць, спеціально присвячених семантиці тональності, хоча мова про неї виникає при розгляді художньо-естетичних засад барокової музики, в тому числі творчості Й. С. Баха (Лобанова, 1994; Швейцер, 1965). Між тим, звертають на себе увагу дві статті, одна з яких належить поетові та прозаїку, інша – композитору, музикознавцю та педагогу. Як вважає автор циклу поезій «Двадцять чотири прелюдії-восьмивірша», для відчуття тональності важливим є не стільки абсолютний, скільки тембровий слух: «Найголовніше, – пише митець, – при звучанні навіть тонічного тризвуку в даній тональності почути в ньому цілком визначені емоційні відтінки, які практично не збігаються з комплексом емоцій



при звучанні акорду в іншій тональності» (Тимофеїчев, 2017: 1). Спираючись на власне сприйняття образно-емоційної змістовності тієї чи іншої тональності, О. Тимофеїчев зупиняється на прелюдях та фугах другого тому «ДТК» Й. С. Баха, проводячи паралелі з почуттями, які він переживав при читанні Нового Завіту. На такому інтелектуально-чуттєвому підґрунті поет надає класифікацію тональної семантики в музиці визнаного майстра барокової культури (Тимофеїчев, 2017). Автор розгортає широку панораму семантичної забарвленості різноманітних творів, які належать композиторам різних епох та національних шкіл. Враховуючи суб'єктивність поглядів митця, все ж доволі складно оминати увагою його критику на адресу «24 прелюдій» Д. Кабалевського, котрі він наводить як приклад «тональної глухоти» композитора (Тимофеїчев, 2017: 3). Цінними видаються й спостереження О. Тимофеїчева про принципову різницю відчуття тональності у виконавців, теоретиків музики та слухачів. На відміну від поета, А. Сафронов зупиняється на одній тональності – *d-moll* – і розглядає її тлумачення в симфоніях, від мангеймських авторів до XX століття. Це дозволяє музикознавцю охопити найбільш значні зразки, які були написані композиторами різних національних шкіл. Незважаючи на те, що стаття не претендує на теоретичну розробку питання, вона містить низку важливих історичних фактів. Звернемо увагу на її початкову тезу: «Ре-мінор (з одним бемолем при ключі) – тональність не менш культова, ніж до-мінор. Вона добре підходила до самих різних складів оркестру <...>. Як і в однойменному Ре-мажорі, натуральна мідь використовувалася тут у строї “ре” (“in D”）」 (Сафронов, 2019). Таким чином, усвідомлення певних принципів вибору тональності вказує на ряд історичних закономірностей в розумінні її семантики та виразових можливостей.

**Мета статті** полягає в розкритті значення тональності в музиці Бароко як підґрунтя створення виконавських версій сучасними музикантами.

**Завданнями** статті є: 1) виявлення особливостей композиційно-драматургічної організації Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха; 2) здійснення порівняльного аналізу точок зору на трактування названої сюїти відомих виконавців і музикознавців.

**Методологія** дослідження базується на історико-теоретичному та інтерпретаційному методах аналізу; завдяки першому з них висвітлюється вплив тональності на обрані композитором мовні засоби втілення художнього задуму; за допомогою другого методу розкриваються особливості виконавської трактовки певного твору з урахуванням семантики тональності.

**Виклад основного матеріалу.** Клавірна сюїта посідає вагомe місце в творчому доробку Й. С. Баха. Написані ним сім партит, які за змістом є сюїтами (Швейцер, 1965: 234), шість французьких та шість англійських сюїт увійшли як в педагогічну, так і у виконавську практику. Розглядаючи витоки та специфічні особливості сюїти, її втілення в творчості Й. С. Баха, Б. Яворський (2006: 23) підкреслює, що цей жанр був однією з розповсюджених «схем вираження» впродовж майже трьох століть. Відомий вчений пов'язує його з тією лінією розвитку інструментальної музики, яка наслідувала досвід хороводної селянської пісні. Серед її ґрунтових рис названі: спаяність слова з певним образом; інтонації з «функціонально-ритмічною наспівністю»; наявність танцювальної артикуляції. Як пише автор, «...артикуляція вже визначає підхід до метричної зображальності, зіставляючи різні способи відтворення окремих звуків або звукових послідовностей» (Яворський, 2006: 28). За спостереженнями музикознавця, з такими хороводними селянськими наспівами були схожі різноманітні моторні твори, які розвивалися в різних сферах світського побуту. Разом з тим, вони мали власні музичні особливості, часто пов'язані з наявністю елементів інструментальної зображальності. Протиставлення та синтез різних можливостей моторної музики послужили підґрунтям для формування інструментальної сюїти, практика якої сягає творчості італійських лютністів XVI століття. Сюїта як циклічна композиція базувалася на конструктивному принципі, пов'язаному зі спільною для всіх частин ладотональністю. Хоча для сучасних уявлень про сюїту характерним є відсутність у ній об'єднуючих, окрім тональності, факторів та дієвість прийому контрасту, старовинній танцювальній сюїті, на думку науковця, притаманні схожі для всіх частин певні ладо-ритмічні формули та мотивно-інтонаційні прийоми (Яворський, 2006: 33).

Нагадування основних тез праці Б. Яворського є важливим, оскільки вони дають безпосередній ключ до розуміння змісту та особливостей Французьких сюїт Й. С. Баха, зокрема Сюїти *d-moll*. Не випадково В. Носіна звертає особливу увагу саме на Французькі сюїти. Авторка підкреслює, що, незважаючи на стереотип сприйняття сюїт як музики світського жанру без глибокого змісту, Й. С. Бах відходить від жанрового першоджерела (Носіна, 2012а). Цінними виявляються ті положення статті В. Носіної, згідно з якими для виявлення змісту бахівських сюїт, зокрема французьких, необхідним є аналіз руху. Авторка підкреслює особливості барокової епохи, коли з'явилися нові наукові уявлення про рух та аспекти його вивчення. Це вплинуло на мислення цього часу в цілому, різні сфери діяльності, в тому числі композиторську творчість. Як вважає дослідниця, сюїта є жанром, який став засобом «музичного осягання руху» (Носіна, 2012b). Дійсно, музиці притаманне абстрактне втілення руху в його різноманітних модифікаціях. Завдяки цьому, на думку В. Носіної, виникає можливість немов би вилучити танцювальну мелодію та ритм з певного танцювального зразка і на цих підставах розробити свої власні принципи образів руху. У такому контексті сюїта постає квінтесенцією ідеї останнього в музиці (Носіна, 2012b).

Розмірковуючи про старовинну сюїту, вказують, як правило, на парність її основних танців: повільної алеманди та більш жвавої куранти, контраст яких посилюють відповідно сарабанда та жига. Парність такого роду доповнюється метроритмом, оскільки дводольність змінюється тридольністю. Провідне місце категорії руху в естетиці та поезії Бароко відзначає М. Лобанова. Спираючись на дослідження художньо-естетичних засад та мистецтва цієї доби, музикознавиця пише: «Людина – це блукач, світ – дорога, подорож. Іноді він бачиться як лабіринт, в якому мандрівник відчуває себе втраченим <...>» (Лобанова, 1994: 67). Як вважає вчена, ідея мандрівництва набуває великого значення в німецькій музиці, нерідко проявляючись в розвиненості тональних послідовностей, збільшенні вагомості хроматики, залучення засобів, що притаманні «стилю фантазії» (Лобанова, 1994: 67). Найбільш розповсюдженою формулою руху стає риторична фігура *fuga*. Більше того, завдяки одно-

часному співіснуванню протяжності та рухливості, втілювались такі важливі естетичні категорії барокової культури, як Вічність та Час. Вони були характерні не тільки для західноєвропейської музики, але й для слов'янського театру XVII – першої половини XVIII століття. Зокрема, Л. Софронова (1981: 112) на основі аналізу драматургічних творів польських, українських, російських митців цієї доби зазначає: «Час обертає своє коло, а Вічність вписувала у “вічні книги” імена героїв, забирала їх у століття. Іноді Вічність виступала з потрійним колом. Вічність цуралася постійних змін, які були властиві Часу, всього того, що діялося щогодинно. Вона відзначала своєю печаткою в світі тільки те, що постійне». З таких позицій рух як основний зміст сюїти постає в безлічі своїх варіантів та смислових модусів.

Французька сюїта *d-moll* розташована в збірці сюїт на першій позиції. На думку клавесиніста Франческо Корті, це найбільш архаїчна сюїта в творчості Й. С. Баха, де окремі танцювальні частини представлені в своєму «чистому», класичному вигляді, що надає можливість найкраще ознайомитись з цим музичним жанром (цит. за: Шевелев, 2018). Як припускає виконавець, такі особливості твору могли обумовити рішення композитора розташувати його на початку збірки. На відміну від Ф. Корті, Б. Яворський виявляє незвичні риси цієї сюїти. Зокрема, вчений звертає увагу на досить нетипову для традиційного тридольного або тріольного ритмічного рисунку Жиги ритмоформулу – восьма з точкою та шістнадцята в чотиридольному метрі (Яворський, 2006: 45). Такий пунктирний ритм приводить до того, що сам характер Жиги змінюється. Замість усталеного бадьорого, життєстверджуючого настрою, виникає більш серйозний, навіть урочистий характер висловлювання. Темп, який зазвичай є дуже швидким, в цьому творі також більш стриманий та повільний. Отже, зміна розповсюдженої в жигах тридольності на чотиридольність, тотальне використання в різних варіантах пунктирної пульсації впливає не тільки на семантику останньої частини сюїти *d-moll*, наближуючи її до маршу, але й приводить до переосмислення змісту усього циклу.

Розглянемо, наскільки Алеманда за формою та загальною тональною логікою відповідає розповсюдженню у той час закономірностям. Вона написана в типовій старовинній двочастинній формі, перша

частина якої завершується на домінанті, а друга рухається з досягнутої ладотональної вершини назад до тоніки. Між тим, тональний розвиток кожної з частин віддзеркалює загальні естетичні принципи руху, які характерні для барокової культури, тим самим й на цьому рівні розкриваючи ключовий смисл жанру. Зміна тональних орієнтирів, яка відбувається в межах тоніко-домінантових опор, демонструє різнобарвність та напруженість внутрішньоладового розвитку. Цьому сприяє розвиненість кожної мелодичної лінії три-чотириголосної фактури, яка зумовлює текучість музичної думки та вільність змін в межах основної тональності. Як приклад, назвемо відхилення в тональність субдомінанти вже на початку третього такту, тобто відразу після експонування основних мелодико-ритмічних фігур і тональності *d-moll*. Звертає на себе увагу витонченість хроматичного руху в сопрано, що породжує відблиски різних тональностей без подальшого їх закріплення. Зокрема, виникає натяк на відхилення в *C-dur*, використання типового для Бароко прийому омани, коли замість очікуваної після *g-moll* барви *C-dur* з'являється просвітлений *Es-dur*. Гармонічна складність Алеманди зумовлена взаємодією розвинених голосів, в яких через рухливість інших фактурних ліній протягнуті звуки стають своєрідним відлунням вже озвученого, сприяючи виникненню ефекту бітональних сполучень. В наведеному вище прикладі звук *b<sup>1</sup>* в мелодичному рельєфі на слабкому часі, хоча й витримується протягом двох четвертних долей, на слух сприймається як органічна частина інтонаційно-ритмічної фігури в сполученні із середнім голосом. Внаслідок такої якості поліфонічної фактури на рівні змісту втілюється ідея лабіринту, пошуку, ширше – образи Вічності та Часу; з точки зору взаємодії фактурних голосів проявляє себе своєрідний принцип «спонукання» витриманим тоном інших голосів до руху в бік мелодико-гармонічного розв'язання, котре в умовах плинності розгортання музичної думки в остаточному вигляді відтягується до кадансових зон.

На наш погляд, крайні частини Французької сюїти *d-moll* створюють, з урахуванням їхніх особливостей, дещо на кшталт композиційних опор. Центральною точкою усієї композиції є *Сарабанда*, яка постає концентрованим вираженням траурної лірики: розмірений рух

остинатного басу четвертями, котрий періодично виникає в нижньому голосі, стримана акордова фактура, яку Й. С. Бах оживляє мелодією у сопрано або заповненням витриманих звуків мотивами в двох / декількох голосах, наявність драматичної кульмінації всередині другої частини. У ній досягається максимальне розсування регістрового простору між басом і верхніми голосами, два з яких в сексту викладають мелодичний рельєф. Підкреслимо, що цей момент пов'язаний з поступовим відхиленням у тональність *g-moll*. В цілому, зберігаючи характерний для старовинної двочастинної форми тональний план, Сарабанда відбиває мінливість ладотональних натяків, перегукуючись в цьому сенсі з Алемандою. Не випадково у сполученні три / чотириголосної фактури часто виникають напружені зменшені або збільшені септакорди, рух акордів на тимчасових органних пунктах. Такі особливості найбільш насичених з точки зору тональних можливостей частин усвідомлюються на тлі Куранти та двох Менуетів.

У Французькій сюїті *d-moll* ці танці вирізняються певною простотою та просвітленістю музичної мови. Наприклад, для Куранти композитор обирає метр  $3/2$ , який був притаманний старовинним моделям цього жанру (Яворский, 2006: 23). За спостереженням А. Швейцера (1965: 238), для куранти характерним є безперервний рух рівними тривалостями. З цієї точки зору, візуально ритміка кожного з голосів чотириголосної фактури бахівської Куранти демонструє пластичність конфігурацій із залученням ритмічної фігури «чверть із крапкою – восьма». Цей ритмічний малюнок нівелюється типовою для барокової поліфонії комплементарною ритмікою. Таким чином, організація музичної тканини вказує на особливу увагу композитора до співвідношення усіх фактурних голосів для створення відчуття єдиного звукового потоку з декількома рельєфними голосами. Це не виключає виразного значення пунктирної ритмоформули. По-перше, вона задає Куранті емоційний тонус; по-друге, вирізняє ключовий вихідний мотив, за допомогою якого осмислюються імітаційні перегукання в різних голосах фактури та висотних позиціях. Вельми скромним постає гармонічний розвиток в першій частині танцю, де інтонаційні події розгортаються в межах T-D співвідношень. Це не виключає появи відхилень у субдомінанту, потім в *B-dur*,

за допомогою яких здійснюється розвиток тематичного ядра. Більш розвиненою є друга частина, що пояснюється елементами розвитку тематизму на її початку, стимульованому виявленням емоційного потенціалу теми, композиційно-драматургічними умовами та необхідністю повернення зі сфери домінанти до тоніки. Тому тут закономірно виникає низка відхилень спочатку з тимчасовим поверненням тоніки, потім в тональність субдомінанти (*g-moll*), яка подана в більш розширеному варіанті. Звернемо увагу на інверсію мотивів, яка вирізняє майже всю другу частину, до невеликої репризи в останніх чотирьох тактах, в якій стретно з'являється вихідний мотив в прямому русі. Інакше кажучи, Й. С. Бах використовує поліфонічний прийом співвідношення першої та другої частин, започаткований в Алеманді. Незважаючи на схожі риси двох танців, ладотональний процес в них має власні ознаки. В першій п'єсі циклу напруженість в умовах більш повільного темпу досягалася завдяки розмаїттю ритмічних груп та гармонічному розвитку. В Куранті схожі прийоми спрямовані на демонстрацію різноманітних перетворень ключового тематичного ядра. Внаслідок цього, поліфонічна техніка постає в багатстві своїх композиційно-драматургічних можливостей, репрезентуючи ігрову логіку композитора. В такому аспекті Алеманда і Куранта створюють яскравий контраст не стільки в жанровому, скільки в образно-семантичному плані. Ще більш просвітленими сприймаються обидва Менуети, другий з яких є самостійною п'єсою з власним тематизмом. Характер цих танців обумовлюють прозорість фактури, простий ритм та вагома роль основної тональності. Достатньо сказати, що в першому Менуеті з неї починається друга частина, замість тональності домінанти, у другому – вона відзначає початок і закінчення обох частин. Таким чином, композитор підкреслює врівноваженість емоцій, відсутність будь-яких сплесків та бурхливих інтонаційно-гармонічних подій, хоча вони закономірно виникають в обох п'єсах. Проте, в першій частині першого Менуету мелодичний розвиток верхніх двох голосів із залученням звуків інших тональностей врівноважується величним поступовим рухом басового голосу від тоніки до домінанти. У другій частині мерехтіння побічних тональностей сприймається як розвиток внутрішніх можливостей основної тональності *d-moll*.

Аналогічних принципів дотримується Й. С. Бах і в другому Менуеті, в якому домінування основної тональної барви надає музиці галантної стриманості.

Французька сюїта *d-moll* досить складна для створення виконавської інтерпретації. Типові для жанру контрасти в темпах та характерах танців у ній не так яскраво виявлені, як в інших мінорних сюїтах композитора. В Алеманді емоційний настрій створюють акордові послідовності, а не мелодичні лінії, оскільки рух шістнадцятих тут пов'язаний із заповненням гармонічних переходів. Куранта інтонаційно продовжує Алеманду; відчуті інший характер нового танцю допомагає ритмічний малюнок «чверть з точкою – восьма». Завдяки восьмій ноті, якщо мислити її дуже чіткою, майже акцентованою, досягається ефект більш стриманого та навіть суворого образу цього танцю. Аналогічний прийом притаманний Жизі, яка також є нетиповим прикладом з точки зору руху та темпу для завершення сюїтного циклу. Однак загальний характер цієї сюїти визначає Сарабанда, на що вказує, наприклад, відомий піаніст Мюрей Пірайя у своєму інтерв'ю для Deutsche Grammophon (2016). Музикант описує її як хорал, дуже сумний, з великим емоційним напруженням. Менует у такому змістовному контексті стає своєрідним продовженням Сарабанди: незважаючи на традиційну для тогочасного танцю легкість, галантність та прозорість фактури, він втілює меланхолійний та сумний характер. Такому настрою сприяє тональність *d-moll*, яка задає циклу загальну атмосферу стриманості та скорботи водночас. Тому, на відміну від М. Пірайї, якій вважає доцільним виконувати усі жиги зазначеної збірки дуже швидко та досить жваво, на наш погляд, Жига першої сюїти потребує більш стриманого руху, оскільки кожна її інтонація наповнена значущим смислом.

У міркуваннях над інтерпретаційними викликами, які постають перед виконавцем музики Й. С. Баха, зокрема Французької сюїти *d-moll*, перш за все, виникає питання вибору манери гри, пошуку інтерпретації, яка б відповідала композиторському задуму. Ю. Дикий (1981) вказує на два основних напрями, що склалися в історії виконання творів видатного поліфоніста – «монологічний» та «діалогічний». Разом з тим, автор відмічає, що «сьогодні найпоширенішими



є проміжні типи інтерпретації, які сполучають обидва напрями» (Дикий, 1981: 72). До монологічного типу дослідник відносить виконавський стиль представників ХІХ сторіччя та висловлює думку про те, що романтична, суб'єктивна та занадто емоційна манера гри того часу «ізолювала авторські наміри від виконавських» (Дикий, 1981: 71). Протилежний напрям у створенні виконавської версії – діалогічний – заснований, на думку автора, на «діалектичній єдності нотного тексту та умов його звукового втілення» (Дикий, 1981: 71). Погоджуючись із запропонованою музикознавцем класифікацією, зауважимо, що автентична манера гри музики Бароко, яка є популярною в світі, передбачає відтворення історичного звучання інструментів та не виключає такої палітри виразових засобів, як *vibrato* та хвильоподібна динаміка. Завдяки їм досягається втілення чуттєво-емоційної складової музики. Обмеженість виконавцем виразових ресурсів значно звужує можливість відбити художній задум твору в усьому багатстві його відтінків. На перший погляд, численне сімейство інструментів, які узагальнено називають клавіром, не здатні до залучення вищеназаних виконавських засобів. Мається на увазі усталене уявлення, пов'язане з деякими усередненими знаннями про їхню механіку. Проте, постійне вдосконалення клавесина, який в часи Бароко висувається як концертний інструмент, привело до появи та використання декількох мануалів, наявності додаткових важелів та перемикачів, які допомагали змінити не тільки тембр, але й гучність звучання. Ця теза не означає можливості ставити знак рівності між звуковими якостями клавесина та молоточкового фортепіано. Скоріше, мова йде про необхідність сучасному виконавцю співвідносити ресурси фортепіано з відповідними властивостями клавесина. Підґрунтям для музиканта мають слугувати художній смак, розуміння композиторського задуму та сприйняття сучасного фортепіано як нового модусу клавішно-струнних інструментів минулого. Органіст І. Браудо (1976) вважав, що тембральні та динамічні можливості сучасного роялю заважають виконавцю зосередитися на стилістиці музики Й. С. Баха. Він висловлював думку, згідно з якою, постійний темброво-динамічний лад «є ніби захисником мотивного життя від індивідуальних і часто довільних впливів виконавця» (Браудо, 1976: 52).

Такий підхід відтворює технічні можливості інструментів того часу, допомагає усвідомити відповідні стиль та манеру гри. Однак, цього не завжди достатньо, щоб зрозуміти та, найголовніше, відчути задум композитора. Є. Ліberman (1988: 169), розмірковуючи над постаттю Глена Гульда, одного з найвідоміших виконавців музики Й. С. Баха, вважає, що основою виконавського стилю піаніста були інтуїція та емоційність. Інтелект піаніста, на погляд вченого, проявлявся у «стані самопідкорення інтуїції або у стані конфронтації зі сформованими нормами ставлення до тексту» (Ліberman, 1988: 169). Автор вважає недоцільними часті зміни штрихів, емоційну виразність кожного голосу, спів та широкі жести виконавця під час гри. Нестандартні та нетипові інтонації, артикуляційні та штрихові рішення, які не відповідають традиційним типам виконання, на погляд Є. Ліberman, підтверджують інтуїтивну природу виконавства Г. Гульда. Такий, дещо категоричний, висновок автора викликає зауваження, оскільки основою стилю канадського музиканта був постійний пошук самого точного, «ідеального» виконання, яке б надало змогу почути всі голоси, виявити всі деталі композиторського задуму. Інший підхід до оцінювання мистецтва відомого піаніста демонструє О. Тимофеїчев, який вказує на уникання музикантом емоційних особливостей тональності. Автор пише: «“Переживання” тональностей у Гульда повністю відсутнє. <...> Для Г. Гульда вся музика – щось на кшталт тієї самої сакральної інтелектуальної “гри в бісер” з роману Германа Гессе. І коли цієї “гри звуків” піаністу не вистачає, він її вигадує, зберігаючи при цьому дитячу ширість і захопленість» (Тимофеїчев, 2017: 2). Відомо, що саме Г. Гульд почав плідну співпрацю зі студіями звукозапису, намагаючись, за допомогою комбінування безлічі варіантів, добитися ідеального звучання. Цей підхід близький до математичного, коли одну й ту ж задачу можна вирішити різними способами, отримавши при цьому правильний результат. Одним з таких способів у виконавському мистецтві є, на нашу думку, саме тональний принцип побудови індивідуальної концепції.

Різного роду «трансформації» у відношенні до власних творів були характерні для І. С. Баха. Наприклад, для клавірної п'єси він використовував музичний матеріал, створений для скрипки; Концерт

*d-moll* для клавесину, струнного оркестру та *basso continuo*, який став одним з найпопулярніших у фортепіанній музиці, спочатку замислювався як скрипковий. Традицію таких перетворень підхопили композитори наступних часів. Зокрема, Чакона з Партити *d-moll* для скрипки соло стала імпульсом для створення самостійних фортепіанних творів Й. Брамсом та Ф. Бузоні. Твір Й. Брамса є написаною для лівої руки п'єсою, завдяки цьому композитор-романтик максимально відтворює саме скрипкове звучання та фактурні принципи Чакони. Отже, її прозора фактура сприяє створенню стилістичного образу в дусі епохи Бароко. Ф. Бузоні створює масштабну романтичну п'єсу, використовуючи всі звукові та фактурні можливості роялю двадцятих років минулого століття. Таким чином, наведені зразки інтерпретації відомого твору двома геніальними музикантами демонструють діа-метрально протилежний підхід до нього.

**Висновки.** На нашу думку, тональність *d-moll* визначає специфіку Французької сюїти Й. С. Баха на змістовно-смісловому та композиційно-драматургічному рівнях. На відміну від традиційної трактовки циклу сюїти, у якому передбачений контраст у темпах та характерах танців, у проаналізованій сюїті цей контраст не так яскраво виявлений. Його нівелюванню сприяє «стирання» типологічних ознак танців (наприклад, Жига дводольна, її мелодія містить нехарактерний для цього жанру пунктирний ритм). Контраст нівелюється і завдяки зближенню темпів між Алемандою і Курантою. В свою чергу, яскраво виявлений темповий контраст реалізується між Курантою і Сарабандою, Сарабандою і Менуетом, що дозволяє трактувати Сарабанду як смисловий і драматургічний центр циклу. На композиційному рівні окреслені особливості сприяють створенню специфічної макроедності з кульмінацією в Сарабанді. Єдності циклу слугує й інтонаційна схожість ядра тем більшості частин, у якому обігрується тонічний тризвук у низхідному русі із заповненням.

Зазначені особливості Французької сюїти *d-moll* Й. С. Баха визначають виконавську інтерпретацію, яка полягає у виявленні діалектичної єдності протилежностей в композиційно-драматургічній будові сюїти. Засоби, які для цього обирає виконавець, з одного боку, наці-

лені на створення макроедності, з іншого, на виявлення типологічних ознак жанру сюїти, в основі якого лежить контраст. Так, єдності сприяє, передусім, обраний при виконанні темп: окрім близьких за темповими характеристиками Алеманди і Куранти, тут слід звернути увагу на Жигу, темп якої через особливості мелодії і набуття у зв'язку із цим нетипового для цього жанру пафосу, «гальмується» природним чином. Сюїтному контрасту сприяють артикуляція і штрихи, а також темп, враховуючи особливу окремішність Сарабанди.

Таким чином, на прикладі проаналізованого твору можна констатувати, що тональність *d-moll* вже в добу Бароко трактувалась як носій непростого і глибокого змісту, відстороненого від повсякденного, як тональність суб'єктивна, проте з виходом на об'єктивні узагальнюючі смисли. Тому, на нашу думку, для виконавців вона є «зоною підвищеної уваги», тональністю, яка містить особливий семантичний код, котрий допомагає розкрити задум композитора.

**Перспективами** дослідження є аналіз змісту та емоційної забарвленості тональності *d-moll* у творах класицизму та романтизму.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Браудо, И. (1976). *Об органной и клавирной музыке*. Ленинград: Музыка.
- Дикий, Ю. (1981). Інтерпретація клавирних творів Й. С. Баха. В кн. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*, (сс. 70–81). Київ: Музична Україна.
- Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.
- Носина, В. (2012а). Скрытые смыслы музыки И. С. Баха. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201205>
- Носина, В. (2012б). Скрытые смыслы музыки И. С. Баха. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201206>
- Сафронов, А. (2019). Симфонии в ре-миноре. Retrieved from <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore>
- Софронова, Л. (1981). *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия*. Москва: Наука.

- Тимофеичев, А. (2017). Семантика тональностей в цикле «Двадцать четыре прелюдии-восьмистишия». (Как я слышу и слушаю музыку). Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=582577>
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
- Шевелев, М. (2018). «Весь И. С. Бах» на сайте «Бизнес и культура»: «Французская» сюита BWV 812. Retrieved from <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sayte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuita-bwv-812>
- Яворский, Б. (2006). Сюиты Баха для клавира. В кн. Б. Яворский, *Сюиты Баха для клавира*, В. Носина. *О символике «Французских сюит» И. С. Баха*, (с. 23–65). Москва: Классика-XXI.
- Buccoli, M., Gallo, A., Zanoni, M., Sarti, A., & Tubaro, S. (2015). A Dimensional Contextual Semantic Model For Music Description and Retrieval. *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), South Brisbane, QLD, Australia*, pp. 673–677. DOI: 10.1109/ICASSP.2015.7178054.
- Deutsche Grammophone (2016). Murray Perahia – Bach French Suites. Webepisode #1. Suite No. 1 in D Minor. (Interview / Performance). Retrieved from <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8>
- Kazantseva, L. (2017). Tonality: Semantic Aspect. *Problemy Muzykalnoi Nauki [Music Scholarship]*, 4, 78–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.078-083>
- Krumhansl, C. L. (2004). The cognition of tonality – as we know it today. *Journal of New Music Research*, vol. 33, iss. 3, 253–268. DOI: 10.1080/0929821042000317831.
- Liu, S. (2017). On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Advances in Social Science Education and Humanities Research*, 172, 297–300. DOI: [doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66](https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66).
- Mion, L. & De Poli, G. (2007). Music expression understanding based on a joint semantic space. *Artificial-Intelligence and Human-Oriented Computing. Lecture Notes in Computer Science*, 4733, 614–625.
- Poulin-Charronnat, B., Bigand, E., Madurell, F., & Peereman, R. (2005). Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*, 94 (3), B 67–78. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.05.003.

Steinbeis, N., Koelsch, S. (2008). Shared neural resources between music and language indicate semantic processing of musical tension-resolution patterns. *Cerebral Cortex*, vol. 18, issue 5, 1169–1178. DOI: doi.org/10.1093/cercor/bhm149.

### *Hanna Sagalova*

Merited Artist of Ukraine, Assistant Professor at the Special Piano Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: anna.sagalova@gmail.com  
ORCID 0000-0002-7037-0555

## THE ROLE OF KEY IN CREATING AN INTERPRETATIONAL MODEL IN BAROQUE MUSIC (based on French Suite in D minor by J. S. Bach)

**Background.** For anyone creating his own interpretational version of a work which belongs to Baroque culture it is highly important to understand semantics of a given key, which in this day and age becomes a valuable asset to reveal the composer's intention, including the works like French Suite in D minor by J. S. Bach. The approach, suggested in the article, elaborates existing studies, providing them with new meaning. **The aim of the article** is to reveal the significance of a key in the Baroque music, particularly in J. S. Bach's works, as a premise for present-day musicians creating new versions of performance. **Methodology of a research** is founded on historically-theoretical and interpretational methods of analysis.

**Results.** The genre of a keyboard suite holds an important place in J. S. Bach's legacy. French Suite in D minor is the first one among others. Allemande is written in accordance with the customs of their time. At the same time, tonal development of each movement reflects general aesthetic principles of movement, realizing pivotal idea of the genre. The change in tonal reference points, which happens in the frameworks of Tonic – Dominant relations, shows diverse colours and tension of the development within one key. Allemande's harmonic complexity exposes semantical sense of the key, which influences other dances. Sarabande is presented as a concentration of 'funebre' lyricism, the sense of Gigue is reconstructed due to the change of expected time signature 3/8 to 4/4 and usage of pulsating dotted

notes. *Courante* and two *Menuettos* are marked by a certain simplicity and “transfiguration” of musical language, which causes not only a genre, but also imagery and semantical contrast. *French Suite in D minor* is a relatively difficult material for creation of performer’s interpretation. Contrasts of tempo and mood of the dances typical for this genre are not so obvious in this suite as compared to other J. S. Bach’s suites in minor keys. General atmosphere of reserve and inner tension is stressed by the key of D minor, which shapes the whole cycle’s character.

**Conclusions.** The above mentioned peculiarities of J. S. Bach’s *French Suite in D minor* define the performance interpretation, designed to reveal dialectic unity of opposites in compositionally-dramaturgical structure of the Suite. The performer chooses means, aimed both at creation of macro-unity and at reveal of typological features of the suite genre which is based on contrast. One of the main factors contributing to unity is tempo of performance: apart from quite similar tempos of *Allemande* and *Courante*, *Gigue* is noteworthy, too, as its tempo due to peculiarity of melody and pathos, uncommon for the genre, is “decelerated” in a natural way. Suite contrast can be revealed through articulation and *touche*, as well as through tempo in view of singularity of *Sarabande*.

Basing on the piece under analysis, we may state that in Baroque era D minor key was already interpreted as a bearer of complex and profound meaning, devoid of mundane, as a subjective key, retaining, however, possibility to be used to reveal objective generalising senses. Thus, we think it should be a “zone of special attention” for performers.

**Key words:** Baroque; semantics; key; performance; J. S. Bach’s *French Suite in D minor*.

## REFERENCES

- Braudo, I. (1976). *About organ and clavier music*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Buccoli, M., Gallo, A., Zanoni, M., Sarti, A., & Tubaro, S. (2015). A Dimensional Contextual Semantic Model For Music Description and Retrieval. *IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP), South Brisbane, QLD, Australia*, pp. 673–677. DOI: 10.1109/ICASSP.2015.7178054 [in English].
- Deutsche Grammophone (2016). Murray Perahia – Bach French Suites. Webepisode #1. Suite No. 1 in D Minor. (Interview / Performance). Retrieved from <https://youtu.be/GPrJXfM8Kq8> [in English].

- Dykyi, Yu. (1981). Interpretation of piano works by J. S. Bach. In *The questions of piano technique and performance*, (pp. 70–81). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kazantseva, L. (2017). Tonality: Semantic Aspect. *Music Scholarship*, 4, 78–83. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.4.078-083> [in English].
- Krumhansl, C. L. (2004). The cognition of tonality – as we know it today. *Journal of New Music Research*, vol. 33, iss. 3, 253–268. DOI: 10.1080/0929821042000317831 [in English].
- Liberman, Ye. (1988). *Creative work of a pianist with the author's text*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Liu, S. (2017). On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science. Advances in Social Science Education and Humanities Research*, 172, 297–300. DOI: [doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66](https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.66)[in English].
- Lobanova, M. (1994). *Western European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mion, L. & De Poli, G. (2007). Music expression understanding based on a joint semantic space. *Artificial-Intelligence and Human-Oriented Computing. Lecture Notes in Computer Science*, 4733, 614–625 [in English].
- Nosina, V. (2012a). The hidden meanings of J. S. Bach's music. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201205> [in Russian].
- Nosina, V. (2012b). The hidden meanings of J. S. Bach's music. Retrieved from <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201206> [in Russian].
- Poulin-Charronnat, B., Bigand, E., Madurell, F., & Peereman, R. (2005). Musical structure modulates semantic priming in vocal music. *Cognition*, 94 (3), B 67–78. DOI: 10.1016/j.cognition.2004.05.003 [in English].
- Safronov, A. (2019). Symphonies in D minor. Retrieved from <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore> [in Russian].
- Schweitzer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shevelev, M. (2018). “All of J. S. Bach” on the website “Business and Culture”: the “French” suite BWV 812. Retrieved from <https://bkjournal.org/ves-i-s-bakh-na-sayte-biznes-i-kultura-frantsuzskaya-syuita-bwv-812> [in Russian].
- Sofronova, L. (1981). *Poetics of the Slavic theatre in the 17th – first half of the 18th century. Poland, Ukraine, Russia*. Moscow: Nauka [in Russian].



- Steinbeis, N., Koelsch, S. (2008). Shared neural resources between music and language indicate semantic processing of musical tension-resolution patterns. *Cerebral Cortex*, vol. 18, issue 5, 1169–1178. DOI: doi.org/10.1093/cercor/bhm149 [in English].
- Timofeichev, A. (2017). Semantics of tonalities in the cycle “Twenty-four Preludes-octastich”. (How I hear and listen to music). Retrieved from <https://www.litmir.me/br/?b=582577> [in Russian].
- Yavorskiy, B. (2006). Clavier Suites by Bach. In B. Yavorskiy, Bach’s *Suites for clavier*; V. Nosina. *On the symbolism of J. S. Bach’s “French Suites”*, (pp. 23–65). Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 8 вересня 2021 р.

---

UDC 78.071.1(430)(092):782

DOI 10.34064/khnum2-2405

*Yuan Xin*

Postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: 907265367@qq.com

ORCID 0000-0002-9362-0908

## THE SPECIFICITY OF THE INTERPRETATION OF RODELINDA'S PART FROM G. HANDEL'S OPERA "RODELINDA": INTERPRETOLOGICAL APPROACH

**Statement of the problem.** *Among the questions that arise, let us single out those that will form the basis of the proposed article devoted to women's parts in the opera "Rodelinda": HIP traditions and staging strategies; vocal roles and their possible modifications / transformations under the conditions of specific directing and performing solutions.*

**Analysis of recent scientific publications** shows that 'Handeliana' is currently very voluminous. Thus, the works of W. Dean (1969), J. Knapp (2009) and C. Hogwood (2007), which have been republished several times, are considered thoroughly; L. Silke (2014) summarized the experience of predecessors and presented new dimensions of scientific understanding of Handel's legacy. Fundamental are the studies by L. Kirillina (2019). The problem of performing vocal music of the Baroque era has been actively discussed in the works of I. Fedoseev (1996), N. Harmoncourt (2002), G. Kaganov (2013), M. Burden (2009), A. Jones (2006), O. Kruglova (2007), G. Konson & I. Konson (2020).

**The purpose of the article** is to single out the main parameters of the baroque performance of women's parts in G.F. Handel's opera "Rodelinda" taking into account the performing traditions and modern trends.

**The research methodology** is focused on the concept of "authentic performing strategy" (Yu. Nikolaievskaya, 2020), positions of comparative interpretology (Ch. Zhiwei, 2012) and interpretative approach, aimed at studying the specifics of the performance versions.

*The scientific novelty of the article lies in the application of an interpretive approach to the study of G. F. Handel's operas.*

**Results.** *In the 1938 recording (conducted by G. Leonhard), Rodelinda was performed by the famous Cecile Reich, in 1959, 1973 – by Joan Sutherland (in London and Netherlands productions). Closer to the authentic versions is the one performed by Sophie Danneman (1996); there is also a famous recording of 2005 with Rene Fleming (Metropolitan Opera), who was brilliant as an actress (which is required by the plot), but she admired and “played” her voice a little, which does not quite correspond to the principles of authenticity. One of the stars of the Glyndebourne Festival (1998) was the performer of Rodelinda's part – Anna Caterina Antonacci, who performed her part with the necessary psychological and vocal accents, but, perhaps, somewhat dry and removed, which is why the listener is also removed from the heroine's tragedy. In 2011 N. Harnoncourt recorded “Rodelinda” (in the title role – Danielle de Niese, who owns the entire arsenal of means inherent in baroque performance). Lauren Woods (recording of the 2016) is one of the most famous performers of the baroque repertoire. Critics have noted her perfect articulation, acting ability and “impressive vocals”. Simone Kermes, who critics call “the mad queen of the Baroque”, is distinguished by bright and temperamental performance, especially incomparable in the interpretation of baroque operas.*

**Conclusions.** *From the interpretive point of view, mastering the expressive system of Baroque vocal performance traditions, in particular the art of vocal improvisation and ornamentation, consistent with the artistic context and directorial decision, can broadcast for the modern listener the affects and meanings of Handel's music. The established features of baroque style are marked (affect, which is usually concentrated in such positions as tempo-rhythm, tonality, text, syntax of the melody) and performance (timbre, dynamics, intonation of the melodic line, ornamentation).*

*Rodelinda's part has been shown to require the ability to switch from one affect to another fairly quickly. In the analyzed interpretations, modern singers (D. de Nies, J. Sutherland, S. Kermes, L. Woods, A. K. Antonacci) practically do not allow themselves to be free, but seek to follow the principles of authentic performance, which is manifested in dynamic, agogic elements, various timbre colors arias (aria of revenge, duet-consent, aria of lamento), the ability to improvise.*

**Key words:** *Baroque opera; G. Handel's works; interpretation; interpretological approach; authentic performance strategy.*

**Statement of the problem.** The study of the specifics of baroque performance is an urgent task of modern performance, as the musical text provides space for the performer. Among the many artistic artefacts of the Baroque era, Georg Friedrich Handel's musical theatre is an outstanding phenomenon in the history of European music, historically belonging to three national cultures at once: German, Italian and English. In the 20th–21st centuries the artist's operas have graced the repertoire of the world's best musical theatres and opera festivals, which present new readings of Handel's masterpieces almost every year. During this period, one can distinguish several waves of interest in the opera legacy of the composer. Thus, the first outbreak occurred in the 1920s, the second – in the 1960s (we should mention Nicolaus Harnoncourt, Sir Eliot Gardiner, William Christie), conditionally the third period – starting from the 1990s, after which new noted director's versions are presented every year (one can recall the play "Theodore" by William Christie and Peter Cellars at the 1994 Glyndebourne Festival).

Taking into account new trends of the modern theatre art in the context of the development of historically informed performance, the analysis of the performing-directing approach to the interpretation of parts in the composer's operas is a relevant issue.

"Rodelinda" occupies an important place in G. F. Handel's opera legacy. It premiered on February 13, 1725 at the Royal Theatre in London (the composer later added new arias and a duet to the score). It is important for us to know that in 1920, after having being staged by the famous conductor Oscar Hagen, it was this opera that started "Handel renaissance". Despite the fact that "Rodelinda" requires a special type of vocalists specializing in baroque music, and in the opera the two central parts are intended for countertenor, Rodelinda's part is quite complex and rich and seems to be the main one in the dramatic development.

Thus, among the questions that arise, let us single out those that will form the basis of the proposed article devoted to women's parts in the opera "Rodelinda":

- HIP traditions and staging strategies;
- vocal roles and their possible modifications / transformations in the conditions of specific directing and performing solutions.

**Analysis of recent research and publications.** “Handeliana” (research of Handel’s creative work) is currently very voluminous. Thus, the works of English-American authors W. Dean (1969), J. Knapp (2009) and C. Hogwood (2007), which have been republished several times, are considered thoroughly; L. Silke (2014) summarized the experience of predecessors and presented new dimensions of scientific understanding of Handel’s legacy. Fundamental are the studies by L. Kirillina (2019), devoted to the European opera theatre of the 18th century in general. We should also mention to the dissertation research by I. Kopot (1996). Recently, the problem of performing vocal music of the Baroque era has been actively developed in the works of K. Brittain (1996), I. Fedoseev (1996), N. Harnoncourt (2002), G. Kaganov (2013), O. Kruglova (2007), M. Burden (2009), A. Jones (2006). The latest articles have been published in the fundamental journal called *Early Music*, which for many years has been publishing scientific materials devoted to the period of the 16th–18th centuries. In particular, A. Jones reflects on the stylistics of performances of Handel’s operas and argues that in contrast to modern directorial concepts, “acting in a period style can be as liberating as singing and playing in such a style; modern audiences are just as ready to accept the former as the latter” (Jones, 2006: 277).

An important source is the reviews of books (2012) and annotations to the official audio discs of G. F. Handel’s opera performances, published in the reviews of specialized magazines, in particular, published in the Web of Science: *Opera News* (Loomis, 1996; Freeman, 1991; Mudge, 1999); *Opera* (Camuto, 1984; Blyth, 2001); *Osterreichische Musikzeitschrift* (Kramer, 2001; Calella, 2012); *Musical Times* (Bye, 1992), *Neue Zeitschrift fur Musik* (Bohmer, 1989); *Opera Quarterly* (Cumbow, 1985). Also an interesting material for understanding the processes of directorial interpretation is the article by G. Konson and I. Konson (Konson, G. & Konson, I. 2020), in which the authors, basing on the system of studying the psychology of heroes in art, designed it on examples of combining baroque and modern aesthetics – Handel’s operas and Halle’s directing.

**The purpose of the article** is to single out the main parameters of the baroque performance of women's parts in G.F. Handel's opera "Rodelinda" taking into account the performing traditions and modern trends.

The research **methodology** is focused on the concept of "authentic performing strategy" (Nikolaievska, 2020). In the concept of "strategy" the author sees "an important feature of the modern creative process: owing to special communicative mechanisms the One who interprets is able to change the field of meanings in the system of 'text-composition'" (Nikolaievska, 2020: 321). The author defines the strategy of reconstruction (authentic, *HIP*) as: "the process of reproducing the acoustic form of a composition that corresponds to *the sound image of a musical epoch distanced in time* (due to a set of chronotopic conditions of music-making: instrument, articulation, phrasing, dynamics)" (Nikolaievska, 2020: 331). Historical-stylistic approach (from the viewpoint of the study of adequate principles of baroque music performance) and interpretative approach, aimed at studying the specifics of the performance versions, are also of great significance.

**Presentation of the main material.** Already R. Rolland (1984), the author of a monograph about G. Handel, published in 1906, wrote that the study of the composer's arias and recitatives "poses an important problem of artistic interpretation for the researcher, namely the question of vocal ornamentation" (Rolland, 1984: 103). V. Fomina points out that modern performance has lost not only the ability to improvise, which is so necessary for the baroque performer. "It is much more difficult, – the author notes, – to reproduce a vocal sound, its timbre and expressive qualities" (Fomina, 2011: 229) and advises to achieve the required quality "by maximum approximation of the sound with clear and energetic pronunciation of consonants in a speech position with simultaneous intoning of vowels, which is possible only on the basis of modern mixed rib-diaphragmatic or full breathing" (ibid.: 230).

The performing principle of the peculiar rhythmic decorations of the Baroque era is unusually vividly manifested in the so-called *inegalite* – "irregularities". The essence of this principle, according to O. Kruglova (2007), is the fact that in certain melodic sequences, consisting of equally short lengths, the sound pairs form, in which one sound is always somewhat

prolonged at the expense of the other. Thus, the reproduction of “unequal notes” was expressed in the formation of a dotted rhythm, such a favourite technique and taste of that time.

Timbre and expressive qualities of sound also depend on the correct use of vibrato, which does not arise automatically when performing baroque music (as it is with modern singers), but “was used as an expressive emotional means or in melismatics” (Fomina, 2011: 232). R. Rolland mentions that in the time of Handel, singers decorated his melodies with grace-notes, melismas and cadenzas, and therefore the first publishers of the composer’s operas had to make a choice: “either to omit them (which would distort the historical physiognomy of the text), or to restore them themselves” (Rolland, 1984: 103). R. Rolland points out that the grace-notes were not “a whim of simple virtuosity” of the vocalists, as they are often presented, but “the fruit of the virtuosity of a piece that was thought out and subordinated to the general style; their purpose was to emphasize the expressiveness of the main melodic lines” (Rolland, 1984: 104). Asking the question “is it worth restoring these ornamentations in our time”, the author is true to his idea that the listener’s taste has changed over a century and a half and one should not impose “old things with all their wrinkles” on the public (ibid.: 104). M. Cherkashina-Gubarenko (2004) writes about a new understanding in the performance of G. Handel’s music in relation to the second half of the 20th century, while pointing to the approval of the methods of textual analysis, which revealed the problem of “the poly-variance of the preserved musical manuscripts” (Cherkashina-Gubarenko, 2004: 358), the consolidation of the positions of authentic performance, which increasingly extended to the staging solutions of Handel’s operas (after the 1950s) and the tradition, when the authentic manner of sounding them “is combined with a new concept of theatrical performance” (ibid.: 361) (since the 1990s). The researcher emphasizes that the staging tendencies of modern theatre are associated with overcoming the discreteness of Handel’s opera, in which “each character claims to be the main character” (Cherkashina-Gubarenko, 2004: 362).

It is a well-known fact that Handel’s arias from the point of view of the text are actually a combination of several short phrases and even one phrase. At the same time, the composer possessed a high degree of freedom of connection between speech and music, and such freedom represents

a wide field for performing interpretations – in fact, improvisation and ornamentation, which were a must for good baroque singers.

Anticipating an analytical review of the interpretations of G. F. Handel's operas, let us outline some aspects of performing analysis, which relies primarily on a practical arsenal of methods and techniques of performance and is an analytical activity associated with the study of the text of a musical work (a musical note one and a sound one) and its contextual connections. First of all, it should be aimed at the study of the performing means of expressiveness (strokes, articulation, dynamics, tempo solutions, etc.). Each element of the musical text, due to its inherent semiotic nature (the ambiguity of most of the symbols), can be deciphered within a certain zone of sound meanings that form a detailed structured system. Consequently, the musical text is decoded simultaneously with the system of sound structures standing behind it. Moreover, it is not the note sign or the sound structure in general that is interpreted, but their meaning, significance, sense – that is, a musical composition.

The next important level of generalization is the level of the performance tradition. The musical notation with sound structures imprinted in it presupposes the existence of living, transmitted by word of mouth, from generation to generation, traditions of intoning, on which the ear of the interpreter is leaned, who is decoding the graphic record of the composition. Some traditions go back to the authors of compositions, especially if these authors were outstanding performers and teachers, the traditions which are contemporary to the composer, which he / she accepts and shares. They form a lively intonation background of the composition.

The previous levels affect the performance reading of the genre foundations of a musical composition (in some cases, it is the performance that can significantly affect the genre mood). An essential component of the performing research of a musical composition is the category of style. The analysis of the structure, which is actually fixed in the musical notation, finds its reconstruction in interpretation (a sounding relay). The analysis of emotional impressions presents the emotional program of the composition. Finally, in general, the above mentioned points help to reveal and argue the artistic genesis of the composition on the basis of its stylistic, genre and other coordinates.



The difference in performing concepts is based on the difference in the spatial-temporal sensation of the compositional form. The positions of comparative interpretology are developed in the studies by Ch. Zhiwei (2012), who projects them into the bosom of vocal pedagogy, master's studies. Thus, performing analysis is able to integrate theoretical positions and historical information, aesthetic assessments and emotional response, while maintaining a direct connection with live musical practice, presenting a piece of music in the most full way. It, as a tool and result of interpretology, appears as a relationship between two subjects (the performer and the subject of the music itself, recorded in the text), the relationship-meeting of the composer's and performing thinking.

Let us turn directly to one of Handel's operas, "Rodelinda" (analysis presented by edition: Händel, 1881).

The storyline is rich and rather confusing, based on palace intrigues, deception, disguises, etc. All this formed the basis of the plot of a typical baroque opera. Let us recall that the libretto was originally based on the play by P. Corneille "Bertarido, King of Lombardy", which means that Handel does not accidentally change the vector of the plot towards the female image.

Let us focus on the characteristics of Rodelinda's image. At the beginning of the opera, in the palace, Rodelinda mourns the death of her husband, but knows that she must live for the sake of her son Flavio. She refuses to respond to Grimoaldo's assurances of love and refuses to remain queen by betraying her husband. Rodelinda's first arias represent her full and multifaceted characterization. Thus, No. 1 – *aria-lamento*: "I have lost the precious spouse, and now that I am alone in the midst of disasters, my sufferings are growing stronger. What should I do? I dare not die, because I still have a son, and danger, and hope". The music of the aria is characterized by the sinuousness of the melodic line, an abundance of descending intonation moves, ornamentations, and a roll-call with the instrumental parts of the orchestral accompaniment.

After sorting out the relations with Grimoaldo, the character of the musical statement changes radically – the queen appears as a regal, imperious, courageous person: "And you, a cruel tyrant, are trying in vain to humble me, even if you bind me".

A different hypostasis of Rodelinda is conveyed in Aria No. 5 (with Flavio) – a kind of “lullaby” of love, albeit painted in dark tones: “Shadows, plants, sad crypts! You would become a joy to my heart, if here I would find, together with his image, dear dust”. The extreme parts of the aria represent really swaying intonations (emphasized by the accompaniment), and only in the middle section the agitated speech concentrates in melodeclamation.

After making a difficult decision (imaginary submission to the decision of Grimoaldo), No. 6 sounds – an aria of revenge: “Yes, you will die, your wicked head is now preparing a step for me to ascend the throne”. The characteristic intonations of the melody, rising along the chord sounds, inherent in such types of arias, characterize Rodelinda as a domineering and courageous heroine. In the second part of the aria, the movement is contrasting – (jumping downward) and, by the way, the very form of the aria transforms the typical form of *da capo*. This was mentioned by R. Rolland, pointing to a great variety of different forms in conditions of baroque specifics: “Handel not only uses all styles in them, one time forcing the voice to compete with the instrument, in arias of a brilliant and virtuoso type, next time surrendering with special love to the beautiful and strict counterpoint tissue ... he also seeks new combinations in the old form” (Rolland, 1984: 100).

The characterization of Rodelinda in the second act appears even more complicated: Eduino promises Rodelinda to help her against Grimoaldo. When this latter approaches, Rodelinda asks him to kill both Garibaldo and her son Flavio, so as not to feel like the mother of the rightful monarch and the wife of the usurper at the same time. Once again, a difficult and somewhat vague dramatic solution results in yet another aria of revenge: “To avenge the mockery of me, my love will turn into rage. And with the arrows of flaming glances I will arrange a terrible death for the wicked”.

In the scene of reconciliation with Bertarido, Rodelinda (a little frightened by the news that her husband is alive), manifests herself as a happy wife (with the return of her husband): “Come back, oh my sweet and tender treasure, to give comfort and hope to my heart! You will restore peace in my breast, because you are a relief of all sorrow” (No. 13, see in the Appendix), but then the action quickly switches to the scene of Grimoaldo’s accusation, where Rodelinda must show herself again

domineering and punishing. An abrupt change of character – in the next duet-harmony with Bertarido, completing the second act.

In the third act, Rodelinda is again dominated by sad events (she finds her husband's bloody cape), she cries in despair (No. 19). The happy ending to this story (Rodelinda discovers her husband alive) again brings back the state of joy and happiness. Rodelinda and Bertarido are happily united and everyone celebrates the end of troubled times and the victory of virtue.

As it can be seen, the image of Rodelinda is represented by all possible types of arias, duets, ensembles and really embodies a multifaceted, complex, passionate and gentle, imperious, punishing, loving female image, which, of course, is very difficult in the stage embodiment.

On the whole, Rodelinda has a rather happy stage life. Thus, after its restoration on the stage in 1920, already in 1931 the American premiere took place, in 1939 – the first production in London, then in other countries of the world, including the Bolshoi Theatre (2015, joint production with the English national opera). There were positive reviews of this production as well as of the lead performer: “The lead soprano performer Dina Kuznetsova at first did not seem as impeccable against this background. However, starting from the second act, when the action began to acquire an increasingly ironic and at the same time dramatic character, she organically blended into the harmonious orchestral-singing-actor ensemble”, – writes the reviewer O. Kretova (2015).

In the 1938 recording (conducted by G. Leonhard), Rodelinda was performed by the famous Cecile Reich, in 1959, 1973 – by Joan Sutherland (in London and Netherlands productions). Closer to the authentic versions of the performance is the one performed by Sophie Danneman (1996); there is a famous recording of 2005 with Rene Fleming (Metropolitan Opera). In this production (director Stephen Wadsworth, artists Thomas Lynch – scenery and Martin Pakledinaz – costumes, Peter Kazorovsky – light, and the conductor – Harry Bicket) the scenography is played out in incredibly beautiful, light-flooded interiors and landscapes – not of the Middle Ages, however, but of Handel's 18th century. Before us there is a real Italian villa – with high windows, heavy baroque furniture, an elegant library and a charming courtyard, behind a stone wall, of which one can see mountains,

cypresses and golden skies. All this and much more – right down to the stable with a real horse! – is recreated with meticulous precision and even love. Owing to the rotating scene, the space changes: we see either the whole room or a part of it simultaneously with the courtyard, for which one can leave the room. In another episode, the scene rises, and simultaneously with the courtyard, where Grimoaldo rushes around in confusion, we see a dark dungeon, in which Bertarido languishes. As a result of all the movements, the acoustics also changes: in a narrowed space, voices suddenly sound completely different, in a chamber way, almost intimately. Add to this the historically accurate and very beautiful costumes. The sound of the orchestra in this production is distinguished by its compliance with the principles of authentic performance. Renee Fleming in the title role in this opera was brilliant as an actor (which is required by the plot), but she admired and “played” her voice a little, which does not quite correspond to the principles of authenticity.

One of the stars of the Glyndebourne Festival (1998) was the performer of Rodelinda’s part – Anna Caterina Antonacci, who, together with A. Scholl, represents a brilliant duet. The play takes the action to the beginning of the 20th century, and this draws the viewer’s attention to the central issue of power and tyranny for the opera. Much attention is paid to costumes and poses, although in general the performance lacks the vivid effects so inherent in baroque performance. A. Antonacci performs her part with the necessary psychological and vocal accents, but, perhaps, somewhat dry and removed, which is why the listener is also removed from the heroine’s tragedy.

Finally, in 2011 N. Harnoncourt recorded “Rodelinda” (in the title role – Danielle de Niese)<sup>1</sup>. In accordance with the guidelines set out in his research, the conductor interprets certain tempos much slower or faster than the generally accepted ones. Of course, this poses special tasks for the performer. In addition, the singer sings *non legato*, which provides her performance with a flighty and sharp-cut sound. Let us note that the career of the singer Danielle de Niese was initially focused on the performance of baroque music, in particular that of Handel. Therefore, she owns the

---

<sup>1</sup> The record is by the reference: Handel, 2011.

entire arsenal of means inherent in baroque performance. For example, while performing the arias of *lamento*, the singer skilfully uses the middle register of the voice to create a certain timbre depending on the embodied affect; she presents her part dynamically in a very varied manner (gradually weakens the volume with the rise of the tessitura), her voice sounds very even over long fragments of music. The singer also skilfully uses the echo effect (this is especially clearly felt when she roll-calls with the orchestra, which dynamically differentiates the sound space of the opera).

One can also name brilliant the recording of the 2016 McGill Baroque Orchestra directed by Patrick Hansen, conducted by Hank Koch. The action has been transferred to the modern world. Rodelinda's part is played by Lauren Woods, one of the most famous performers of the baroque repertoire. Critics have noted her perfect articulation, acting ability and "impressive vocals". In the role of Rodelinda, she perfectly copes with the contrasts of the part, equally believable in portraying greatness and grief by the voice that is at the same time brilliant and subtle. Her performance is captivating, forcing to follow the overflow of grace-notes and sharp contrasts of moods. The performance of L. Woods presents a huge range of tempo boundaries and characters of movement and the principles of *rubato* as a free shift with the same basic tempo, braking in the cadenza zone.

In another production with the same orchestra, Simone Kermes<sup>2</sup>, called by critics "the mad queen of the Baroque", shines. She studied at the Leipzig Higher School of Music and Theatre, with E. Schwarzkopf, Barbara Schlick, D. Fischer-Dieskau, and is distinguished by bright and temperamental performance, especially incomparable in the interpretation of baroque operas.

In general, the power and character of the voice, the ability to quickly reincarnate, prevail in the interpretation of this female part. V. Rudenko notes: "In Handel's operas, the movement of the time of the inner life differs from the movement of the external (plot) time. Music reflects the inner state of a person" (Rudenko, 2007: 183). Let us agree with this statement and emphasize that this is precisely the task of any interpretation of this opera.

---

<sup>2</sup> The personal site of the singer see by the reference: Kermes, n. d.

Let us compare the two versions – the academic one and the authentic one.

Rodelinda is a dramatic but not multidimensional character. Joan Sutherland is a dramatic coloratura soprano, and her performance is characterized by the following features: drama of the character, a fairly fast tempo, and not very clear diction (critics have constantly pointed out this drawback), although she is nevertheless characterized by a brilliant vocal technique<sup>3</sup>.

The performance which is closer to the authentic versions can be the one performed by Daniel de Niese. For an adequate reproduction of baroque music, it is necessary, first of all, to determine the effect of the composition, based on the characteristic designations: tempo-rhythm, dancing nature; clearly pronounce the verbal text that is displayed in the syntax of the melody. She interprets different arias in different ways (in accordance with the declared affect). For example, the aria of sadness (Rodelinda's aria "Ombre, piante, urne funeste" from Act 1 or the aria-premonition of meeting her husband "Ritorna oh caro e dolce mio tesoro" from Act 2) is sung by the performer in a special gentle timbre, the aria with a love affect is characterized by a mixed form of performance (which is called *marcato-legato*). The timbre of her voice, the flightiness and refinement of the sound, dynamics, ornamentation, articulation (the singer sings non legato) – everything sounds in accordance with the conductor's (N. Harnoncourt's) instructions.

Thus, despite the fact that "Rodelinda" requires a vocalist who specializes in baroque music, and in the opera the two central parts are intended for the countertenor, "Rodelinda" is a rather difficult opera in terms of interpreting the main female image. Thus, Rodelinda's part requires, firstly, the ability to switch dramaturgically quite quickly from one affect to another, and secondly, the full spectrum of the baroque principle of music-making, without which performance in modern practice cannot be considered ideal.

**Conclusions.** Summarizing the theoretical experience of studying Baroque music (N. Harnonkurt, 2002, G. Kaganov, 2013,

---

<sup>3</sup> The record of 1973 is by the reference: Sutherland, Joan (Amsterdam, 1973).

O. Kruglova, 2007, V. Fomina, 2011, W. Dean & J. Knapp, 2009) will mark the main parameters of baroque performance and project them in relation to modern trends in women's parts in G. F. Handel's opera "Rodelinda".

For an adequate reproduction of baroque music, it is necessary, first of all, to determine the affect of the composition, based on the typical designations: tempo-rhythm, dance nature, choice of mode and tonality, verbal text and content, and melody syntax. Next, one should select the appropriate performing means for the embodiment of the affect.

1. Ability to use a certain timbre of voice depending on the affect embodied in the text. The range from which one can choose is partly outlined by the theorists of the Baroque.

2. Correct distribution of dynamics. From a vocal-performing point of view, we can consider the principle of "triangular dynamics" (E. Kruglova's term, 2007) as the one defining baroque dynamics, based on a gradual weakening of volume as the tessitura rises. However, as performance practice shows, this rule should not be applied dogmatically. In general, it is necessary to adhere to the evenness of the sound throughout long fragments of music.

The characteristic features of baroque dynamics include the echo effect, which is used in the repetition of musical material in order to dynamically differentiate and depict the contrast of the sound space. But again, not all singers use this technique. It is possible that the use of the "echo" technique will enrich the performance, but there is a possibility of harming the integrity of the composition. It is necessary to remember about the principle of rhythmic dynamics, in which the slow movement of a piece of music most often corresponds to the dynamic nuance of piano and, conversely, for the fast one it is forte.

3. Choosing the correct tempo-rhythm. The relativity of tempo is a specific feature of baroque music. In baroque works, there is a huge range of tempo boundaries. Deciphering the tempo is one of the most important and defining means for transmitting affects, since the nature of the movement was of great importance in relation to the embodiment of emotional experiences. In the Baroque era, certain principles of tempo changes were formed: *rubato* as a free shift while the main tempo remained

unchanged, braking in the cadenza zone. When it comes to using *rubato*, some options of use are possible, but by no means mandatory. This is explained by the fact that the listener, brought up on the classics, as a rule, of the 19th century, is not used to large tempo fluctuations.

4. Authenticity requires the performance to be in the original language. The main thing in the approach to this is the knowledge and observance of the articulatory base, the laws of phonetics, and the rules of vocal orthoepy. In addition to mastering and understanding the technique of articulating sounds in singing, the singer must ensure their good intelligibility, diction clarity combined with a high quality of the singing tone. A clear recitation of a literary text is one of the most important conditions in the art of *bel canto* singing.

5. The performer of ancient music needs to know the methods of intoning music, be able to correctly dissect the sound line and properly find the exact intonations in the melodic pattern in accordance with the embodied affect. *Legato* is the main form of vocal performance. Coherent, even singing is the ideal of *bel canto*. Musical articulation is also influenced by the general character of the composition. Thus, the arias of revenge and anger correspond to the *marcato* form of performance, while the arias of joy and love correspond to a mixed (*marcato-legato*) form.

6. The most difficult problem of stylistically adequate interpretation of baroque vocal music is ornamentation. The main requirement is the skillful mastery of the methods of varying and ornamenting the melody, i.e. the performer's ability to improvise. Only knowledge of the rules and traditions will provide the performer with complete freedom. The audience always hears and feels the ignorance of them. It is also important to remember that baroque music is a theatre. In interpretation, it is by no means monotonous; on the contrary, it should always be in motion, in striving for the goal – the culminating embodiment of the main affect.

All of the above must be taken into account when interpreting G. F. Handel's operas in the conditions of modern theatre.

"Rodelinda" is an opera, which is very difficult in terms of interpreting the main female image. Thus, Rodelinda's part requires, firstly, the ability to switch dramaturgically quite quickly from one affect to another, and secondly, the full spectrum of the baroque principle of music-making.



In the interpretations we have listened to, modern singers practically do not allow themselves liberties, but strive to follow the principles of authentic performance, which is manifested in the dynamic, agogical elements, timbre colours of different genre moods of arias (aria of revenge, duet-consent, aria of lamento), show the ability to improvise ornamentation, although, in the conditions of modern theatre, this happens primarily at the direction of the conductor.

From the interpretative point of view, mastering the expressive system of baroque vocal performance traditions, in particular the art of vocal improvisation and ornamentation, consistent with the artistic context and directing solution, can communicate universal affects and meanings of Handel's music to the modern listener.

#### REFERENCES

- Blyth, A. (2001). Handel 'Israel in Egypt'. *Opera*, 52 (9), 1076+ [in English].
- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36 [in English].
- Brittain, K. A. G. (1996). *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel*. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina. Greensboro [in English].
- Burden, M. (2009). Where did Purcell keep his theatre band? *Early Music*, 37 (3), 429+. DOI 10.1093/em/cap043 [in English].
- Bye, A. (1992). Handel 'Julius Caesar'. *Musical Times*, 134 (1798), p. 655 [in English].
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67 (2), 90–92 [in English].
- Camuto, A. (1984). Handel 'Agrippina'. *Opera*, 35 (3), 270–271 [in English].
- Cherkashina-Gubarenko, M. (2004). Handel's operas in the mirror of theory and practice. *Ukrainian Musical Science*, 33, 355–366 [in Russian].
- Cumbow, R. C. (1985). Handel 'Julius Caesar'. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 187–189 [in English].
- Dean, W. & Knapp, J. M. (2009). *Handel's Operas 1704–1726*. Oxford: Boydell Press [in English].
- Dean, W. (1969). *Handel and the Opera Seria*. Berkeley: University of California Press [in English].

- Fedoseev, I. (1996). *Operatic creativity of G. F. Handel*. (Extended abstract of Doctoral dissertation). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg [in Russian].
- Fomina, V. (2011). Problems of modern vocal interpretation of early 17th century Italian opera. *Moscow State University of Culture and Art [MGUKI] Bulletin*, 1 (39), 228–232 [in Russian].
- Freeman, J. W. (1991). Handel 'Siroe'. *Opera News*. 56 (2), p. 37 [in English].
- Händel, G. F. (1881). *Rodelinda*. (Opera [score]). Leipzig: Sturm und Drang. (Händel's Werke Lieferung LXX. Band XVI) [in German, in Italian].
- Händel, G. F. (2011). Rodelinda. N. Harnoncourt (Dirigent). Theater an der Wien. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=W-UNDzMOgFY> [in German, in Italian].
- Harnoncourt, N. (2002). *Music as a language of sounds: popular science publication*. Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Hogwood, Ch. (2007). *Handel*. London: Thames and Hudson [in English].
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277–288. DOI 10.1093/em/cal005 [in English].
- Kaganov, G. (2013). Intonation of Baroque between the heaven and earth. *Early Music*, XLI, 43–56 [in English].
- Kermes, Simone (n. d.). Follow me on social media! Retrieved from <http://www.simone-kermes.de> [in English].
- Kirillina, L. (2019). *Theatrical vocation of Georg Friedrich Handel*. Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].
- Konson, G. & Konson, I. (2020). Handel's operas in the context of contemporary directing: on the implementation of film composition principles in opera performances. *The art and science of television*, 16 (2), 101–125. DOI 10.30628/1994-9529-2020-16-101-125 [in German].
- Kopot, I. (1996). *The operatic creativity of G. F. Handel in the context of the ideas of European Enlightenment*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Kramer, G. (2001). G. F. Handel's Baroque opera 'Orlando'. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 56 (5), 48–50 [in English].
- Kretova, E. (2015, December 26). This is how Rodelinda came out. *Moscow's comсомоlets*, 26999. Retrieved from <http://www.mk.ru/culture/2015/12/24/>

- vot-takaya-vyshla-rodelinda-premera-opery-gendelya-v-bolshom-teatre.html [in Russian].
- Kruglova, E. (2007). *Baroque vocal tradition and contemporary performance*. (Extended abstract of PhD diss.). Russian Gnesins Academy of Music; Rostov State Conservatory. Rostov-on-Don [in Russian].
- Loomis, G. W. Handel 'Rodelinda'. *Opera News*, 61 (1), p. 48 [in English].
- Mudge, S. J (1999). Handel 'Alcina'. *Opera News*. 64 (3), 102–103 [in English].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Rolland, R. (1984). *Handel*. Moscow: Music [in Russian].
- Rudenko, V. (2007). Problems of stage interpretation of operas by G. F. Handel on the example of the opera «Rodelinda». *Kyiv musicology*, 22, 183–186 [in Ukrainian].
- Woods, Lauren – Soprano (2016). (Edited by Lauren Woods). Retrieved from <https://www.sopranolaurenwoods.com> [in English].
- Zhiwei, Zhou (2012). Comparative interpretation in the singer's activities. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 34, 283–292 [in Russian].

### Юань Сінь

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
e-mail: 907265367@qq.com  
ORCID 0000-0002-9362-0908

## СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ПАРТІЙ РОДЕЛІНДИ З ОПЕРИ Г. ГЕНДЕЛЯ «РОДЕЛІНДА»: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Об'єктом дослідження є опера «Роделінда», з постановки якої 1920 року (диригент Оскар Хаген) почався «генделевський ренесанс». Враховуючи нові тенденції сучасного театру, в контексті розвитку практики історично вмотивованої постановки, аналіз виконавсько-режисерського підходу до інтерпретації партій в оперних творах композитора

є актуальною проблемою. **Мета статті** – виокремити основні параметри барокового виконання жіночих партій в опері Г. Ф. Генделя «Роделінда» з огляду на виконавські традиції та сучасні тенденції. **Новизна дослідження** полягає в застосуванні інтерпретологічного підходу до вивчення опер Г. Ф. Генделя.

**Висновки.** Виявлено, що партія Роделінди є достатньо складною в плані інтерпретації основного жіночого образу. З інтерпретаційної точки зору опанування виразової системи традицій вокального виконавства барокової доби, зокрема мистецтва вокальної імпровізації та орнаментування, узгодженої з художнім контекстом та режисерським рішенням, може транслювати для сучасного слухача афекти та смисли генделівської музики. Відмічено усталені ознаки барокової стилістики (афект, що зазвичай сконцентрований в таких позиціях, як темпоритм, тональність, текст, синтаксис мелодії) та виконання (тембр, динаміка, інтонування мелодичної лінії, орнаментики).

Доведено, що партія Роделінди вимагає здатності досить швидко перемикатися з одного афекту в інший. В аналізованих інтерпретаціях сучасні співачки (Деніель де Ніз, Джоан Сазерленд, Симона Кермез, Лорен Вудс, Анна Катерина Антоначчі) практично не дозволяють собі вольностей, а прагнуть слідувати принципам автентичного виконавства, що виявляється в динамічних, агогічних елементах, тембровій колористичній арії різних жанрових нахилів (арія помсти, дуєт-згода, арія ламенто), вмінні імпровізувати.

**Ключові слова:** барочна опера; творчість Г. Ф. Генделя; інтерпретація; інтерпретологічний підхід; автентична виконавська стратегія.

## ЛІТЕРАТУРА

- Кириллина, Л. (2019). *Театральное призвание Георга Фридриха Генделя*. Москва: Московская консерватория.
- Копоть, І. (1996). *Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського Просвітництва*. (Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кретова, Е. (2015, 24.12). Вот такая вышла «Роделинда». *Московский комсомолец*. 26999. Retrieved from <http://www.mk.ru/culture/2015/12/24/vot-takaya-vyshla-rodelinda-premera-opery-gendelya-v-bolshom-teatre.html>

- Круглова, Е. (2007). *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). РАМ им. Гнесиных; Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону.
- Николаевська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Роллан, Р. (1984). *Гендель*. Москва: Музыка.
- Руденко, В. (2007). Проблеми сценічної інтерпретації опер Г. Ф. Генделя на прикладі опери «Роделінда». *Київське музикознавство*, 22, 183–186.
- Силке, Л. (2014). *Оперы Генделя*. Москва: Аграф.
- Федосеев, И. С. (1996). *Оперное творчество Г. Ф. Генделя*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Фомина, В. (2011). Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века. *Вестник МГУКИ*, 1 (39), 228–232.
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музыка як мова звуків*. Суми: Собор.
- Черкашина-Губаренко, М. (2004). Оперы Генделя в зеркале теории и практики. *Українське музикознавство*, 33, 355–366.
- Чживей, Чжоу (2012). Сравнительная интерпретология в деятельности певца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 283–292.
- Blyth, A. (2001). Handel 'Israel in Egypt'. *Opera*, 52 (9), 1076+.
- Bohmer, K. (1989). Baroque Operas at the 1989 Innsbruck Early-Music Festival. *Neue Zeitschrift fur Musik*, 150 (11), 35–36.
- Brittain, K. A. G. (1996). *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel*. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina. Greensboro.
- Burden, M. (2009). Where did Purcell keep his theatre band? *Early Music*, 37 (3), 429+. DOI 10.1093/em/cap043.
- Bye, A. (1992). Handel 'Julius Caesar'. *Musical Times*, 134 (1798), p. 655.
- Calella, M. (2012). The Baroque opera. Aspects of the Approach. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 67 (2), 90–92.
- Camuto, A. (1984). Handel 'Agrippina'. *Opera*, 35 (3), 270–271.
- Cumbow, R.C. (1985). Handel 'Julius Caesar'. *The Opera Quarterly*, 3 (3), 187–189.

- Dean, W. & Knapp, J. M. (2009). *Handel's Operas 1704–1726*. Oxford: Boydell Press.
- Dean, W. (1969). *Handel and the Opera Seria*. Berkeley: University of California Press.
- Freeman, J. W. (1991). Handel 'Siroe'. *Opera News*, 56 (2), p. 37.
- Händel, G. F. (1881). *Rodelinda*. (Opera [score]). Leipzig: Sturm und Drang, 154 p. (Händel's Werke Lieferung LXX. Band XVI).
- Händel, G. F. *Rodelinda* (2011). N. Harnoncourt (Dirigent). Theater an der Wien. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=W-UNDzMOgFY>
- Hogwood, Ch. (2007). *Handel*. London: Thames and Hudson.
- Jones, Andrew V. (2006). Staging a Handel opera. *Early Music*, 34 (2), 277–288. DOI 10.1093/em/cal005
- Kaganov, G. (2013). Intonation of Baroque between the heaven and earth. *Early Music*, XLI, 43–56.
- Kermes, Simone (n. d.). Follow me on social media! Retrieved from <http://www.simone-kermes.de>
- Konson, G. & Konson, I. (2020). Händels Opern im Kontext moderner Regie: zur Frage der Umsetzung der Kompositionsprinzipien der Filmkunst in einer Oper. *The art and science of television*, 16 (2), 101–125. DOI 10.30628/1994-9529-2020-16-101-125
- Kramer, G. (2001). G. F. Handel's Baroque opera 'Orlando'. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 56 (5), 48–50.
- Loomis, G. W. Handel 'Rodelinda'. *Opera News*, 61 (1), p. 48.
- Mudge, S. J (1999). Handel 'Alcina'. *Opera News*. 64 (3), 102–103.
- Woods, Lauren – Soprano (2016). (Edited by Lauren Woods). Retrieved from <https://www.sopranolaurenwoods.com>

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2021 р.

УДК 780.616.432.071.2(73)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-2406

**Ушакова Маргарита Сергіївна**

концертмейстер кафедри оркестрових духових інструментів  
та оперно-симфонічного диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID 0000-0002-2593-5182

**КЛАВІШНІ ІНСТРУМЕНТИ В СИСТЕМІ  
ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Р. ТЮРЕК**

*Актуалізація клавірної спадщини епохи Бароко та новітні тенденції мистецтва ХХ століття значно розширили палітру звукових образів клавішно-струнних інструментів й, відповідно, збільшили кількість векторів інтерпретаційних рішень. Це обґрунтовує мету статті – виявити роль клавішних інструментів у системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек. Творча діяльність цієї видатної інтерпретаторки бахівської спадщини, піаністки, яка, окрім роялю, грала на старовинних та найсучасніших електронних інструментах, поки що залишалася поза увагою вітчизняних науковців, що обумовлює новизну теми дослідження. Виявлено, що досвід роботи зі звуковими образами різних клавішних інструментів збагатив інтерпретаційні версії Р. Тюрек, що є свідченням правомірності тверджень багатьох музикантів, які наголошували, що прагнення відтворити глибинний зміст музичних творів барокових композиторів не означає відмову від звучання та акустичних властивостей сучасних інструментів.*

**Ключові слова:** виконавський стиль Р. Тюрек; клавірна творчість Й. С. Баха; клавішні інструменти; звуковий образ інструменту; історично інформоване виконавство.

**Постановка проблеми.** Останнім часом вітчизняне музикознавство багато уваги приділяє питанням, що пов'язані з виконав-

ським мистецтвом, зокрема, з індивідуальним виконавським стилем. На шляху виявлення специфіки останнього з'ясовано, що мислення музиканта-виконавця багато в чому обумовлено органологією його інструменту та притаманним йому «звуковим образом», під яким мається на увазі «індивідуальний стилістичний ракурс у сприйнятті виразових можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними художньої семантики» (Сухленко, 2010: 232). Зрозуміло, що багато митців не обмежують себе одним інструментом або одним типом творчої діяльності. Це, на наш погляд, дає підґрунтя для запитань щодо того, наскільки пластичним у таких випадках є індивідуальний стиль. Особливо, коли йдеться про виконавців, котрі у своїй діяльності звертаються до, здавалося б, споріднених інструментів, прийоми гри на яких, тим не менш, часто виявляються взаємовиключними. Так, американська піаністка Р. Тюрек, яка відома завдяки інтерпретаціям бахівської музики, окрім роялю, грала на старовинних клавішних інструментах та найсучасніших електронних. Її багатогранна творча діяльність, на жаль, залишилася поза увагою вітчизняних науковців і тому становить неабиякий інтерес для дослідників історично інформованого виконавства та розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття в цілому.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На сьогодні у фортепіанній науково-методичній літературі накопичено чимало робіт, предметом вивчення яких є звуковий образ інструменту. Зокрема, ця проблематика активно розробляється харківськими науковцями, серед яких, насамперед, згадаємо Н. Рябуху, яка у докторській дисертації «Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід» пропонує визначення «звукового образу інструменту» та «звукового образу фортепіано» в контексті онто-сонологічного підходу, де останнє тлумачиться як «художньо-акустична концепція інструмента, що виявляє єдність звуковідчуття композитора й виконавця-інтерпретатора у способах розкриття темброво-акустичного потенціалу та індивідуальної виконавської стилістики» (Рябуха, 2017: 14). Як одну з базових складових індивідуального виконавського стилю образ фортепіано представлено в кандидатській дисертації



І. Сухленко (2011) та статті Н. Кучми (2018), де цей феномен розглядається крізь призму діалогу виконавця та композитора.

У той же час, продовжують з'являтися праці, присвячені клавішним інструментам різних епох, особливостям й закономірностям виконання на них творів композиторів епохи Бароко, а також музичній інтерпретації: це дисертація Н. Сікорської (2016), у якій науковиця на основі редакцій барокових творів досліджує процес зародження історично інформованого виконавства; стаття М. Летчема (Latcham, 2008) про появу фортепіано та його вплив на використання в музичному світі клавесину; статті Дж. Чепмена (Charman, 2001) та Р. Кипесс (Cupess, 2020), які презентують два контрастних підходи до інтерпретації творів барокових композиторів та використання старовинних інструментів – реконструкція та сучасні звучання з привнесением інтерпретаційних кодів минулих часів. Також Дж. Чепмен пише про відродження клавесину як інструменту з унікальним звучанням, що спонукає сучасних композиторів до написання нової музики. В свою чергу, статті Дж. Лароза (La Rosa, 2018) та К. Вагнера (Wagner, 1996) присвячені інструментам, створеним у XX столітті (терменвоксу, хвилям Мартено та траутоніуму), та умовам їх існування сьогодні.

Окремо слід зазначити, що сучасні науковці фокусують увагу на тому, що для відтворення музичних практик минулих епох вкрай необхідним є синтез виконавського та музикознавчого видів інтерпретації. Прикладом є стаття Х. Хінрічсена (Hinrichsen, 2000), що демонструє роздуми автора з даного питання.

**Мета** пропонованого дослідження – виявлення ролі клавішних інструментів у системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек.

**Методологія дослідження** орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: компаративного, необхідного для виявлення специфіки музичного мислення Р. Тюрек; системного, що презентує музичне мистецтво XX століття як художню цілісність, утворену взаємодією історично обумовлених моделей музикування; стильового, що визначає роль звукового образу інструменту в творчості музиканта-виконавця; інтерпретаційного, що направлений на виявлення базових параметрів виконавської версії твору композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Американська піаністка, викладачка, письменниця, лекторка, Р. Тюрек була представником тієї генерації музикантів минулого століття, які прославилися завдяки інтерпретаціям клавірної спадщини Й. С. Баха та просвітницькій / дослідницькій діяльності, що була спрямована на досягнення творчості великого кантора. Виступаючи в Америці та країнах Західної Європи, вона пропагувала універсальність музики уславленого німецького майстра, граючи його клавірні твори на органі, клавесині, клавикорді та улюбленому фортепіано.

За своєю музичною освітою Р. Тюрек була послідовницею декількох світових фортепіанних шкіл, що склалися в період розквіту ідей Романтизму. Зокрема, російської, адже однією з її вчителів була учениця й асистентка піаніста-віртуоза та композитора Антона Рубінштейна у Петербурзькій консерваторії – Софія Бриліант-Лівен. Слід зазначити, що музика епохи Бароко, як і епохи Класицизму, була взірцем для композиторів епохи Романтизму, а для А. Рубінштейна-педагога найголовнішим у фортепіанному виконавстві була духовна сторона. Тому він багато часу приділяв саме творам Й. С. Баха, порівнюючи його поліфонію з поезією. З огляду на це, можна стверджувати, що знайомство Р. Тюрек з творчістю Й. С. Баха було неминучим, що, в свою чергу, логічно інспірувало її інтерес до виконавства на старовинних інструментах.

Тут необхідно сказати про те, що здавна існує думка, що виконавцю слід визначитися зі «своїм» інструментом, адже органологія кожного представника клавішно-струнної родини обумовлює специфіку гри на ньому: відмінності в механіці, розмірі клавіш, способах звуковидобування, мірі використання виконавського апарату. Наприклад, один із найвідоміших інтерпретаторів клавірних творів Й. С. Баха ХХ століття Г. Гульд стверджує, що перелаштовуватися з одного клавішного інструменту на інший непросто, й досвід гри на одному інструменті, безумовно, накладає відбиток на музичну уяву та відчуття тих чи інших конструкцій: «Я не вважаю себе професійним органістом, але кожен, хто має досвід гри на цьому інструменті, відчуває потребу в якомусь фундаменті – лінії басу. Якщо ви якийсь час граєте на органі, відвикнути від нього дуже важко» (Гульд, 2006: 142).

Втім, є багато прикладів того, що сучасні музиканти порушують ці правила і грають на декількох клавішно-струнних інструментах. Згадаємо тут про самого Г. Гульда, а також про Ф. Гульдта та О. Любімова, для яких чарівність звучання старовинних інструментів все ж таки не виключила можливості звернення до сучасного фортепіано. Так само і Р. Тюрек належала до тієї музичної течії ХХ століття, представники якої сповідували виконання творів різноманітних епох на інструментах, що існують у даний час. У статтях та нотатках піаністка зазначала, що навіть з метою відтворення атмосфери звучання конкретної епохи, не треба обмежувати музичне сприйняття рамками інструментів, на яких грали тоді. На думку Р. Тюрек, це природно, коли сучасні клавесиністи привносять до свого виконання елементи фортепіанної гри, а піаністи, в свою чергу, граючи твори Й. С. Баха, намагаються імітувати звучання клавесина чи клавикорда. Більше того, прагнення поєднати сучасний звуковий образ<sup>1</sup> клавішно-струнного інструменту та старовинну стилістику звуковидобування на ньому формує самобутній виконавський стиль, звуковий ідеал якого все ж таки спирається на безмежні можливості фортепіанного туше: «Необхідністю сьогодні є злиття ідей (а не їх розділення) для змістовності, що сприяє розширенню бачення, а не виключенню складових, яке, як наслідок, встановлює обмеження на творче бачення Й. С. Баха» (Tureck, Bach in the Twentieth Century). Підкреслимо, що обрання виконавцем саме фортепіано позитивно сприймається публікою, яка тяжіє до більш «звичного» звучання. Підтвердженням цього

---

<sup>1</sup> Значимо, що поняття образу охоплює різні сфери діяльності людини: науку, мистецтво, життя. З точки зору філософії, образ є віддзеркаленням об'єкта в свідомості людини. З'явившись, він стає відносно самостійним, регулює поведінку й керує діями. Синонімами слова «образ» є терміни «копія», «відображення», «повідомлення», «знання». Проекуючи на музичне мистецтво, поняття образу можна інтерпретувати в різних значеннях: можна казати про образ твору, коли мається на увазі його змістовне наповнення, про образ епохи, коли акцентується увага на особливостях виконання в певний історичний проміжок часу, про образ інструменту, який може бути символом творчості окремих композиторів або цілої епохи, або про звуковий образ інструменту, поняття якого вперше застосував американський композитор і піаніст А. Копленд по відношенню до фортепіано. Цей образ формується в процесі творчої роботи виконавця та допомагає «уявити» звучання твору при першому перегляді нот.

є результати експерименту, презентовані в статті Дж. Вапніка, К. Кіч та Дж. Раян (Warnick & Keech & Ryan, 2012). Учасникам дослідження було запропоновано обрати більш влучний, на їхню думку, варіант виконання творів Відродження та Бароко: на фортепіано чи на клавесині. Більшість обрала саме фортепіанну версію. Це цілком співпадає з міркуваннями Р. Тюрек, яка вважала, що старовинні інструменти часів Бароко не можуть повністю задовольнити потреби сучасного слухача, який все більше підпадає під вплив електронної музики. В цьому сенсі, показово, що піаністка була серед тих музикантів, які щиро відгукнулися на зміни, що відбувалися в академічному музичному мистецтві під впливом розвитку звукозапису та електронного інструментарію. Вона не лише грала на інструментах минулого, але й цікавилася інструментами майбутнього.

Зауважимо, що саме на часи життя Р. Тюрек припадає період бурливого сплеску в музичному світі, пов'язаного з активним процесом введення електронних інструментів у музичну практику як популярної, так і академічної музики. З кінця XIX – початку XX століття винахідники по всьому світові шукали нові звучання, які б відповідали художнім настановам урбанізованого суспільства. Початком цієї хвилі музичних винаходів можна вважати появу інструменту під назвою телармоніум, що був запатентований 1897 року. Узагальнюючи відомості, наведені в статті А. Контрераса (2012), вкажемо, що протягом наступного століття з'являється цілий ряд електронних інструментів, котрі або так і залишилися експериментальними зразками, або, після короткої чи порівняно недовгої хвилі популярності, зникали зі світової музичної арени. Представниками останньої групи були сферофон та траутоніум. Слід зазначити, що деякі композитори того часу, такі як П. Хіндеміт, О. Заля, Р. Шмідт, писали твори спеціально для траутоніума, а його модифікацію під назвою «мікстуртратоніум» згодом було використано в кінематографі для імітації пташиних криків.

Ще одна група – електронні інструменти, що продовжують досить часто звучати в сучасному музичному середовищі. До таких належать терменвокс, хвилі Мартено та синтезатор. Хвилі Мартено використовувались багатьма композиторами (О. Мессіаном, П. Булезом, Е. Варезом, Д. Мійо, А. Онеггером, А. Жоліве, Б. Мартіну), а також

в музиці до кінофільмів. Що стосується терменвокса, то, окрім того, що для нього писали такі композитори, як Б. Мартіну, Д. Шостакович та Е. Варез, його й досі активно використовують як самостійний концертний інструмент. Про це свідчить існування двох шкіл терменвокса – японської під керівництвом Масамі Такеучі та московської під керівництвом Петра Термена – правнука винахідника Лева Термена. Існує також ряд спеціалізованих досліджень, присвячених історії створення та розвитку виконавства на даному інструменті. Зокрема – стаття племінниці Л. Термена Н. Нестурх (Nesturkh, 1996).

Повертаючись до характеристики творчої діяльності Р. Тюрєк, слід зазначити, що одним із визначальних моментів у житті американської піаністки було те, що у віці 10 років вона відвідала концерт-показ російського винахідника Лева Термена, куди її привела її тодішня вчителька Софія Бриліант-Лівен. Електронні інструменти Л. Термена настільки вразили Р. Тюрєк, що через 6 років вона виграла стипендію на рік навчання у нього. Під керівництвом майстра піаністка вчилася грати на двох інструментах, одним із яких був терменвокс. Навіть її дебют у Карнегі-Холлі відбувся 1932 року, в 17-річному віці, в концерті, що був організований Л. Терменом. У програмі концерту Р. Тюрєк грала концерт Й. С. Баха на одному з інструментів винахідника. Про вплив цього досвіду на становлення власного виконавського стилю піаністка пише: «Я навчалася грати на двох інструментах: перший відомий як “терменвокс”, а інший – клавійний, який зараз ми б назвали синтезатором... Мій рік з Терменом запам’ятався у багатьох відношеннях; насамперед, він укріпив мій ранній інтерес до нових звучань та інструментів» (Tureck, 1996).

З кінця 60-х років ХХ століття Р. Тюрєк часто грає на публіці на різних моделях синтезатора під назвою «Муг» («Moog»), сконструйованого американським винахідником Робертом (Бобом) Мугом. У фільмі «Радість Баха» («The Joy of Bach», 1978), головним консультантом якого була саме Р. Тюрєк, вона послідовно грає «Жигу» з Англійської сюїти g-moll Й. С. Баха на клавикорді, клавесині, роялі та синтезаторі «Муг». На питання Брайана Блессіда (актора театру, кіно, радіо та телебачення й, за сумісництвом, розповідача фільму) про те, що сказав би Й. С. Бах, почувши синтезатор, американська

піаністка відповіла: «Він сказав би те саме, що й про орган: чудово! Все, що ви маєте робити – натискати правильні ноти у відповідний момент, і музика буде гратися сама» (The Joy of Bach).

Концепція ще одного фільму «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»), створеного вже самою Р. Тюрєк на замовлення компанії CBS, базується на твердженні про універсальність музики видатного композитора. У фільмі піаністка говорить про темперованийий стрій та про А. Шенберга, на творчість якого вплинула музика Й. С. Баха. Знову використовуючи чотири клавішні інструменти (клавикорд, клавесин, рояль та синтезатор), Р. Тюрєк виконує фрагменти бахівських творів (наприклад, Фугу h-moll з другого тому ДТК), порівнює організацію голосів фуги по відношенню один до одного з діалектом, який є далеким від класичної та романтичної організації тональної музики. Вона вкотре наголошує на тому, що музика Й. С. Баха може звучати на різних інструментах: «...головним задумом композитора є організація, а не музика як звук, що потребує специфічного звучання й певних інструментів» (Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future). Для порівняння Р. Тюрєк демонструє виконання «Ноктюрну» E-dur Ф. Шопена на роялі та синтезаторі «Муг», ідентифікуючи даного композитора як такого, чия музична думка була обумовлена звуковим образом конкретного інструменту. Втім, необхідно зазначити, що сучасні дослідники, зокрема Р. В. Вейсон (Wason, 2002), відзначають вплив музики Й. С. Баха на творчі пошуки Ф. Шопена як композитора. Хоча, звичайно, не йдеться саме про домінуючі стильові орієнтири видатного представника романтичної епохи.

Цікавим є нетиповий погляд на сонорні особливості частини клавірної спадщини Й. С. Баха: «Геній Баха був універсальним: він генерував таку колосальну кількість ідей, що існує певна частина його спадщини, яка звучить як твори більш пізніх композиторів» (Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future). У фільмі музичною ілюстрацією до цього коментаря слугують виконання Прелюдії gis-moll з II тому ДТК, Прелюдії a-moll з II тому ДТК та Фуги a-moll з II тому ДТК (яку Р. Тюрєк виконала на синтезаторі «Муг», вважаючи це якнайбільш доречним) як проєкції на творчість Ф. Мендельсона, К. Дебюссі та І. Стравінського.

Окрім знайомства з двома вищеназваними винахідниками та пропагування їхніх інструментів, Р. Тюрек більше 20 років співпрацювала з відомим американським вченим Х'юго Беніоффом, який винайшов сейсмограф, названий його ім'ям (Benioff) та мав пристрасть до музичних інструментів. На момент знайомства з Р. Тюрек він вже сконструював електронну віолончель, яка, за словами піаністки, більш походила на акустичний інструмент, аніж віолончель Л. Термена, що не мала струн: «...віолончель Беніоффа зберегла струну, що сприяло досягненню багатого глибокого звучання, з яким асоціюється цей струнний інструмент і який розкриває його індивідуальність» (Tureck, 1996). Але справжньою мрією Х. Беніоффа було створення електронного фортепіано.

Протягом близько 20-ти років у перервах між концертними турами Р. Тюрек зупинялася у Х. Беніоффа, аби допомогти йому з якістю звучання та піаністичними характеристиками майбутнього електронного інструменту; важко працювали вони над затуханням звуку та демпферною педаллю, що було найважливішим та найважчим, на їхню думку. Безумовною перевагою нового електронного фортепіано було б те, що воно не мало б потреби в налаштуванні.

На жаль, через передчасну смерть винахідника, їм не вдалося завершити справу, якій було присвячено майже чверть століття. Презентація ж публіці, якої вимагала Baldwin Piano Company, що фінансувала виробництво фортепіано, не мала успіху через недоліки недоробленого інструменту. Серед них – надмірна гучність, якої могло досягати фортепіано Х. Беніоффа. Р. Тюрек, коментуючи цю ситуацію, розповідала: «Ми не були зацікавлені у досягненні звучання, гучнішого за склад оркестру; ми були зацікавлені у досягненні надзвичайно гнучкого звучання, яке мало б, за загальним визнанням, не тільки великий діапазон, а й відповідало б високим стандартам фортепіанного звучання та легко піддавалося б регуляції. Ці цілі не були основоположними у промо-кампанії фортепіано» (Tureck, 1996). Незважаючи на такий результат, Х. Беніоффа та Р. Тюрек можна по праву вважати працьокми сучасних електронних фортепіано, створених фірмами Yamaha, Kawai та іншими.

Тут перед нами постає питання щодо того, чому одна з найвідоміших виконавиць бахівської музики ХХ століття, Р. Тюрек так цікавилася електронними інструментами? Спираючись на біографічні факти та коментарі самої американської піаністки, можемо висунути такі версії.

1. Р. Тюрек намагалася наблизити музику Й. С. Баха до сучасного звучання. Підтвердженням даної версії можна вважати вечори в рамках щорічних тритижневих виступів та лекцій, організованих Tureck Bach Institute. Щороку один з вечорів Р. Тюрек присвячувала темі «Й. С. Бах та сучасність». У статті «Бах у ХХ столітті» піаністка наголошує на тому, що «виконавець повинен пропускати крізь призму пануючої свідомості звучання старовинних інструментів та відтворювати отримане на будь-якому сучасному з привнесенням нового та урахуванням специфіки його гри» (Tureck, Bach in the Twentieth Century).

2. Це було особливістю її мислення, важливою складовою індивідуального стилю музичної творчості. Так, у 1949 році Р. Тюрек започаткувала щорічні концерти під назвою «Композитори сьогодення», які проіснували до 1953-го. Вони були створені для просування та розповсюдження сучасної музики, а програма 1952 року, що була виконана виключно на електронних інструментах, стала у США першою, записаною на плівку. Слід також додати, що під час лекцій для Tureck Bach Institute американка презентувала новітні розробки електронних інструментів; один із вечорів був цілком присвячений синтезатору «Муг».

Ще один аргумент, що свідчить про обґрунтованість даної версії – це співпраця Р. Тюрек з композиторами-сучасниками, деякі з яких присвячували їй свої твори (Девід Даймонд, Вільям Шуман, Вітторіо Джіаніні та інші).

3. Мрія про створення нового концертного інструмента. В якості підтвердження наведемо слова Р. Тюрек про перспективи синтезатора у майбутньому: «Я вірю, що синтезатор врешті-решт наблизиться до статусу музичного інструмента з величезною перспективою для композиції та виконання. Композитори та виконавці мають дорости до його абсолютного потенціалу для того, щоб синтезатор зайняв своє місце в основному напрямку музичного мистецтва» (Tureck, 1996).



**Висновки.** За своє життя Р. Тюрек, маючи на меті досягнути масштаби бахівського генія, опанувала всі існуючі на той час клавішні музичні інструменти, і навіть брала участь у створенні нового. Цей досвід, безсумнівно, збагатив звучання її інтерпретацій, а також ще раз підтвердив той факт, що прагнення відтворити глибинний зміст музичних творів того чи іншого композитора, зокрема Й. С. Баха, не обов'язково означає відмову від звучання та акустичних властивостей сучасних інструментів, адже це не є визначальним фактором для створення вдалої інтерпретації. За словами Р. Тюрек, секрет універсальності генія Й. С. Баха полягає в тому, що в основі його творчості – поєднання досвіду декількох музичних епох, що передували часу творчої діяльності великого кантора: «Музика Й. С. Баха у своїй основі абстрактна: абстрактна не в теоретичному сенсі, а в тому, що основою її існування та довговічності є фундаментальні періоди музичного розвитку, а не обмежений період чи інструментальний стиль. Тому музика Й. С. Баха може бути виконувана на всіх інструментах, яким випадає така честь, за умови привнесення у виконання відповідного висоті його мистецтва рівня ерудованості та артистичності» (Tureck, Bach in the Twentieth Century). Дана позиція знайшла відгук у сучасних практиках інтерпретування. Це підтверджується у висновках Е. Орноя (Ornoy, 2006), який, порівнявши записи представників історично інформованого виконавства та приборників сучасних тенденцій, констатує панування певних загальноприйнятих правил та канонів, що неодмінно впливають на інтерпретаційні версії репрезентантів обох вищезгаданих напрямків і об'єднують їх.

**Перспективами** подальших розвідок є ґрунтовне дослідження всіх складових творчої діяльності Р. Тюрек, інтерпретаційних версій, що створила піаністка, та алгоритмів взаємовпливу індивідуального виконавського стилю та звукового образу інструмента.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Гульд, Г. (2006). *Избранное. В 2 кн.* Часть вторая. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».
- Контрерас, А. (2012). Из истории создания электронных инструментов. *Вестник СПбГУ*, 4, 58–67.

- Кучма, Н. (2018). «Звуковой образ инструмента» как проблема исполнительской интерпретации. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 71–87.
- Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сухленко, І. (2010). «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании*, 1, 228–232.
- Сухленко, І. Ю. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future [Rosalyn Tureck – J.S.Bach: Well tempered clavier]. Retrieved 2021, August 15 from [https://youtu.be/E4Gqbb\\_idx8](https://youtu.be/E4Gqbb_idx8)
- Chapman, J. (2001). Notes inegales in contemporary music? *Contemporary Music Review*, 20 (1), 59–69. DOI: 10.1080/07494460100640061
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (1), 78–90. DOI: 10.2307/931068
- La Rosa, J. E. O. (2018). Theremin in the Press: Instrument remediation and code-instrument transduction. *Organised Sound*, 23 (3), 256–269. DOI: 10.1017/S135577181800016X
- Latham, M. (2008). Pianos and harpsichords for their majesties. *Early Music*, 36 (3), 359–396. DOI: 10.1093/em/can047
- Nesturkh, N. (1996). The theremin and its inventor in Twentieth-Century Russia. *Leonardo Music Journal*, 6, 57–60. DOI: 10.2307/1513307
- Ornoy, E. (2006). Between theory and practice: Comparative study of early music performances. *Early Music*, 34 (2), 233–248. DOI: 10.1093/em/cah008

- The Joy of Bach. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.youtube.com/watch?v=bMww3rwYTAo>
- Tureck, R. Bach in the Twentieth Century. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-in-the-twentieth-century/>
- Tureck, R. (1996). Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesiser and Electronic Piano. Retrieved from <https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html>
- Wagner, C. (1996). Echoes of the past – Theremin, Ondes-martenot, trautonium – The comeback of pioneer instruments of the electronic music age. *Neue Zeitschrift für Musik*, 157 (5), 10–13.
- Wapnick, J., Keech, K., Ryan, G. (2012). Preferences for piano versus harpsichord performances in Renaissance and Baroque keyboard music. *Psychology of Music*, 40 (1), 5–18. DOI: 10.1177/0305735610376467
- Wason, R. W. (2002). Two Bach preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach—ce sera votre meilleur moyen de progresser. *Music Theory Spectrum*, 24 (1), 103–120. DOI: 10.1525/mts.2002.24.1.103

### ***Marharyta Ushakova***

Postgraduate student, Accompanist  
at the Department of Orchestra Wind and Percussion Instruments  
and Opera-Symphonic Conducting,  
Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts;  
e-mail: margo1998abc@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2593-5182

## **KEYBOARD INSTRUMENTS IN THE SYSTEM OF R. TURECK'S INDIVIDUAL PERFORMING STYLE**

***Statement of the problem.*** *The thinking of a performer is conditioned by the organology and “sound image” of his instrument, which gives rise to questions about how flexible is the individual style of musicians who have mastered several instruments. Especially when it comes to performers who turn to related instruments, playing techniques of which are sometimes mutually exclusive.*

**Analysis of recent research and publication.** The research is based on works, the subject of which is the study of: 1) the sound image of the instrument (N. Riabukha, I. Sukhlenko and N. Kuchma); 2) the specifics of the organology of keyboard instruments and the regularities of interpretation of Baroque era works (N. Sikorska, M. Latcham, J. Chapman, R. Cypess, J. E. O. La Rosa and C. Wagner); 3) issues of music interpretation (H. J. Hinrichsen).

**Main objective of the study** is to identify the role of keyboard instruments in the system of R. Tureck's individual performing style. **The scientific novelty** is to create a holistic creative portrait of R. Tureck. **Research methodology** focuses on the relationship of special methods of analysis: comparative, systematic, stylistic and interpretive.

**Results.** The American pianist, teacher, writer, lecturer, R. Tureck was a representative of the generation of musicians of the twentieth century who became famous due to their interpretations of J. S. Bach's legacy. At the same time, she was one of those who responded to the changes that happened in academic musical art under the influence of the development of sound recording and electronic instruments. Under the guidance of L. Theremin, she studied for a year to play the theremin and synthesizer of the inventor, and since the late 60's of the twentieth century she played various models of Moog synthesizer. R. Tureck also collaborated with the famous American scientist Hugo Benioff to create an electronic piano. It was concluded that R. Tureck's interest in electronic instruments, which influenced her performing thinking, can be explained by the fact that:

1. R. Tureck tried to bring J.S. Bach's music to modern sounding.
2. This was a feature of her individual creative style.
3. She dreamed of creating a new concert instrument.

**Conclusions.** R. Tureck mastered all the existing keyboard music instruments at that time and participated in the creation of a new one. This experience enriched the sound of her interpretations and confirmed the fact that the desire to recreate the deep sense of music works by Baroque era composers does not imply the rejection of the sound of modern instruments.

**Key words:** R. Tureck; J. S. Bach's keyboard music; keyboard instruments; performing style; sound image of the instrument; historically informed performance.

## REFERENCES

- Gould, G. (2006). *Favorites. In 2 books*. Part two. Moscow: Publishing house “Klassik XXI” [in Russian].
- Kontreras, A. (2012). From the history of creation of electronic instruments. *The Bulletin of St. Petersburg State University*, 4, 58–67 [in Russian].
- Kuchma, N. (2018). “The sound image of the instrument” in the performing concept of a music piece. *Aspects of Historical Musicology*, 11, 71–87 [in Russian].
- Riabukha, N. O. (2017). *Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach*. (Extended abstract of Doctor’s thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sikorska, N. V. (2016). *Baroque Keyboard Music in the Editions of the Second Half of XIX Century: Formation of Historical Informed Performance*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2011). *Vladimir Horowitz’s performing style in the development process of romantic tradition*. (Candidate’s thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. (2010). “Sounding image” of Vladimir Horowitz’s piano. *Traditions and Novations of the higher Architectonic and Art Education*, 1, 228–232 [in Russian].
- Tureck, R. Bach on the Frontier of the Future [Roselyn Tureck – J. S. Bach: Well tempered clavier]. Retrieved 2021, August 15 from [https://youtu.be/E4Gqbb\\_idx8](https://youtu.be/E4Gqbb_idx8) [in English].
- Chapman, J. (2001). Notes inegales in contemporary music? *Contemporary Music Review*, 20 (1), 59–69. DOI: 10.1080/07494460100640061 [in English].
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091 [in English].
- Hinrichsen, H. J. (2000). Musicology: Music, interpretation, scholarship. *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (1), 78–90. DOI: 10.2307/931068 [in English].
- La Rosa, J. E. O. (2018). Theremin in the Press: Instrument remediation and code-instrument transduction. *Organised Sound*, 23 (3), 256–269. DOI: 10.1017/S135577181800016X [in English].
- Latcham, M. (2008). Pianos and harpsichords for their majesties. *Early Music*, 36 (3), 359–396. DOI: 10.1093/em/can047 [in English].

- Nesturkh, N. (1996). The theremin and its inventor in Twentieth-Century Russia. *Leonardo Music Journal*, 6, 57–60. DOI: 10.2307/1513307 [in English].
- Ornoy, E. (2006). Between theory and practice: Comparative study of early music performances. *Early Music*, 34 (2), 233–248. DOI: 10.1093/em/cah008 [in English].
- The Joy of Bach. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.youtube.com/watch?v=bMww3rwYTAo> [in English].
- Tureck, R. Bach in the Twentieth Century. Retrieved 2021, August 15 from <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bach-in-the-twentieth-century/> [in English].
- Tureck, R. (1996). Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesiser and Electronic Piano. Retrieved from <https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html> [in English].
- Wagner, C. (1996). Echoes of the past – Theremin, Ondes-martenot, trautonium – The comeback of pioneer instruments of the electronic music age. *Neue Zeitschrift für Musik*, 157 (5), 10–13 [in English].
- Wapnick, J., Keech, K., Ryan, G. (2012). Preferences for piano versus harpsichord performances in Renaissance and Baroque keyboard music. *Psychology of Music*, 40 (1), 5–18. DOI: 10.1177/0305735610376467 [in English].
- Wason, R. W. (2002). Two Bach preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach—ce sera votre meilleur moyen de progresser. *Music Theory Spectrum*, 24 (1), 103–120. DOI: 10.1525/mts.2002.24.1.103 [in English].

Стаття надійшла до редакції 30 серпня 2021 р.

УДК 78.071.1(092)(430):780.614.335.082.2]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-2407

*Дікарев Сергій Григорович*

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики  
Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com

ORCID 0000-0002-7400-6099

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА СОНАТИ  
ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА**

*Творчість Пауля Гіндеміта, одного з найвидатніших композиторів ХХ століття, вирізняється своєю універсальністю. П. Гіндеміт є автором великої кількості сонат для різноманітних інструментів, серед них є й контрабас, якому композитори доручають сольну партію не так часто. Сьогодні Соната для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта, виконання якої вимагає від контрабасистів значної технічної та художньої майстерності, посідає вагоме місце у контрабасовому репертуарі, чим обумовлена **актуальність** її дослідження. **Мета статті** – визначити жанрово-стильову специфіку Сонати для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта, що сприятиме подальшому розумінню шляхів розвитку сольних та оркестрових контрабасових засобів вираження та збагаченню репертуару контрабаса у полі сучасного мистецтва. **Наукова новизна** дослідження обумовлена недостатньою вивченістю контрабасової творчості П. Гіндеміта в контексті вітчизняної контрабасової школи. Застосовані **методи** структурно-композиційного та жанрового аналізу дозволили дійти **висновку** щодо унікальності Сонати як яскравого прикладу пошуку композитором нестандартних засобів вираження, що виявляється як у виборі тембру сольного інструмента, так і в специфіці формотворчих факторів.*

**Ключові слова:** творчість Пауля Гіндеміта; камерна музика; соната; Соната для контрабаса та фортепіано; контрабас.

**Постановка проблеми.** Соната – одна з найважливіших форм камерної музики, яка пройшла у своєму становленні великий шлях розвитку. На межі XIX–XX століть соната у країнах Західної Європи переживає певну жанрову кризу (Е. Макдоуел, К. Шимановський, М. Рeger). У XX столітті використання нових засобів виразності сприяє значним змінам, яких зазнає даний жанр (Б. Барток). Багатьма композиторами робляться спроби відродження деяких форм старовинної сонати (наприклад, шість органних сонат П. Гіндеміта). Значне місце в сучасній музиці посідають шість сонат для різних інструментів А. Онегера, видатні зразки трактування жанру створені С. С. Прокоф'євим, Д. Д. Шостаковичем, А. М. Александровим та багатьма іншими композиторами.

Окрему групу в камерному репертуарі XX століття становлять сонати для контрабаса і фортепіано. У трьох сонатах чеського композитора А. Мішека розроблені народні пісенно-танцювальні інтонації і ритми. Так, наприклад, у чотиричастинній Сонаті мі-мінор третя частина носить назву «Фуріант» (чеський народний танець). Народна мелодика з її характерно-національними ритмофігурами лежить в основі музики Сонати мі-мінор угорського композитора В. Монтага (брата відомого контрабасиста-соліста, Л. Монтага, якому Сонату присвячено). Тричастинна Сонатина для контрабаса і фортепіано Ф. Фаркаша написана на теми угорських народних пісень. Його Сонатина, так само, як чотиричастинна Сонатина для контрабаса й фортепіано чеського композитора В. Фелікса, має варіанти сольної партії (вони призначені також для виконання на віолончелі або іншому басовому інструменті). Значний інтерес представляє також Соната для контрабаса і фортепіано австрійського композитора Р. Фухса. У цьому тричастинному творі, в якому відчувається вплив музики Й. Брамса, автором передбачений натуральний лад контрабаса і використаний досить широкий діапазон можливостей інструмента (наприклад, кантілена у всіх регістрах, образно значущий епізод *pizzicato*, рухливі штрихи).

Чимало інструментальних сонат належать видатному німецькому композитору Паулю Гіндеміту. Ним було написано понад 30 тво-



рів у цьому жанрі (соло та із супроводом) для різних інструментів<sup>1</sup>. У камерних сонатах П. Гіндеміта відбилися творчі пошуки в межах даного жанру, що знайшли прояв у творчості його попередників. Перш за все, композитор підтримував розвиток німецької музичної культури. Великого генія німецької музики Й. С. Баха та П. Гіндеміта об'єднує поліфонічний тип мислення, використання форми фуги, любов до світлої лірики. З Л. Бетховеном П. Гіндеміта споріднює драматичний образний зміст творів, віртуозність, звернення до народних німецьких танців, уважність до системи термінологічних позначень, що деталізують творчий задум.

Жанрово-стильова специфіка камерних сонат П. Гіндеміта не може бути розглянута у відриві від особливостей обраних композитором інструментів, звуковий образ кожного з яких сприяв формуванню тих чи інших специфічних жанрових рис. Показовою в цьому плані може вважатися Соната для контрабаса та фортепіано, що стала вершиною розвитку контрабасової музики в творчості композитора.

**Аналіз досліджень та публікацій за темою.** Композиторській творчості П. Гіндеміта, в тому числі його камерним сонатам, а також особливостям його стилю присвячено чимало наукових досліджень. Одним із найперших науковців, що вдався до осмислення творчості П. Гіндеміта ще за його життя, був музикознавець М. Скотт (Scott, 1929). У другій половині ХХ століття однією із найбільш фундаментальних праць вважалася монографія Т. Лівої та О. Леонтьєвої (Левая & Леонтьева, 1974), присвячена творчості композитора. Аналізуючи стильові засади творчості П. Гіндеміта, авторки вказують: «Відкидаючи пафос і стилістику романтичного мистецтва дев'ятнадцятого століття,

---

<sup>1</sup> До сольних відносяться сонати для альту (1919, 1922), віолончелі (1923), скрипки (дві в 1924 році), фортепіано (три в 1936 році), арфи (1939), для органу (дві в 1937 році, 1940). Серед сонат для інструментів у супроводі фортепіано, повний перелік яких наводить В. Поляков (1987), можна виділити: сонати для віолончелі та фортепіано (1919, 1948), для альту і фортепіано (1919, 1939), для скрипки і фортепіано (дві в 1918, 1935, 1939), для віоли д'амур (1923), для флейти (1936), для гобоя (1938), для фагота (1938), для кларнета (1939), для валторни (1939), для труби (1939), для англійського рижка (1941), для тромбона (1941), для альт-саксофона (1943), для контрабаса (1949), для туби (1955).

Гіндеміт мав в ньому і свої “опорні пункти” (в зрілий період творчості вони далися взнаки з більшою повнотою, ніж в молоді роки, час гострої полемічності)» (Левая & Леонтьева, 1974: 334). Звертаючи увагу на наявність рис експресіонізму, дослідниці зазначають, що своїм мистецтвом великої форми, засвоєнням найважливіших законів музичної динаміки, масштабністю і рельєфністю музичної драматургії П. Гіндеміт зобов’язаний безпосередньо романтичній добі. Увагу звернено й на те, що техніка музичної композиції епохи Бароко, її інструментальний стиль у творчості композитора виявляються перенесеними в нові умови, хоча основним методом його мислення залишається поліфонія (Левая & Леонтьева, 1974: 334).

Продовжуючи дослідження стилю композитора, Т. Ліва (Левая, 1975: 120) зазначає: «В поліфонічній тканині П. Гіндеміта конструктивне начало оголене, розраховане на наочність і “чутність”, претендує бути важливим елементом образного змісту і вимагає, щоб його помічали. В інструментальній музиці композитора поліфонічна техніка, тісно пов’язана з нею варіаційність, а також принципи ансамблевого і сольного концертування інструментів складають найбільш характерні особливості стилю». Характеризуючи функціональні закономірності тональної системи П. Гіндеміта, дослідниця виділяє: 1) контурне двухголосся (два крайні голоси створюють гармонічну рамку твору; інтервал є основою гармонії); 2) гармонічний рельєф (логічно побудована послідовність акордів, в основі якої лежить принцип їх структурної близькості або контрасту, він вказує на спадання або наростання консонантності або дисонантності); 3) лінію основних тонів або «хід ступенів» (містить в собі рух основних тонів акордів, утворює чітку рамку тональності; центральні тони всіх тональних відрізків позначають вищий хід ступенів, який дає уявлення про загальний гармонічний і модуляційний план композиції) (Левая, 1975: 113).

Ю. Келдиш (1981) розглядає постать П. Гіндеміта як композитора, що очолив рух неокласицизму в Німеччині після Першої Світової війни, прагнучи відродити традиції старих німецьких майстрів, які були одночасно і творцями, і виконавцями своїх творів. На думку дослідника, прагнення композитора до епічно-емоційного характеру змісту виявляє в ньому скоріш «архітектора», ніж «драматурга».

Навіть у великих симфонічних формах у П. Гіндеміта переважають «рівновага, гармонія, стриманість, відсутність вираження відкритих, оголених почуттів» (Келдыш, 1981: 27–29).

Велику увагу, яку композитор приділяє динаміці, відмічає Б. Асаф'єв (1975: 63), акцентуючи увагу на тому, що позначення динаміки у П. Гіндеміта відзначаються різноманітністю та винахідливістю.

Т. Моргунова (2000: 52) підкреслює, що саме «в понятті ансамблевості відроджуються в найбільш повній мірі гармонія пропорцій, зближення музики і числа, яка йде від старовинної філософської традиції».

У сучасній музикознавчій літературі творчість П. Гіндеміта досліджено в різноманітних аспектах. Так, Е. Гартман звертається до вивчення творів композитора та його композиторських принципів у своїй роботі про мелос та акустичну гармонію С. Герра-Пейкса, Г. І. Кьольройтера та П. Гіндеміта (Hartmann, 2013). Сильові аспекти творчості композитора розглянуто в праці музикознавця Дж. Хейні (Haney, 2008), присвяченій дослідженню еволюції музичного стилю від Вагнера до Гіндеміта. На прикладі творчості П. Гіндеміта (зокрема, на матеріалі оперного етюдю «Hin und Zurück») специфіку різних уявлень про категорію часу, що знайшли відображення в музичних творах початку ХХ століття, розглядає Д. Тріпет (Trippett, 2007). Специфіку функціонування музики П. Гіндеміта в кінематографічному універсумі досліджує італійський науковець Ф. Фінок'яро (Finocchiaro, 2017). Камерна творчість композитора, яка особливо цікавить нас в ракурсі нашого дослідження, представлена у наукових працях К. Мейсона (Mason, 1960). Втім, контрабасова творчість П. Гіндеміта в розвідках зарубіжних музикознавців майже не представлена.

У межах українського музикознавства контрабасова творчість П. Гіндеміта найбільш повно висвітлена в дисертаційному дослідженні В. Батанова (2016). Дослідник характеризує Сонату для контрабаса та фортепіано як приклад музичного універсалізму П. Гіндеміта. Порівнюючи Сонату з оперою «Гармонія світу», автор дослідження, поряд із концептуальними відмінностями цих творів, влучно акцентує увагу й на їхній структурно-смісловій спорідненості, що, зокрема, знаходить прояв у контрастності поліфонічних пластів звучання, які символізують ієрархічний порядок світу.

Попри те, що стильові та жанрові засади творчості П. Гіндеміта є досить детально окресленими в працях музикознавців, більшість дослідників оминули увагою Сонату для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта, яка, безперечно, заслуговує на детальне аналітичне осмислення, як у контексті жанрової специфіки, так і з точки зору розвитку контрабасового виконавства.

**Мета статті** – виявити жанрово-стильову специфіку Сонати для контрабасу та фортепіано Пауля Гіндеміта.

На її осмислення спрямована **методологія** цієї розвідки, що спирається на використання низки дослідницьких методів:

- історіографічний метод використано в аспекті уточнення інформації щодо контрабасових творів П. Гіндеміта;
- стильовий метод застосовується у зв'язку з вивченням стильової специфіки творчості композитора;
- жанровий метод є необхідним для визначення жанрової специфіки Сонати для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта;
- структурно-функціональний метод використовується в аналітичних описах;
- компаративний метод застосовується у зв'язку із дослідженням різних видань Сонати для контрабасу та фортепіано П. Гіндеміта.

**Виклад основного матеріалу.** Виявлення жанрово-стильової специфіки Сонати для контрабаса та фортепіано П. Гіндеміта, передусім, вимагає розуміння специфіки камерного письма композитора та принципів формотворення, яких він дотримувався. Так, у своїй камерно-інструментальній творчості П. Гіндеміт досягає органічного *синтезу гомофонії та поліфонії*. Якщо статичні, аналітичні за своєю природою, поліфонічні форми динамізуються активністю сонатних процесів, то, в той самий час, імпульси сонатної форми купуються під впливом поліфонічного складу фактури, стрункості пропорцій, чіткості виявлення симетричних побудов. Окрім поліфонічних жанрів, на музичну мову П. Гіндеміта вплинули і жанри духовної музики – григоріанський і протестантський хорал, реквієм, церковна соната. Цей вплив можна простежити в тематизмі, ладогармонічній основі (зв'язок 12-тонової системи зі старовинними церковними ладами).

*Форми творів* П. Гіндеміта побудовані за традиційними схемами – сонатного *allegro*, варіацій, рондо та інших форм. У викладі матеріалу П. Гіндеміт застосовує нові розвинені мелодичні побудови. Рельєфні межі розділів, єдність музичного змісту кожної частини при ясності психологічної концепції циклу свідчать про прагнення композитора до врівноваженості, об'єктивності, гармонійності, які можуть бути досягнуті тільки через опір деструкції і хаосу. Характерними і стійкими рисами тяжіння до неокласицизму позначений і тематизм П. Гіндеміта, який ретельно розроблявся композитором та став вагомим, істотним явищем музики ХХ століття.

Характер і структура сонат П. Гіндеміта залежать від реальних можливостей інструмента, обраного в якості солюючого. У ранньому періоді творчості композитор виявляє особливу сприйнятливність до гостро специфічної сторони інструмента, його неповторних рис. За спостереженнями дослідників (Левая & Леонтьева, 1974), у своїх зрілих сонатних опусах П. Гіндеміт вважає за краще орієнтуватися на багатий і різнобічний показ інструмента, який не виходить, однак, за межі його природних можливостей.

Пошук нестандартних виконавських складів – одна з характерних рис творчості П. Гіндеміта. Соната для контрабаса і фортепіано, складена композитором 1949 року всього за два дні, під час відпочинку в Таосі (Нью-Мексико), стала першим значним твором для цього інструменту, написаним майстром світового масштабу. Її поява відкрила нову сторінку в розвитку контрабасового репертуару. Мультиінструменталіст, прекрасний виконавець не лише на альті, але і на віолі д'амур, П. Гіндеміт вперше продемонстрував ліричну, співучу природу контрабаса як прямого нащадка старовинного роду віол.

1950 року Соната була опублікована і виконана у Відні провідним контрабасистом Віденської Філармонії Отто Румом. Наступного, 1951, року прем'єра твору відбулася також у США та Великобританії. В середині 1960-х Вольфгангом Нестле був зроблений перший аудіозапис твору, який увійшов до повної колекції камерної музики композитора.

Відповідно до жанрового канону класичної сонати, в творі для контрабаса з фортепіано збережена тричастинна структура циклу.

Однак зміст, структурна композиція і функції частин істотно відходять від традиційної сонатної форми. П. Гіндеміт із німецькою педантичністю виписує безліч вказівок для виконавця. Нотний текст містить докладні ремарки щодо настройки струн контрабаса, ключів, використовуваних в тексті, відповідності запису до реального звучання, а також щодо загальної тривалості всього циклу: темпові позначення обов'язково супроводжуються посиланнями на метроном.

Перша частина (*Allegretto*) за своєю формою нагадує рондо, хоча її можна розглянути і з точки зору сонатної форми. В характері її тематизму переважають риси експозиційності. Невеликий об'єм та експозиційний характер викладення тематичного матеріалу дозволяють стверджувати, що в загальній побудові циклу перша частина відіграє роль своєрідної інтродукції.

Частина відкривається енергійною розмашистою темою контрабаса на тлі сухого супроводу (репетиційна мітка «А»), яка сприймається як рефрен форми рондо (втім, з точки зору сонатного *allegro* тему можна інтерпретувати як головну партію). Стрибки, чергування штрихів *legato* та *non legato* підсилюють піднесений настрій теми. Постійно виникають секундові співвідношення з фортепіанною партією, які надають звучанню особливої гостроти. У такті 10 тема контрабаса з'являється в партії фортепіано, але, після тритактового проведення, ініціативу перехоплює соліст, який продовжує свій перерваний монолог, немов не помічаючи «співрозмовника». Початковий розмір 2/2 чергується з тактами на 3/2, що порушують регулярність акцентуації. У фортепіано в цей час (тт. 13–16) виникає в оберненні мотив восьмих, який завершував перше проведення теми контрабаса (тт. 6–8). Тобто, композитор використовує арсенал засобів поліфонічної музики. Сама ж ідея проведення теми по черзі учасниками ансамблю нагадує експозицію концерту. Динамічне наростання (тт. 17–19) супроводжується заповненням широкого звукового діапазону інструментами і посиленням контрасту виконавських партій. Протяжні звуки контрабаса губляться в стукітливих *staccato* фортепіано у верхньому регістрі.

Далі (репетиційна мітка «В», т. 20) з'являється нова мелодійна тема, яка позначає собою перехід до першого епізоду форми рондо

(з точки зору сонатної форми даний тематизм може розглядатися як побічна партія). Тема інтонаційно побудована на елементах рефрену. Фортепіано остаточно перехоплює у соліста ініціативу, гучно проводячи інтонації першої теми частини. Метроритм, у порівнянні з попереднім розділом, ускладнюється. Чергуються розміри  $2/2$ ,  $5/4$ ,  $6/4$ . Скупі репліки піцикато контрабаса губляться у фортепіанній звучності.

В наступному епізоді (репетиційна мітка «С», т. 32) з'являється ще одна мелодійна тема (повертається штрих *arco*), що звучить у викладенні контрабасу в незвично високому для інструмента регістрі. Ця пісенна мелодія звучить на тлі токатного супроводу в басовому регістрі. Повертається початковий розмір  $2/2$ , тільки в першому і останньому тактах виникає елемент тридольності ( $3/4$  і  $3/2$ ). Репетиційна мітка «D» (т. 40) являє собою коротку репризу фортепіанного розділу першого епізоду та дозволяє трактувати його форму як просту тричастинну (з точки зору сонатної форми даний епізод може бути інтерпретований як заключна партія). Однак партія контрабаса більш індивідуалізована. Замість сухих піцикато – протяжні, співучі інтонації.

Наступний розділ – репетиційна мітка «Е» (т. 46) – тематично являє собою дещо трансформоване повторення початкового проведення основної теми частини та, з точки зору загальної форми, може трактуватися або як друге проведення рефрену, або як початок розробки сонатної форми. Тема втрачає заключний висхідний зворот. Його місце посідає фортепіанна інтерлюдія. Рух восьмих стає вишуканим, ускладнюється синкопованим ритмом і широкими інтонаційними стрибками. У епізоді, позначеному репетиційною міткою «F» (т. 53), в партії контрабаса використовується флажолет. При цьому композитор не обмежується вказівками на штрихи, а наводить ще додатковий рядок із записом реального звучання інструменту. Нова тема віддалено нагадує основну. Примарність мелодії надають і вкраплення тріолей в прозорому супроводі. З цією ж темою виступає фортепіано (репетиційна мітка «G», т. 63), її фактурний виклад широкими дисонансами нагадує дзвін дзвіночків.

Наступний розділ (репетиційна мітка «H», тт. 72–81) позначає собою початок другого епізоду форми рондо, який більшою мірою, ніж попередній, побудований на елементах тематизму основної теми

(рефрену). Саме певна інтонаційна спорідненість із першою темою (головної партії за умови аналізу частини з точки зору сонатного *allegro*) дозволяють трактувати її як динамізовану репризу сонатної форми; втім, з огляду на тематизм, це можна зробити лише з певним допуском. Далі (репетиційна мітка «I», т. 82) виникають ремінісценції теми та інтонації також інших попередніх епізодів. У партії фортепіано у високому регістрі виникають інтонації першої, основної теми, яка втрачає свій бадьорий настрій. Потім мелодію підхоплює контрабас. Виникає певна алюзія на репризу основної теми, але партія контрабаса значно видозмінюється, тема проводиться в збільшенні, а у фортепіано з'являється токатний рух з попередніх розділів. Рух поступово зупиняється, завдяки змінному розміру, перетворюється на остинато і зовсім завмирає в розділі «J» (т. 90). В останній раз виникає основна тема (репетиційна мітка «K», тт. 97–104). Її інтонації по черзі звучать в партіях виконавців і розчиняються в трелях. Даний розділ поєднує в собі функції заключного скороченого проведення рефрену та коди.

Таким чином, з проведеного аналізу випливає, що форма першої частини сонати з певними допусками може бути трактована і як специфічне сонатне *allegro*, і як форма рондо. Втім, ми дотримуємось думки, що сонатна форма в традиційному, класичному розумінні тут відсутня, і форма першої частини більшою мірою наближена саме до форми рондо. Про це свідчить характер появи повторюваного тематизму (рефренів), певна самостійність розділів, а також відсутність розробкового характеру розвитку тематизму, ключового для форми сонатного *allegro*. З огляду на це, форму першої частини можна представити у вигляді такої схеми:

	Рефрен	Епізод 1	Рефрен	Епізод 2	Рефрен
	A	B	A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>
	a	b c b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	d e	a <sub>3</sub>
такти	1–19	20–45	46–55	56–96	97–104

**Друга частина** (*Sherzo, Allegro assai*), написана у безрепризній тричастинній формі, відкривається ритмічно вишуканою танцювальною темою в партії соліста на тлі синкопованого акордового супрово-



ду. Ритмічний рисунок теми, викладеної в тридольному метрі із регулярно повторюваним гострим пунктирним ритмом, викликає асоціації із жанровими рисами мазурки. Тема проводиться тричі з варіантними змінами. Останнє проведення скорочене, завершується унісонним пасажем шістнадцятих у фортепіано.

У другому розділі тричастинної форми обіграється протиставлення співучого контрабаса і гострого супроводу (репетиційна мітка «В», т. 29). Низхідна інтонація в партії соліста (т. 33) розвивається у фортепіано від т. 38. Реприза другого розділу тричастинної форми (репетиційна мітка «С») усічена. На стику розділів знову виникає унісонний пасаж фортепіано (тт. 50–51).

Тематизм третього розділу тричастинної форми (репетиційна мітка «D», т. 52) створює враження «шкутильгаючого» руху, через чергування розмірів  $2/4$  і  $3/4$  в поєднанні з ритмічними синкопами (джазовий елемент). Після чергового фортепіанного пасажу виникає коротка кода, заснована на тематизмі першого розділу загальної форми (т. 78). Таким чином, у безрепризній тритемній тричастинній формі виникає елемент репризності та аркової драматургії. Заключне проведення першої теми рясніє паузами, втрачається регулярність акцентування і рух поступово завмирає. З огляду на здійснений аналіз, форму другої частини сонати можна схематично представити так:

	A	B	C	coda
	a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>	b c b <sub>1</sub>	d	a <sub>3</sub>
такти	1–28	29–51	52–77	78–91

Поява скерцо в сонатному циклі покликана контрастно відтінити повільний фінал, вказуючи також на проникнення рис симфонії.

**Третя частина** (*Molto Adagio*) є найбільш значною частиною циклу. За часом звучання вона перевершує дві попередні, що дозволяє говорити про зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал. Форму третьої частини сонати можна охарактеризувати як контрастно-складену, що містить два майже рівнозначні розділи.

Перший розділ (*Adagio*) відкривається експресивними репліками контрабаса, з синкопованим ритмом, стрибками і чергуванням такто-

вих розмірів  $2/8$  і  $3/8$ . Загалом перший розділ третьої частини сонати побудовано на варіаційному типі розвитку тематизму. Вже в першому проведенні початкові елементи теми варіантно повторюються чотири рази, складаючись в період із розширенням у другому реченні ( $3+3$ ,  $4+3$ ). З першої репліки народжується перша варіація (репетиційна мітка «А», т. 14), яку імітаційно проводять соліст і фортепіано. Серед тактів з розміром  $2/8$  і  $3/8$  з'являється незвичний розмір –  $5/16$ . Перша квартоль стає основою тематизму наступної варіації (репетиційна мітка «В», т. 27), в якій ініціатива переходить до партії фортепіано, залишаючи контрабасу тільки нечасті репліки-вторі.

У наступній варіації (репетиційна мітка «С», т. 40) мелодична лінія повертається до соліста. Фортепіанна фактура перетворюється на «дзюрчання» на основі тієї ж квартольної інтонації. Тема синкопується, розривається паузами. В середині варіації (т. 46) тривалості зменшуються. Партії виконавців переплітаються і поліфонізуються, використовуються прийоми імітації та обернення. Обернення підводить до кульмінації – репризи початкового варіанту теми в партії соліста. «Дзюрчання» супроводу стає дисонуючим через появу секунд (т. 50).

Наступна варіація (репетиційна мітка «D», т. 53) – варіант фортепіанного соло (репетиційна мітка «В»), де контрабасу вдається тільки зрідка вставляти свої «репліки». Пасажі змінюються пунктирними стрибками (репетиційна мітка «Е», т. 66). Таким чином, знову основою тематизму стає елемент основної теми частини. Динамічне наростання призводить до чергової кульмінації. Незначний спад динаміки починається тільки в т. 76, репетиційна мітка «F», коли стрибки змінюють мелодичну лінію. Однак сама мелодія дуже драматична, ґрунтується на пунктирному ритмі та в своєму розвитку знову спрямовується до кульмінації (тт. 84–85). Тільки після цього відбувається різкий спад динаміки і гальмування руху (репетиційна мітка «G»). Спочатку зупиняється фортепіано. Репліки самотнього соліста підводять до речитативу, який є переходом та зв'язкою до другого розділу контрастно-складеної форми.

Вступні арпеджовані фрази фортепіано (т. 92) відсилають до речитативу старовинної опери. І, відповідно до жанру, тут речитатив пе-

редує Lied – пісні (т. 107). Ремарка щодо темпу і характеру виконання (*Allegretto grazioso*), фактура акомпанементу вказують на стилізацію оперної арії, яка завершує сонату. Таким чином, форму першої частини можна представити у вигляді нижченаведеної схеми:

	<i>Adagio</i>	<i>Recitativo</i>	<i>Allegretto grazioso</i>
	A	зв'язка	B
	a a <sub>1</sub> a <sub>3</sub> a <sub>4</sub> a <sub>5</sub> a <sub>6</sub>	b	c
такти	1–91	92–106	107–138

Побудова фіналу з двох розділів (*Adagio i Allegretto grazioso*) розмикає цикл сонати у чотиричастинну форму, де повільна частина і скерцо поміняні місцями. Подібна багатоплановість, а також різка зміна образної сфери та поява драматичного топосу підтверджують припущення щодо зміщення драматургічного центру сонатного циклу на фінал.

Для будь-якого виконавця, і особливо, для виконавця на струнно-смичковому інструменті, важливою проблемою є вибір редакції твору. Редакторське прочитання нотного тексту часто є визначальним для формування особливостей інтерпретаційної версії того чи іншого виконавця. У контрабасовій музиці редакторські позначення часом грають ключову роль, пом'якшуючи або перебільшуючи виконавські труднощі або навіть змінюючи характер твору (в такому випадку можна говорити про редакторські інтерпретації музичного твору).

Незабаром після свого створення в 1949 році, Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта була опублікована в Австрії, США та Великій Британії. Всі ці видання повністю зберігають авторські вказівки і можуть вважатися оригінальними. Згодом в результаті популяризації Сонати виникло кілька редакцій, автори яких, спираючись на вказівки, дані П. Гіндемітом, привнесли в нотний текст Сонати досить багато нових рис. Для порівняльного аналізу в даній статті були обрані перше видання, опубліковане британським видавництвом «Schott & Co., Ltd.» в Лондоні (Hindemith, 1950) і видання, здійснене згодом московським видавництвом «Музыка» в редакції В. Хоменка (Хиндемит, 1974).

Лондонське видання містить виключно авторські вказівки П. Гіндеміта і тому може вважатися уртекстом. У московській редакції багато позначень темпу і характеру твору належать редакторів В. Хоменку, одному з видатних педагогів, які зробили великий внесок у становлення і розвиток сучасної інструментальної школи і контрабасового мистецтва.

Вищеназвані видання, вже на першій погляд, докорінно відрізняються одне від одного в кількох позиціях. Так, в оригінальному виданні присутня обов'язкова умова настройки контрабаса в так званому сольному ладі, тобто щодо звуків a-e-h-fis. В редакції В. Хоменка подібної вказівки немає, відповідно, лад контрабаса при виконанні Сонати може бути як оркестровим, так і сольним. Лондонське видання забезпечено виноскою, в яку, крім вказівки настройки контрабаса в сольному ладі, входить вказівка на ключі (скрипковий, теноровий, басовий), присутні в нотному тексті, який фіксується на октаву вище реального звучання, а також на приблизну тривалість звучання твору (14–15 хвилин).

В обох редакціях наводиться ідентична звуковисотність твору, чого зовсім не можна сказати про штрихову палітру. Навіть зовні оригінальне видання відрізняється більшою строгістю. Штрихи вказані автором досить скупі і відповідають принципам академічного контрабасового виконавства. Редакція В. Хоменка значно відрізняється від першоджерела. Однією з основних рис, що характеризують дану редакцію, є додавання прийому *glissando*, нетипового для європейської виконавської школи, що дещо змінює характер твору в бік більшої грайливості. Багато штрихів подані В. Хоменком так, як позначено П. Гіндемітом, проте є і багато привнесених. Ліги не завжди відповідають авторським позначенням, при цьому при зміні ліг істотно змінюється фразування, і, відповідно, характер і спосіб інтонування. Більш того, в редакції В. Хоменка ліги ставлять виконавця в певні умови, в яких напрямок смичка виявляється фіксованим і не може бути зміненим (фразування лондонського видання передбачає в цьому випадку варіантність, яка дає виконавцю велику свободу). Крім того, В. Хоменко пропонує виконання прийомом *vibrato*, вказівки на яке немає в лондонському виданні.

В оригінальному виданні відсутні аплікатурні вказівки, а також практично немає вказівок щодо струн, на яких слід грати. В редакції В. Хоменка аплікатура виставлена відповідно до традицій московської виконавської школи, одна з найхарактерніших ознак якої – часте використання 4 пальця в позиції ставки, що створює додаткові труднощі для виконавця. Струни в московському виданні вказані досить ретельно.

Динамічні відтінки позначені П. Гіндемітом досить детально, проте вони майже не виходять за межі *forte*, *piano* і *mezzoforte* (особливо в першій і другій частинах). Менше застосування вказівок *crescendo* та *diminuendo* характерне для редакції В. Хоменка.

Що стосується темпових вказівок, то в обох редакціях повністю збігаються і темпові позначення частин (*Allegretto*, *Allegro assai*, *Molto Adagio*), і позначки метронома. З агогічними ж вказівками не все так однозначно. Наприклад, в третій частині замість авторського позначення *ritardando* В. Хоменко пропонує *ritenuto* (т. 91), а натомість авторського *ritenuto – piu lento* (т. 92). Звичайно, смисловий спектр цих позначень досить близький (розширюючи – уповільнюючи – більш повільно), однак для вдумливого виконавця в подібних нюансах криється величезна різниця. Крім того, у В. Хоменка відсутня вказівка П. Гіндеміта *rallentando* в третій частині перед Lied (т. 104), проте з'являється цезура перед останніми трьома тактами (т. 136), яку можна віднести до формотворчих елементів.

Щодо викладу фортепіанної партії, то між двома аналізованими виданнями немає таких істотних відмінностей. В редакції В. Хоменка в партії фортепіано збережені практично всі динамічні відтінки і штрихи, запропоновані П. Гіндемітом (за винятком візуального уникнення графічного повторення штриха *staccato* і заміни його стандартним позначенням *simile*).

Таким чином, ми бачимо, що в своїй редакції В. Хоменко досить вільно поводить з авторським нотним текстом, що дозволяє говорити про московське видання Сонати для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта як про своєрідну редакторську інтерпретацію. В цілому, редакція В. Хоменка є типовим прикладом виконавського підходу московської контрабасової школи, в той час як лондонське видання

в більшій мірі передає тонкощі музичної мови П. Гіндеміта, які знайшли втілення в Сонаті для контрабаса і фортепіано.

**Висновки.** Соната для контрабаса і фортепіано П. Гіндеміта – яскравий приклад пошуку композитором нестандартних засобів вираження, починаючи вибором тембру сольного інструмента і закінчуючи формотворчими факторами. Жанрові пошуки, реалізовані композитором у межах неокласичного стильового напрямку, приводять його до використання традиційних форм у нетиповому контексті. Так, Соната для контрабаса і фортепіано, попри відсутність жодної частини, написаної у формі сонатного *allegro*, апелює до жанрових рис сонатно-симфонічного циклу. Подібний підхід реалізується шляхом розширення типової тричастинної структури сонатного циклу до характерних для симфонічного циклу чотирьох частин за рахунок написаної у контрастно-складеній формі третьої частини, у якій поєднані риси повільної частини та фіналу. Експозиційно-інтродукційний характер тематизму першої частини, написаній у формі рондо, та скерцо у якості другої частини доповнюють умовну модель симфонічного циклу, інтегровану П. Гіндемітом до жанру камерно-інструментальної сонати.

Стильові пошуки композитора розгортаються у межах парадигми неокласицизму, про що свідчить поєднання класичних форм, жанрових моделей та способів викладення тематизму із використанням новітньої гармонічної мови та нестандартних виконавських засобів, зокрема, вибору тембру солюючого інструменту.

П. Гіндеміт звернувся до написання Сонати вже зрілим майстром, який випробував у своїй творчості різні варіанти використання тембрових можливостей контрабаса на шляху усвідомлення його якостей як повноцінного сольного інструмента. Соната для контрабаса і фортепіано стала вершиною, підсумком багаторазових звернень композитора до цього інструмента в якості симфонічного, ансамблевого і сольного, а також результатом пошуку найбільш відповідного тематизму. Музична мова Сонати досить складна і вимагає не тільки технічної, а й теоретичної і загальномузичної підготовки музиканта-виконавця.

У контексті сучасного контрабасового виконавства Соната посідає значне місце і є плідним полем для різноманітних інтерпретаційних прочитань в межах різних виконавських традицій. Індивідуалізації

виконавських інтерпретацій багато в чому сприяють редакторські версії, які поряд з уртекстом складають текстологічну базу для більшості виконань.

**Перспективи дослідження.** Проблеми жанрово-стильової специфіки творів П. Гіндеміта, що порушуються в даній статті, досі залишаються актуальними як для вітчизняного, так і для зарубіжного музикознавства. Логічним продовженням цього дослідження можуть виступати наукові розвідки, присвячені осмисленню жанрово-стильової парадигми творчості композитора на прикладі його сольних та камерних творів як за участю контрабасу, так і за участю інших інструментальних складів.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев, Б. В. (1975). Элементы стиля Хиндемита. В кн. *Зарубежная музыка XX века*. (Сб. ст.). Москва: Музыка, 57–70.
- Батанов, В. Ю. (2016). *Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.
- Келдыш, Ю. (Гл. ред.). (1981). *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Т. 5. Москва: Советская энциклопедия.
- Левая Т. Н. & Леонтьева О. Т. (1974). *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество*. Москва: Музыка.
- Левая, Т. (1975). Полифония в крупных формах Хиндемита. В кн. *Полифония*. (Сб. ст.), сс. 113–129. Москва: Музыка.
- Моргунова, Т. Л. (2000). Камерная музыка П. Хиндемита в контексте художественных поисков первой половины XX века. *Теоретические и практические вопросы культурологии*, 1, 52–63.
- Поляков, В. (1987). Камерные ансамбли П. Хиндемита с участием фортепиано (исполнительские рекомендации). В кн. *О мастерстве ансамблиста*, (сс. 35–47). Ленинград: Музыка.
- Хиндемит, П. (1974). *Соната для контрабаса и фортепиано*. Москва: Музыка.
- Brun, P. (2001). A New History [of the] Double Bass. *American String Teacher*, 51 (1), 66–70.

- Finocchiaro, F. (2017). Paul Hindemith and the Cinematic Universe. In Finocchiaro, F. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, (pp. 45–66). Cham: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, doi.org/10.1007/978-3-319-58262-7.
- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339.
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi*, 27 (27), 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006.
- Hindemith, P. (1950). *Double Bass Sonata*. London: Schott & Co., Ltd.
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world*. Mainz: Schott Music.
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155.
- Scott, M. (1929). Paul Hindemith: his music and its characteristics. *Proceedings of the Musical Association*, 56, 91–108.
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580.

### **Serhii Dikarev**

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: dikarev.serch1808@gmail.com  
ORCID 0000-0002-7400-6099

## **GENRE AND STYLE SPECIFICS OF SONATA FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY PAUL HINDEMITH**

**Statement of the problem.** *The works of Paul Hindemith, one of the most outstanding composers of the twentieth century, is distinguished by its universality. P. Hindemith is known as the author of a large number of sonatas for various instruments, among which is Sonata for Double Bass and Piano. The genre and style specificity of P. Hindemith's chamber sonatas cannot be considered in isolation from the peculiarities of the instruments chosen by the composer, the sound image of which*



contributed to the formation of certain specific genre features. Sonata for Double Bass and Piano, which became the culmination of the development of double bass music in the composer's work, can be considered indicative in this respect.

**Analysis of recent research and publications.** There is a great deal of research works devoted to P. Hindemith's compositions, particularly chamber sonatas, as well as to the peculiarities of his style. One of the most fundamental works is the monograph by T. Levaya and O. Leontieva (1974), which deals with the works of the composer. Among other researchers who turned to the work of Hindemith, we should mention B. Asafev (1975), V. Polyakov (1987), T. Morgunova (2000), V. Batanov (2016). Despite the fact that the stylistic and genre principles of P. Hindemith's work are outlined thoroughly in the works of domestic musicologists, most researchers have overlooked the Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith, which certainly deserves a detailed analytical understanding both in the context of the genre and in terms of the development of double bass performance.

**Main objective of the study.** Today, Sonata for Double Bass and Piano by Paul Hindemith, the performance of which requires significant technical and artistic skill from double bass players, occupies an important place in the double bass repertoire, which is why this article is relevant. The purpose of the article is to determine the genre and style specifics of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith in order to further understand the development of solo and orchestral double bass means of expression and rapidly increase the repertoire for double bass in modern art.

**The scientific novelty** of the article lies in the insufficient study of P. Hindemith's double bass work in the context of Ukrainian double bass school. As a result of the structural-compositional and genre analysis it was possible to conclude about the uniqueness of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith as a vivid example of the composer's search for non-standard means of expression, which lies in choosing the timbre of the solo instrument and the specifics of formative factors.

**The research methodology** includes the following scientific methods:

- *historiographic approach (in the aspect of clarifying the data on the double bass compositions by P. Hindemith);*
- *stylistic approach (in connection with the study of the composer's work);*
- *genre approach (which is necessary for referring to certain genres of P. Hindemith's work);*

- *structural and functional approach (which is used in analytical descriptions);*
- *comparative, which is applied in connection with the study of different editions of Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith.*

**Results.** *In the course of the study, a detailed structural and compositional analysis of P. Hindemith's Sonata for Double Bass and Piano was carried out, as well as a comparative analysis of two editions of this sonata. The filling of the classical sonata form with modern musical language, the appeal to the means of polyphonic music, the introduction of the genre features of the instrumental concerto, the traditional German song Lied and operatic intonations make this work a vivid example of neoclassicism in the repertoire of double bass players around the world. The varied palette of lines and the flexibility of the imaginative sphere of the Sonata generalize the long-term composer's search for individual means of expression in contrabass music.*

**Conclusions.** *The result of the evolutionary path traversed by the double bass from a modest instrument of a symphony orchestra to a brilliant solo instrument was Sonata for Double Bass and Piano – a vivid example of P. Hindemith's chamber work, which embodied the features of the composer's mature period. Sonata for Double Bass and Piano by P. Hindemith poses difficult technical and artistic tasks for the performers, the solution of which must be associated not only with the use of all the skills and abilities of the musician, but also with a deep understanding of the internal structure and specifics of the compositional and dramatic solution of the author's intention.*

**Key words:** *works by Paul Hindemith; chamber music; sonata; Sonata for Double Bass and Piano; double bass.*

## REFERENCES

- Asafev, B. V. (1975). Hindemith style elements. In *Foreign music of the XX century*. (Collection of articles), pp. 57–70. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Batanov, V. Yu. (2016). *Universalism of the composer's personality in the musical art of the XX – beginning of the XXI century*. (Candidate Dissertation). The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Ukrainian].
- Brun, P. (2001). A New History [of the] Double Bass. *American String Teacher*, 51 (1), 66–70 [in English].

- Finocchiaro, F. (2017). Paul Hindemith and the Cinematic Universe. In Finocchiaro, F. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, (pp. 45–66). Cham: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, doi.org/10.1007/978-3-319-58262-7 [in English].
- Haney, J. (2008). Slaying the Wagnerian monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, 25 (4), 339–393. DOI: 10.1525/jm.2008.25.4.339 [in English].
- Hartmann, E. (2013). O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. *Per Musi*, 27 (27), 50–60. DOI: 10.1590 / s1517-75992013000100006 [in Portuguese].
- Hindemith, P. (1974). *Sonata for double bass and piano*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Hindemith, P. (1950). *Double Bass Sonata*. London: Schott & Co., Ltd [in English].
- Hindemith, P. (1952). *A composer's world*. Mainz: Schott Music [in English].
- Keldysh, Yu. (Ed.). (1981). *Musical encyclopedia. (Vols. 1–6)*. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya [in Russian].
- Levaya, T. & Leonteva, O. (1974). *Paul Hindemith: Life and Work*. Moscow: Music [in Russian].
- Levaya, T. (1975). Polyphony in large Hindemith's forms. In *Polyphony*. (Collection of articles), pp. 113–129. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mason, C. (1960). Some Aspects of Hindemith's Chamber Music. *Music & Letters*, 41 (2), 150–155 [in English].
- Morgunova, T. L. (2000). Hindemith's chamber music in the context of artistic searches of the first half of the 20th century. *Theoretical and practical questions of cultural studies*, 1, 52–63 [in Russian].
- Polyakov, V. (1987). P. Hindemith's chamber ensembles with piano participation (performance recommendations). In *About the skill of the ensemble*, (pp. 35–47). Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Scott, M. (1929). Paul Hindemith: his music and its characteristics. *Proceedings of the Musical Association*, 56, 91–108 [in English].
- Trippett, D. (2007). Composing time: Zeno's arrow, Hindemith's Erinnerung, and Satie's Instantanéisme. *Journal of Musicology*, 24 (4), 522–580 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2021 р.

УДК [781.42: 786.2]: 78.071.1 (510)

DOI 10.34064/khnum2-2408

### *Чжан Менчже*

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: 764735303@qq.com

ORCID 0000-0003-0988-4263

## ПОЛІФОНІЧНІ ЖАНРИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

*Попри те, що ХХ ст. ознаменоване сплеском інтересу до поліфонії, а в другій його половині значно розширилась географія створення нових поліфонічних композицій, питання розвитку китайської поліфонічної музики для фортепіано залишаються майже не розкритими. Мета цього дослідження – виявити вклад китайських композиторів у створення фортепіанного поліфонічного репертуару ХХ – початку ХХІ ст. Застосований комплексний дослідницький підхід, який поєднує історичні методи, що відбивають еволюцію музичного мислення, з теоретичними, що дозволяють розкрити жанрово-стильову специфіку творів китайських авторів. Результати дослідження представляють еволюційні процеси розвитку китайської фортепіанної поліфонії, імена багатьох композиторів, які створили цікаві музичні зразки, жанровий спектр китайської фортепіанної поліфонічної музики. Резюмується, що китайські композитори в повній мірі оволоділи мистецтвом сучасного контрапункту, представленим жанрами поліфонічної програмної п'єси (Хе Лутін), інвенції (Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньїні, Чен Ченкуанг), поліфонічної сюїти (Ма Гуй), великого поліфонічного циклу (Хе Шаоїн, Чень Хуадо, Сяо Шусянь), fugи (Лі Джуїюн, Юй Суянь, Чень Ган, Тянь Лейлей, Дуань Пінтай, Чжен Чжун), малого циклу «Прелюдія і fuga» (Дін Шанде, Чен Жимінг, Ван Лішань). Творчо освоюючи і переосмислюючи європейський досвід, китайські композитори наповнили свої поліфонічні твори яскраво національними рисами.*

**Ключові слова:** поліфонія; китайська фортепіанна музика; китайські композитори; інвенція; фуга; сюїта; прелюдія і фуга.

**Постановка проблеми.** Починаючи з XX століття, інтерес музикантів до поліфонії значно посилюється. Це проявилось в зверненні багатьох композиторів до конструктивних принципів Бароко і математично точних прийомів контрапунктичної техніки. Зацікавленість сучасних авторів поліфонією пояснюється синтетичністю музичного мислення XX – початку XXI століття, що обумовлює, зокрема, відродження докласичних форм і жанрів та їх оновлення з метою адекватного відображення сучасного світобачення. Ця властивість сучасної музики визначає актуальність в наш час вищої форми поліфонії – фуґи.

У другій половині XX ст. формуються нові національні композиторські школи, представники яких виявляють значний інтерес до написання поліфонічних творів для фортепіано. Серед маловідомих сьогодні митців є представники таких країн, як Аргентина, Греція, Японія, Китай та ін. Професійне художнє становлення багатьох китайських композиторів, що створювали поліфонічні п'єси для фортепіано, відбувалося протягом усього XX століття. Це – чималий шлях, що веде від прямого запозичення основ європейської теорії поліфонії до формування на базі набутих теоретичних знань національно самобутнього музичного напрямку. На сьогоднішній день поліфонічні твори для фортепіано становлять значну частину національного фортепіанного репертуару. Ці твори виконуються на концертній естраді, застосовуються в навчальному процесі, проте, вони мало вивчені музикознавцями.

**Аналіз останніх досліджень за темою.** Протягом XX століття китайськими і зарубіжними музикознавцями розглядалися питання поліфонії в музичному фольклорі (Wiant, 1936; 范醉恩 [Fan Zuyin], 2004; Li Hong, 2015) і професійній китайській композиторській творчості (Сунь Вей-бо, 2006; Winzenburg, 2018). Практично єдиним дослідженням, що оглядово представляє поліфонічні циклічні форми в китайській музиці, є дисертація Сунь Вей-бо, де основна увага автора націлена на розкриття своєрідності трактування цих творів «в умовах пентатонно-ладової системи музичного мислення» (Сунь Вей-бо,

2006: 3). При цьому залишилися нерозкритими питання, присвячені розвитку китайської фортепіанної поліфонії в її основних жанрах; ролі поліфонічних творів в контексті фортепіанної творчості китайських композиторів; не розроблена внутрішньо-жанрова класифікація поліфонічних творів; не представлені еволюційні процеси розвитку китайської фортепіанної поліфонії; відсутні імена багатьох композиторів, які створили цікаві музичні зразки; не досліджені питання виконавської реалізації даних творів та ін.

Складність поліфонії в музиці сприяла тому, що у багатьох сучасних працях дане явище розглядається лише з позицій фізики і математики, наприклад, в статтях дослідницьких груп китайських вчених (Igarashi, Yuki & Ito, Masashi & Ito, Akinori, 2013; Weiwei, Zhang & Zhe, Chen, & Fuliang, Yin, 2016; Li, Xiaoquan et al., 2018). Безумовно, такий підхід не розкриває власне музичну складову поліфонічних жанрів. На досить відомому порталі шанувальників жанру «Kunst der Fuge» (© 2002–21)<sup>1</sup> немає даних про жодного китайського композитора, що працює в області поліфонії.

**Мета дослідження** – виявити вклад китайських композиторів у створення фортепіанного поліфонічного репертуару XX – початку XXI століття.

**Методологічною основою** дослідження обрано комплексний підхід, який поєднує історичні методи, що відбивають еволюцію музичного мислення, з теоретичними, націленими на розкриття жанрово-стильової специфіки творів китайських авторів. Розгляд поліфонічних фортепіанних творів китайських композиторів ґрунтується на методі жанрово-стильового аналізу і теоретичних положеннях, розроблених в працях таких авторів, як П. Пешич (Pesic, 2017), В. Батанов (2020), Пен Чен (Пэн, Чэн, 2006), Фан Зуїнь (范醉恩, 2004), Лі Хун (Li Hong, 2015), Ін Цзян (Ying Jiang, 2019), Чень Шуюнь (2020), Сунь Вей-бо (2006) та ін. Як відзначає Сунь Вей-бо, «в творчості композиторів Китаю музика поліфонічного складу розвивається під впливом двох факторів: іманентно-національних традицій, властивих ки-

---

<sup>1</sup> Kunst der Fuge / kunstderfuge.com (KDF) – веб-ресурс класичної музики у файлах mid (M.I.D.I./MIDI/.mid), © 2002–21.

тайській музичній культурі (в тому числі фольклору), з одного боку, і загальноєвропейських, запозичених в якості еталонів трактування жанру і типів багатоголосся, – з іншого. Це обумовлює необхідність застосування такого системно-історичного дослідного методу, як художня компаративістика» (Сунь Вей-бо, 2006: 5).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** XX століття відзначене зростанням ролі поліфонії в музиці. Відроджується інтерес до окремих поліфонічних жанрів, втілюваних у вигляді як самостійних творів, так і елементів великих форм, і, зокрема, до поліфонічних циклів – «малих», таких як Прелюдія і fuga; Прелюдія, токата і fuga; і «великих» – сюїти, партити, а також того типу циклів, які створював ще Й. С. Бах («Добре темперований клавір», «Мистецтво fugи»).

Звернення до старовинних поліфонічних жанрів і форм у творчості багатьох композиторів світу – це не просте копіювання, або ж «перенесення» їх з минулих століть до XX–XXI-го. Багато авторів прагнуть до органічного поєднання закономірностей, традиційно властивих поліфонічній музиці, і специфічних засобів виразності, що є характерними для нашого часу і ґрунтуються на оновленні ладотональних, гармонічних, ритмічних та інших елементів музичної мови.

Західноєвропейська музика XX століття презентувала високі зразки поліфонії поза системою додекафонії. Творчість П. Хіндеміта – одне з найпомітніших явищ поліфонії того часу – являє собою приклад послідовно тонального контрапунктичного стилю. П. Хіндеміт належить до творців великої тональної музики століття, який дав їй плідний новаторський розвиток. Зрозуміти новизну цього музичного напрямку багато в чому допомагає теоретична концепція П. Хіндеміта, викладена в його «*Unterweising im Tonsatz*» (Hindemith, 1940). Свою теорію ладотональної системи німецький композитор продемонстрував на практиці в створеному невдовзі після цієї теоретичної праці поліфонічному фортепіанному циклі «*Ludus Tonalis*». «Тональні, контрапунктичні і піаністичні вправи» – такий підзаголовок має цей твір. Цикл складається з 12-ти триголосних фуг, які чергуються з модулюючими інтерлюдіями і мають постлюдію.

«Поліфонічний» нахил «думки П. Хіндеміта» (Раппопорт, 1971: 188) не був винятковим явищем в музиці XX століття. Як ствер-

джує Л. Бергер, одна з причин великого інтересу музикантів цього часу до контрапункту криється у високому розвитку в нашу епоху наукового, математичного мислення, що народжує естетику досконалих пропорцій, строгих, ясних ліній і лаконічних функціональних форм (архітектура, прикладне мистецтво) (в кн.: Раппопорт, 1971: 189). У музиці це проявляється в зверненні низки композиторів до конструктивних принципів класицизму і до математично точних прийомів контрапунктичної техніки.

Серед численних творів поліфонічного плану, створених в радянській музиці ХХ століття, переважає фортепіанний поліфонічний цикл з фугою і власне fuga: 24 прелюдії і фуги Д. Шостаковича, 24 прелюдії і фуги, «Поліфонічний зошит», «Basso ostinato» Р. Щедрина, прелюдії і фуги Т. Назарової, М. Осокіна, І. Білорусца, фуги К. Сорокіна, В. Буніна, С. Разорьонова, В. Шмельова, В. Блинова з «Другої сюїти» та ін. Розвивають фугу і взагалі поліфонічні форми українські композитори В. Бібік («34 прелюдії і фуги») та М. Скорик («12 прелюдій і фуг»).

У другій половині ХХ століття значно розширюється географія створення нових поліфонічних композицій для фортепіано. Помітні новації в цій сфері вирізняють творчість численних композиторів з різних континентів і країн світу, таких як Чарльз Газзарі (Аргентина), Деніел Лео Сімпсон, Стівен Малиновські (США), Луї Калледж (Канада), Сигне (Японія), Сетрак Антон Сетракян (Ліван), Джорджо Паккьоні, Алессандро Сімонетто (Італія), Джеспер Хемдарв (Швейцарія), Маркус Джос Оскар (Іспанія), Янніс Галідакіс (Греція), Домінік Зедіві (Австрія), Лешек Вронські (Польща), Дмитро Либін (Білорусь) та ін.

Аргентинський композитор Чарльз А. Газзарі народився в Буенос-Айресі 1942 року в родині італійських емігрантів. Від 5 років навчався гри на фортепіано в Альми Мелгар, від 8 років – у Вінченцо Скарамуцце, хоча всі його спроби стати концертуючим піаністом з різних причин не мали успіху. З ранніх років, захоплений музикою Й. С. Баха, хлопчик починає вправи в мистецтві контрапункту і з 9 років пише досить багато музики. Свої твори він підписував псевдонімом Людвіг Кореллі. У 1965 році він приїхав до США.



В Каліфорнії він плідно працював у 1969–1980 рр., хоча спочатку всі спроби донести його своєрідні твори в стилі нового Бароко до виконавців, диригентів і видавців часто закінчувалися невдачею і розчаруванням. 2001 року Людвіг Кореллі заснував звукозаписну фірму «Добре темперований грамофон».

Зараз, разом із дружиною Барбарою, він проживає у Вашингтоні, продовжує створювати ново- або псевдо-барокові твори, інші контрапунктні опуси, всього ж він написав близько 100 фуг. Найвідоміші з них для фортепіано: Шість прелюдій і фуг ор. 103 (D-Dur, F-Dur, g-moll, e-moll, d-moll, E-Dur) (1973–1974 рр.); Прелюдія і fuga c-moll (2005), Фуга «Вічний рух» ор. 52, Фуга «Танець чарівної свинини» ор. 98, Фуга «Посмертна» ор. 99. Багато фуг написано також для органу: Фуга «Оазис» ор. 45, Фуга «Воскресіння» ор. 63, Фуга «Reedmaster» ор. 64, Гіга-фуга «Нескінченна» ор. 100, Фуга «Готична» ор. 101.

Грецький композитор Янніс Галідакіс (нар. 1964), Афіни, Греція також видав свої нові поліфонічні твори для фортепіано: «Прелюдію і фугу» ля-мінор (1988) і «Фугу» до-мінор (2002).

Починаючи з 2000 року, стали з'являтися цікаві фортепіанні твори японського композитора Н. Т. Сигне (нар. 1969) у Хоккайдо, Японія. Перш за все, необхідно назвати його поліфонічний цикл «Чотири Прелюдії і Фуги в стилі Й. С. Баха» (Прелюдія і fuga до-дієз мінор, Прелюдія і fuga Мі-бемоль мажор, Прелюдія і fuga фа-мінор, Прелюдія і fuga Сі-бемоль мажор). 2001 року вийшли друком його Фуга для фортепіано фа-дієз мінор, Прелюдія соль-мінор, у 2002-му – Фуга на тему японської народної пісні «Торіанс». 2003 року було видано ще чотири Прелюдії і фуги для фортепіано цього композитора.

Т. Наусіка, видавець і власник сайту «Kunst der Fuge», відзначив роботи японського музиканта: «Опубліковані тут твори Н. Т. (Signe) – справжні дорогоцінні камені. Це чудовий приклад нової фуги; його стиль завжди дуже елегантний і врівноважений, а його фортепіанні твори – дуже цікаві» (Kunst der Fuge: The N.T./Signe's own page).

Китайські композитори також звертаються в своїй фортепіанній творчості до поліфонічних форм і поліфонічного способу розвитку музичного матеріалу. Використання поліфонії в китайській фортепіанній музиці обумовлене дещо іншими причинами, ніж у західноєв-

ропейських композиторів, у першу чергу, воно пов'язане з особливостями китайського народного музичного мистецтва. Цей зв'язок виявляється не тільки в формах творчості та характері музичної мови, а й на значно глибшому рівні, в самому напрямі музичного мислення, що органічно тяжіє до лінеарності музичної тканини.

Традиційна китайська музика завжди була чисто мелодичною системою без будь-яких ознак поліфонії або гармонічного розвитку, навіть китайські пісні – одноголосні (Wiant, 1936: 1). Тільки один з китайських інструментів, шен, або «китайська флейта Пана» допускав видобування двох тонів одночасно. Цей цікавий маленький інструмент незмінно грає чисті кварта і квінти в паралельному русі. Подібна музика під назвою «органум» була відома на Заході протягом декількох століть, тоді як китайські музиканти грають на цьому інструменті, можливо, багато тисячоліть.

Наскільки відомо, до XX століття експериментів з поліфонічною обробкою китайського музичного матеріалу взагалі не проводилося, проте, при бажанні, риси, властиві поліфонічній музиці, можна вгледіти в деяких елементах, наприклад, китайської опери. Так, в китайській опері скрипка часто грає вільний контрапункт до мелодії, але це скоріш імпровізація, а не відповідність прийнятим стандартам. Тому всі, хто згодом займався експериментами в сфері поліфонії в Китаї, були змушені покладатися виключно на західну техніку композиції.

Поступово виключно мелодичний тип музики, поширений в Китаї в минулому, під впливом європейських ідей і методів композиції поступається місцем гармонічному і поліфонічному. Більшість китайських композиторів-експериментаторів використовували гармонічні засоби розвитку мелодій, але такий підхід має тенденцію руйнувати природну спонтанність цих мелодій. Поліфонічна обробка краще зберігає мелодичну свободу, одночасно додаючи музиці різноманітності і навіть посилюючи її оригінальну виразність.

Лінеарне мислення в західній традиційній поліфонічній музиці багато в чому аналогічне одноголосним принципам ладової системи *юнь-гун-дяо* (Пэн Чэн, 2006). Тому китайські композитори захоплюються такою технікою, пишуть багато поліфонічної музики – від стро-

гого контрапункту до більш вільного викладу, від короткої п'єси до фуґи, від чистої поліфонії до змішаної фактури. В цих творах, звісно, не тільки використовується західна поліфонічна техніка, а й присутня яскрава народна традиція. Особливості системи *юнь-гун-дяо* природніше зберігаються в поліфонічних творах, ніж в гомофонній музиці з її функціональністю.

З початку вивчення європейської музики китайськими композиторами вони роблять спроби поєднати принципи західноєвропейської мажоро-мінорної системи з китайською традицією. В цілому від взаємопроникнення системи *юнь-гун-дяо* та мажоро-мінорної системи китайська музика отримала багато нового, але міцно зберегла традиції. Це – процес збагачення й розвитку, вивчення та вдосконалення. Європейська техніка розвивається безперервно. В кінці XIX-го і XX столітті відбулися якісні зміни в музичній мові. Нові мови успадковують класично-романтичну традицію і нещадно руйнують її. Ці мови також впливають на китайську музичну творчість.

Перші зразки поліфонічних жанрів у творчості китайських композиторів з'явилися в довоєнний період, хоча творче становлення багатьох китайських композиторів, які писали поліфонічні твори для фортепіано, відбувалося вже в повоєнний час (друга половина XX століття). Однією з перших спроб стало засвоєння жанру інвенції, яке відбулося в творчості Сяо Шусяня, Ду Цяня, Сунь Юньїнна та ін. Це було обумовлено необхідністю створення педагогічного репертуару для системи музичної освіти, що динамічно розвивалася. Всі ці твори за своєю значимістю не виходять за рамки педагогічного репертуару, проте вони зіграли важливу роль в оволодінні поліфонічними прийомами і позитивно вплинули на розвиток багатоголосного мислення юних китайських музикантів.

Особливого поширення в Китаї отримали також поліфонічні п'єси програмного характеру. Так, п'єси «Флейта молодого пастушка», «Колискова пісня» Хе Лутіна, – одні з перших професійних композиторських зразків, у яких вже було продемонстровано поліфонічне письмо, засноване на європейській гармонічній системі в поєднанні з характерними для китайської музики інтонаційними оборотами. Результатом прагнення композиторів до збільшення форми стали ци-

кли поліфонічних п'єс, які створили Хе Шаоін («Вісім китайських народних п'єс»), Чень Хуадо («Сорок поліфонічних п'єс на теми китайських народних пісень»), Сяо Шусянь («Поліфонічний цикл»).

Серед китайських композиторів, які часто зверталися в своїй фортепіанній творчості до фуґи, слід назвати Лі Джун'юна, Юй Суяня, Чень Гана, Тянь Лейлея, Дуань Пінтая, Чжен Чжуна, Сяо Шусяня. Нерідко автори фуґ об'єднують їх в міні-цикли, наприклад, «Три фуґи» Тун Сяотін, «Дві маленькі фуґи» Ван Пей'юань, «Дві фуґи» Цзян Юаньлу, «Дві фуґи» Цинь Тао. Фуґи, написані в традиційних китайських ладах, відображають своєрідність національної композиторської школи. Ладова система *юнь-гун-дяо* – один з фрагментів китайської традиційної музичної культури, але процес її використання в ХХ столітті показує, що вона давно не може залишатися єдиною концепцією музичного мислення в Китаї, бо єдина можливість плідного розвитку полягає в рівноправному діалозі з західною культурою, її звуковими системами, її художніми досягненнями.

Яскравими прикладами новаторського трактування малого циклу «Прелюдія і фуґа» є «Чотири прелюдії і фуґи» ор. 29 Дін Шанде; «13 прелюдій і фуґ» Чен Жимінга; «Ташанська сюїта» (5 Прелюдій і фуґ) Ван Лішаня; Прелюдія і фуґа Рао Юяна і «Три прелюдії і фуґи» Лін Хуа. Більшість композиторів демонструє в Прелюдях і фуґах тісний зв'язок китайських народно-ладових систем з західноєвропейським мажоро-мінором. В «13 прелюдях і фуґах» Чен Жимінг майстерно застосовує синтез додекафонної техніки, принципи політональності та поліладовості. Сміливим кроком композиторів Дін Шанде, Чен Жимінга, Лін Хуа стала відмова від об'єднання однією тональністю малого циклу «Прелюдія і фуґа».

Фундатор китайського фортепіанного мистецтва Дін Шанде, який здобув музичну освіту у Франції, заклав також основи поліфонії в національній композиторській творчості. Він є автором таких фундаментальних робіт, як «Контрапункт старого стилю» (1952), «Подвійний контрапункт» (1954), «Нариси про техніку фуґи» (1957), «Дослідження прийомів композиції» (1987). Фортепіанний цикл «Чотири прелюдії і фуґи» ор. 29 був створений ним під впливом «ДТК» Й. С. Баха. Звернувшись до бахівської побудови малого полі-

фонічного циклу «Прелюдія і фуга», композитор продовжив характерний для німецького генія імпровізаційний тип музичного мислення, прагнучи представити слухачеві «лабораторію» своєї творчої думки. Деякі дослідники вбачають також тісний зв'язок циклу з творчістю П. Хіндеміта, А. Онеггера, С. Прокоф'єва, вказуючи на ладове взаємопроникнення мажору і мінору, багатоскладність тональності, принцип зв'язку прелюдій і фуг через заключний тон (У На, 2009: 21), рух паралельними септакордами, нонакордами (Батанов, 2020: 65).

Незважаючи на відмінність тональностей в композиційній структурі циклу «Прелюдія і фуга», обидві фортепіанні п'єси складають самостійну поліфонічну діалогію. Подібна композиційна схема в цілому зберігається у всіх чотирьох прелюдях і фугах Дін Шанде. Крім цього, композитор позначає кожен п'єсу програмою. Таким чином він підсилює принцип образно-драматургічного розгортання всередині міні-циклу. В фугах композитор сміливо використовує старовинні китайські лади.

Композитор Ван Лішань, навпаки, «зважився створити на національному матеріалі свого роду “китайський ДТК”. Подібно до того, як великий Й. С. Бах охопив всю систему мажорних і мінорних тональностей, Ван Лішань задумав втілити в тій самій формі малого циклу специфічну систему китайських пентатонових ладів» (Бай Є, 2014: 9). Кожна прелюдія і фуга має авторську поетичну преамбулу та виконується *attaca*.

Чен Жимінг – видатний композитор і піаніст, автор багатьох теоретичних робіт з поліфонії. Першим композиторським досвідом Чен Жимінга в галузі поліфонічної музики для фортепіано став цикл «Вісім поліфонічних п'єс». Свої композиторські новації Чен Жимінг продовжив у циклі для фортепіано «Одинадцять поліфонічних п'єс». Фортепіанний цикл Чен Жимінга «13 прелюдій і фуг» є вищим досягненням композитора в області цієї поліфонічної форми. В поліфонічних творах композитора можна відзначити активний пошук нових для китайської музики композиційних технік, що поєднуються з поліфонічними принципами розвитку музичного матеріалу. Національний колорит у поліфонічних циклах Чен Жимінга виявляється за рахунок створення звукорядів, близьких за звучанням до пентатоніки, «мילו-

звучних тематичних побудов (наслідок впливу національного мелодизму)» (Чэнь Шуюнь, 2020: 16).

Цікаві поліфонічні композиції для фортепіано належать також іншим, різним за віком китайським композиторам: «12 двоголосних інвенцій в китайському стилі» і «12 триголосних симфоній в китайському стилі» Чен Ченкуанга (нар. 1932); «Сюїта в сінцзянському поліфонічному стилі для юнацтва» (1990) Ма Гуй (нар. 1932). Великий інтерес в Китаї викликали твори більш молодого композитора Жанга Хонгбінга (нар. 1967): «11 сінцзянських фортепіанних фуг» (2003), з яких одна – двоголосна, чотири – триголосні, три – п'ятиголосні, одна – шестиголосна, одна – восьмиголосна; а також «Прелюдія і fuga для фортепіано в чотири руки» (2002).

**Висновки.** Поліфонічні твори для фортепіано китайських композиторів відіграли значну роль в створенні національного фортепіанного репертуару. Китайські композитори в повній мірі оволоділи мистецтвом сучасного контрапункту, що представлений жанрами поліфонічної програмної п'єси (Хе Лутін), інвенції (Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньїнн, Чен Ченкуанг), поліфонічної сюїти (Ма Гуй), великого поліфонічного циклу (Хе Шаоін, Чень Хуадо, Сяо Шусянь), фуґи (Лі Джунюн, Юй Суянь, Чень Ган, Тянь Лейлей, Дуань Пінтай, Чжен Чжун), малого циклу «Прелюдія і fuga» (Дін Шанде, Чен Жимінг, Ван Лішань).

Першими зразками поліфонічних форм в китайській фортепіанній музиці слід вважати твори Хе Лутіна, Лао Чжичена, Дін Шанде та ін. За ними розвивати поліфонічне фортепіанне мистецтво продовжили Сяо Шусянь, Ду Цянь, Сунь Юньїнн, Хе Шаоін, Чень Хуадо, Тун Сяотін, Чен Жимінг, Ван Пейюань, Ван Лішань, Рао Юян, Лін Хуа, Чу Зонґфен, Ло Чжунжун, Юй Суянь та ін. Творчо освоюючи і переосмислюючи досвід західних поліфоністів, китайські композитори створили мистецтво нової поліфонії, наситивши його національними рисами, міцно зв'язавши з витокami китайської національної музики, надавши китайській фортепіанній поліфонії новий зміст, а, почасти, й форму.

Fuga та інші поліфонічні форми отримали особливо широке поширення, зокрема, в другій половині ХХ століття. Фортепіанні фуґи

Дін Шанде, Чу Зонгфена, потужні поліфонічні концепції Ван Лішаня, Чен Жимінга, Лін Хуа в рівній мірі містять в собі особливості мислення китайських композиторів, що відбиваються у поєднанні національного характеру музики, сучасних способів тематичної розробки матеріалу, розвинених поліфонічних прийомів голосоведіння, специфіці музичної мови.

У XXI столітті в китайському музичному друці з'явилися натхненні, глибоко змістовні твори Чен Ченкуанга, Ма Гуй, Жанга Хонгбінга та ін. Створюються нові поліфонічні форми і відбуваються якісні зміни в способах використання поліфонічних методів розробки музичного тематизму на основі багатого конкретного музичного матеріалу, представленого, насамперед, невичерпним творчим потенціалом китайської фольклорної традиції, в опорі на досягнення світової музичної класики.

Поліфонічний спосіб розробки музичного матеріалу у китайських композиторів стає засобом виразності в моменти найбільшої творчої заглибленості, драматизації музичного змісту. Засоби, які надає для цього класична західноєвропейська поліфонія в тісній взаємодії з народними традиціями, виявляються найбільш близькими китайським музикантам, в порівнянні з можливостями використання гомофонно-гармонічного стилю або стилю західної поліфонії.

Фуга різноманітно представлена в творчості китайських композиторів і як частина поліфонічного циклу, і як самостійний твір. Цей жанр є вершиною розвитку поліфонії в китайській фортепіанній музиці. Поряд з природним творчим натхненням, в фузі поєдналися всі високі досягнення професійної музикальної думки; в ній проявилися і особливості музичного мислення багатьох китайських композиторів; в ній, як в дзеркалі, відбилися і досягнення тривалого періоду еволюції народного творчого генія. Фуги, написані в традиційних китайських ладах, несуть риси національної композиторської школи і відображають її своєрідність.

Представлене дослідження **відкриває перспективи** для подальшого поглибленого аналізу творчості китайських композиторів в царині поліфонічної музики для фортепіано із залученням конкретних зразків різних її жанрів. Автор даної статті сподівається, що поліфо-

нічні твори для фортепіано композиторів його рідної країни зацікавлять українських виконавців і посядуть гідне місце в їхньому піаністичному репертуарі.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бай, Є. (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Батанов, В. (2020). Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 61–69. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567>
- Пэн, Чэн (2006). *Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке*. Москва: МПГУ.
- Раппопорт, Л. (Сост.). (1971). *Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм*. А. Сохор, Ю. Холопова (Общ. ред.). Москва: Музыка.
- Сунь, Вэй-бо. (2006). *Полифонический цикл в фортепианном творчестве китайских композиторов: традиции и новаторство*. (Автореферат дис. ... канд. искусствоведения). Белорусская государственная академия музыки. Минск.
- У, На. (2009). *Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма*. (Автореферат дис. ... канд. искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Чэнь, Шуюнь. (2020). *Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления*. (Автореф. дис. .... канд. искусствоведения). Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород.
- Hindemith, Paul. (1940). *Unterweisung im Tonsatz*. (2 Teile in 2 Bänden). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent*



- Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/ИИ-МСП.
- Kunst der Fuge / kunstderfuge.com (© 2002–21). The largest resource of classical music in .mid files. Retrieved from <http://kunstderfuge.com>
- Li, Hong. (2015). The Practice of Integration Guangxi Polyphonic Folk Music into Chorus Singing Teaching for Normal University Students. Proceeding from *International Conference on Advanced Education and Management (ICAEM 2015)*, May 15–16, Guilin, China, 488–492. ISBN: 978-1-60595-252-9.
- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2018). Knowledge based fundamental and harmonic frequency detection in polyphonic music analysis. In *Communications, Signal Processing, and Systems*. Springer; CHN, 591–599. ISBN 9789811065705; DOI: [https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2\\_72](https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72)
- Pesic, P. (2017). *Polyphonic Minds: Music of the Hemispheres*. London: MIT Press.
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78. <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023>
- Wiant, B. M. (1936). *Possibilities of Polyphonic Treatment of Chinese Tunes*. (Master of Arts thesis). Boston University. Boston.
- Winzenburg, J. (2018). A New Multivoiced World: Polyphony and the First Chinese-Western Fusion Concerto. *Journal of musicological research*, 37 (3), 209–238. DOI10.1080/01411896.2018.1482486
- Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach's Music – On the Teaching of Bach's Polyphonic Works. *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019)*. Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research, (pp. 156–159). Atlantis Press. Retrieved from <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iserss-19/125911027>, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41>
- 范醉恩 [Фан Зуїнь]. (2004). 民间音乐复音中国. 北京 [Народне музичне багатоголосся Китаю]. Пекін: [Китайська консерваторія].

**Zhang Mengzhe**

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: 764735303@qq.com  
ORCID 0000-0003-0988-4263

**POLYPHONIC GENRES IN PIANO CREATIVITY  
OF CHINESE COMPOSERS**

**Statement of the problem.** *The twentieth century marked an increased interest in polyphonic music. The geography of polyphonic works for piano expanded significantly and a creative development of many Chinese composers, writing polyphonic piano pieces, took place. Today, polyphonic pieces make up a significant part of the piano repertoire in China, but they are little studied by musicologists and performers.*

**The objective of this study** – to reveal the contribution of Chinese composers to the creation of polyphonic piano repertoire of the XX – early XXI century.

**Analysis of the research and publications on the theme.** *A large number of modern authors study polyphony from the point of physical and mathematical research methods (Igarashi, Yu. & Ito, Masashi & Ito, Akinori, 2013; Weiwei, Zhang & Zhe, Chen, & Fuliang, Yin, 2016; Li, Xiaoquan et al., 2018) and others. This approach does not reveal the factual musical component of polyphonic genres. In the 20th century, musicologists explored polyphony in musical folklore (Wiant, 1936; Fan Zuyin, 2004; Li Hong, 2015) and in professional Chinese composing (Sun Wei-bo, 2006, Winzenburg, 2018).*

**The scientific novelty.** *This article studies the role of Chinese composers in the development of the world polyphonic piano repertoire of the XX – early XXI century. The methodological basis for the analysis of polyphonic works was the theoretical concepts of P. Hindemith, Peng Cheng, Fang Zuin, Li Hong, Sun Wei-bo.*

**The results of the study.** *The research outcomes demonstrate the evolutionary development of the genre diversity of Chinese piano polyphony as well as those composers who created magnificent musical pieces.*

**Conclusions.** Chinese composers have fully mastered the art of modern counterpoint, represented by the genres of polyphonic program pieces (He Lu Ting), invention (Xiao Shu Xian, Du Qian, Sun Yun Yin, Chen Chen Quang), polyphonic suite (Ma Gui), large polyphonic cycle (He Shao, Chen Hua Do, Xiao Shu Xian), fugue (Li Jun Yong, Yu Su Yan, Chen Gang, Tian Lei Lei, Duan Ping Tai, Zheng Zhong, Xiao Shu Xian) and small cycle “Prelude and Fugue” (Ding Shan Te, Chen Zhi Ming, Wang Li Shan). Creatively assimilating and rethinking the experience of Western polyphonists, Chinese composers have filled their polyphonic works with national features, firmly linking them with the origins of Chinese traditional and folk music. The polyphonic way of transmitting musical material becomes the most expressive at the moments of profound creativity and musical dramatization.

**Key words:** polyphony; Chinese piano music; Chinese composers; invention; fugue; suite; prelude and fugue.

## REFERENCES

- Bai, Ye. (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art*. (Extended abstract of Candidate diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Batanov, V. (2020). European traditions of piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 1, 61–69. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567> [in Russian].
- Chen, Shuyun. (2020). *Piano creativity of Chinese composers of the XX – early XXI centuries: the main stylistic directions*. (Extended abstract of Candidate diss.). Nizhny Novgorod State Conservatory named after Mikhail Glinka: Nizhny Novgorod [in Russian].
- Fan, Zuyin (2004). *Folk musical polyphony of China*. Beijing: China Conservatory [in Chinese].
- Hindemith, P. (1940). *Instruction in composition*. (2 parts in 2 volumes). Mainz: B. Schott's Söhne [in German].
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/IIH-MSP [in English].

- Kunst der Fuge / kunstderfuge.com (© 2002–21). The largest resource of classical music in .mid files. Retrieved from <http://kunstderfuge.com> [in English].
- Li, Hong. (2015). The Practice of Integration Guangxi Polyphonic Folk Music into Chorus Singing Teaching for Normal University Students. Proceeding from *International Conference on Advanced Education and Management (ICAEM 2015), May 15–16, Guilin, China*, 488–492. ISBN: 978-1-60595-252-9 [in English].
- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2018). Knowledge based fundamental and harmonic frequency detection in polyphonic music analysis. In *Communications, Signal Processing, and Systems. Springer, CHN*, 591–599. ISBN 9789811065705; DOI: [https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2\\_72](https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72)
- Peng, Cheng (2006). *The Chinese Traditional Modal System and Its Application in the 20th Century*. Moscow: MPGU [Moscow Pedagogical State University] [in Russian].
- Pesic, P. (2017). *Polyphonic Minds: Music of the Hemispheres*. London: MIT Press.
- Rappoport, L. (Ed.-comp.). (1971). *Theoretical problems of musical genres and forms*. A. Sokhor, Yu. Kholopov (Common ed.). Moscow: Music [in Russian].
- Sun, Wei-bo. (2006). *Polyphonic Cycle in the Piano Creativity of Chinese Composers: Tradition and Innovation*. (Extended abstract of Candidate diss.). Belarusian State Academy of Music. Minsk [in Russian].
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78. <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023>
- Wiant, B. M. (1936). *Possibilities of Polyphonic Treatment of Chinese Tunes*. (Master of Arts thesis). Boston University. Boston [in English].
- Winzenburg, J. (2018). A New Multivoiced World: Polyphony and the First Chinese-Western Fusion Concerto. *Journal of musicological research*, 37 (3), 209–238. DOI 10.1080/01411896.2018.1482486 [in English].
- Wu, Na. (2009). *Ding Shan Te's Piano Music: Combining Chinese National Tradition with Modern Methods of European Writing*. (Extended abstract of Candidate thesis). St. Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg [in Russian].

Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach's Music – On the Teaching of Bach's Polyphonic Works. *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019). Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (pp. 156–159). Atlantis Press. Retrieved from <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iserss-19/125911027>, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2021 р.*

## Розділ 2.

**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.  
ДО 105-РІЧЧЯ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

УДК 78.071.1(092)(477):780.616.432.083.2

DOI 10.34064/khnum2-2409

*Левченко Анна Андріївна*

аспірантка кафедри теорії музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com  
ORCID 0000-0001-5046-3087

**ВЗАЄМОДІЯ ТОНАЛЬНИХ І МОДАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ  
ЛАДОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ В ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ В. БІБІКА  
«34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» (на прикладі Зошиту III)**

*Вивчаються актуальні теоретичні питання дії тональних і модальних принципів ладової організації циклу «34 Прелюдії та фуґи» В. Бібіка – твору, який ще чекає на системний спеціальний розгляд. Обраний ракурс має за мету вияв у циклі тональних і модальних закономірностей як ладо- і форматворчих параметрів, що становить наукову новизну публікації. Теоретичною базою роботи є дослідження з питань ладу та його композиторських втілень у сучасній музиці (Бершадська, 2008; Гуляницька, 1984, Холопов, 1972, Pustijanac, 2016 та ін.), що порушують суміжну проблематику композиційних технік ХХ ст. в індивідуальних проєкціях на поліфонічні твори. Комплексний дослідницький підхід дозволив висвітлити роль загальноприйнятих понять та їхніх значень у сфері сучасної теорії ладу, з урахуванням таких його явищ, як модальність і тональність, та кореляції їх з композиторською творчіс-*

тю XX ст. Надано історіографію вивчення творчості В. Бібіка в контексті основних напрямків сучасних досліджень за темою роботи. Розглянуто тональні і модальні фактори в музичних зразках «Зошити III» «Прелюдій і фуг». З'ясовано, що цикл акумулює великий арсенал сучасних прийомів трактування ладу і тональності, які віддзеркалюють тенденції музичного мислення другої половини XX ст. В. Бібік не є автором теоретичних концепцій ладової організації, проте його твір – своєрідний творчий маніфест, яскрава репрезентація індивідуального трактування ладу, звукоряду, позбавленого класичної опори й структури, де модальність має ключове значення.

**Ключові слова:** творчість В. Бібіка; лад; звукоряд; тональність; модальність; поліфонічний цикл; прелюдія; fuga.

**Постановка проблеми.** Останні кілька десятиліть у колі розгляду науковців перебувають різноманітні питання, пов'язані із сучасною композиторською творчістю, зокрема, щодо втілення авторами традицій минулого та новітніх форм, жанрів, стильових принципів, можливості їхнього поєднання, переосмислення, трансформації. Серед творчих новацій стійку увагу дослідників привертають як окремі прийоми і техніки композиції, так і їхня інтегральна дія, яку демонструють експериментальні твори, несподівані композиторські рішення. При цьому перевагу науковці надають вивченню так званих «неспецифічних» рівнів музичної виразності – фактури, тембру, виконавських засобів – та пов'язаним із ними художніх тенденцій, що активізувалися останнім часом. Проте, недостатньо дослідженими залишаються інші, *специфічні*, змістовні рівні музичного твору – мелодія, ладогармонія, ритм, кардинальні зміни яких композиторами спричиняють ланцюжок смислових трансформацій у творах. І перші, і другі види музичних засобів отримують в сучасній музиці яскраві індивідуалізовані форми, а тому саме конкретні зразки композиторської творчості заслуговують на окремий розгляд та усвідомлення їхнього художнього значення.

В руслі цих наукових пошуків і перебуває дана публікація, в якій дослідницьку увагу акцентовано на питаннях ладогармонії в масштабному поліфонічному циклі В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги» для фортепіано. Цей твір ще чекає на системний спеціальний розгляд

із комплексним визначенням його художнього значення для доробку композитора. Названий цикл є показовим, як з точки зору виявів в ньому індивідуального композиторського мислення, так і характерної в цілому для української музики від 70–80 років ХХ століття тенденції до адаптації та взаємопроникнення історичних жанрово-стильових канонів в умовах новітніх принципів музичного мислення, реалізованих у широкому колі композиційних методів і технік – полістилістики, неомодальності, додекафонії, серійності та серіальності, сонорики, пуантилізму тощо.

**Аналіз публікацій за темою.** Творчий доробок В. Бібіка ще не отримав системного висвітлення в українському музикознавстві, хоча існують окремі праці, що порушують ті чи інші питання життєвого і творчого шляху композитора, напрямків його творчості, індивідуального стилю, жанрової картини, в тому числі аналізу концептуального поліфонічного циклу «34 Прелюдії та фуги». Серед таких праць, в першу чергу, назвемо монографічний нарис І. Іванової та А. Мізітової (2006) й нещодавно статтю дослідниць (Mizitova & Ivanova, 2020), окремі розділи дисертацій та статті: Н. Очеретовської (1973), І. Хащиної (1975), Л. Осипової (1984), Л. Шаповалової (2007), О. Бабенко (2021), П. Свиридової (2015), Ю. Новікова (2016), Л. Циганюк (2020), О. Щетинського (2021). Попри наявний перелік робіт, більшість авторів розкривають лише окремі вектори творчості майстра, його художнього кредо, проблеми теоретичного напрямку (тематизм, формотворення в опусах В. Бібіка), аспекти виконавського аналізу.

Серед маловивчених питань й досі залишається роль тональних і модальних закономірностей як ладо- і формотворчих параметрів у фортепіанному циклі В. Бібіка. Це, в свою чергу, закономірно торкається проблеми модальності та її індивідуальних композиторських втілень у музиці ХХ століття. Серед дослідників, які вели розвідки цього явища (саме на них ми спиралися під час розгляду твору В. Бібіка), слід назвати Т. Бершадську (2008), Н. Гуляницьку (1984), І. Пяковського (2012), Ю. Холопова (1972).

Важливо зазначити, що однією з показових тенденцій композиторської творчості в цьому напрямі стає вільна ротація функціональ-



ного значення в змісто-формі музичного твору факторів мелодичного, ладогармонічного та поліфонічного розвитку. Адже лінійно-мелодичні зв'язки в музиці ХХ століття отримують специфічні форми прояву. Вони, зокрема, спостерігаються в полімелодичній фактурі, для якої, в свою чергу, характерною стає полімелодична акордика контрапунктного походження.

Співіснування категорій «поліфонія» – «гармонія» допускає наявність домінуючого та підпорядкованого планів, які діють одночасно в часовій послідовності. Отже, відбувається не тільки лінійне, тобто горизонтальне, а й вертикальне втілення поліфонічних принципів, їхній діалектичний зв'язок. Чіткі та метризовані форми акордової гомофонної гармонії наче розосереджуються у поліфонічних пластах і лініях.

Ці та інші питання взаємозв'язку поліфонії та гармонії порушено у статті не випадково, оскільки матеріалом дослідження обрані Прелюдії та фуги В. Бібіка, в яких цей взаємозв'язок наочно реалізовано, отже, поліфонічні та гармонічні закономірності в обраних музичних зразках тісно переплітаються. Але поєднувальним чинником усіх процесів стають принципи модальності, що обґрунтовано в запропонованій публікації. Віддзеркаленням цього виступають два існуючі плани в циклі «34 Прелюдії та фуги» – модального і тонального розвитку, які іноді діють спільно, а у деяких випадках суперечать один одному, складаючи діалектику, про яку йшлося вище.

Окреслена проблематика є актуальною як для сучасного українського музикознавства, так і для зарубіжного досвіду вивчення ладо-модальних явищ, мелодії, поліфонії, гармонії в творах композиторів ХХ–ХХІ століть. Про це свідчать дослідження останніх десятиліть, зокрема, таких авторів, як М. Гайнеманн (Heinemann, 2001), К. Бозі (Bosi, 2004), Ф. Гентшель (Hentschel, 2006), І. Пустіянак (Pustijanac, 2016), О. Вязкова (2017) та ін.

Звідси, **метою статті** є визначення специфіки ладової організації на прикладі тонального та модального планів поліфонічного розвитку в «Зошиті III» циклу «34 Прелюдії та фуги» В. Бібіка.

**Наукову новизну** публікації складає визначення модальних принципів та їхнього впливу на формотворчі і темотворчі процеси

у поліфонічному циклі «34 Прелюдії та фуги» В. Бібіка на прикладі аналізу окремих зразків із цього опусу.

**Методологія дослідження.** Автор статті спирається на спеціальні підходи до вивчення поліфонічної музики ХХ століття, використовуючи загальнонаукову, а також теоретичну, у тому числі спеціально-музикознавчу, складові. Зокрема, використано *історичний метод*, основною метою якого є окреслення витоків та динаміки розвитку визначальних поліфонічних явищ в контексті музичного мистецтва ХХ століття; *жанрово-стильовий метод*, спрямований на виявлення особливостей індивідуально-авторського трактування циклу прелюдій та фуг в контексті сучасних модальних принципів; *системний метод*, який дає змогу узагальнити роль поліфонії, модальних принципів і прийоми композиторської техніки в творчості В. Бібіка на прикладі його поліфонічного циклу.

**Виклад основного матеріалу.** Музичне мистецтво ХХ – першої половини ХХІ ст. характеризується підвищеним композиторським інтересом до різноманітних проявів поліфонії – стильових, жанрових, структурно-формотворчих, інтонаційно-тематичних, що унаочнюють співіснування новітніх технік поліфонічного письма із класичними та докласичними традиціями.

Поліфонічні новації та сучасне переосмислення усталених поліфонічних принципів і технік досліджено багатьма науковцями, в працях яких певного значення набувають питання нерозривної єдності та взаємовпливу поліфонії Нового часу з гармонією<sup>1</sup>. У межах пропонованої статті висвітлено *ладову складову* поліфонії, її вияв у тональній та модальній сферах поліфонічного розвитку. Загалом, до вивчення питань класифікації ладів зверталися та звертаються сьогодні вітчизняні та зарубіжні дослідники. Це є одна з найактуальніших проблем сучасного музикознавства, адже ладова складова музичного твору є визначальною для його жанрово-стильових змістових характеристик. Розвідки генези і сучасних та історичних трансформацій (зокрема, в композиторській техніці ХХ ст.) явища модальності становлять окремий напрямок досліджень. В них акцентовано увагу на діалекти-

<sup>1</sup> Серед таких авторів – А. Карастоянов, О. Кузьмук, Ю. Холопов.

ці взаємодії явищ модальності й тональності. Водночас багато питань щодо цієї взаємодії залишаються малодослідженими. Так, на думку науковців, у XX ст., на кшталт історичної зміни модальності на упорядковану тональну систему, відбувалося поступове розширення класико-романтичної тональності, в тому числі за рахунок появи нових ладових систем. Підтвердженням цього стає думка Н. Гуляницької (1984: 67), яка в розмові про найяскравіших представників композиторської творчості XX ст., зокрема, вказує, що «їхні твори свідчать про наявність індивідуальних ладогармонічних структур», цим самим підкреслюючи множинність виникаючих нових ладових утворень. Поняття «лад» в умовах техніки XX ст. має різні вектори індивідуально-стильових втілень, серед яких є, в тому числі, дві групи – тональні і модальні лади, останні закономірно розглядаються в контексті співвідношення з системою історичних середньовічних ладів. Проте, зазначимо, що «лад» – це, загалом, організація звуків, а ступінь та якість такої організації буде утворювати ту чи іншу ладову систему. Зокрема, явище модальності традиційно розглядається науковцями з позицій нової та «старої» модальності, опосередкованої тональністю, іноді не уникаючи стереотипного розуміння. Тут варто згадати влучну думку Т. Бершадської (2008: 175): «Чи не перетворюються “модальні лади” просто в звукоряди, а тональні – в схему (ідею) тяжіння?».

Отже, XX століття диктує нові аспекти композиторського письма, що унаочнюються також в системі ладового мислення. Так, наприклад, Ю. Холопов (1972) вказував, що тональна система XX ст. – це щось більше, аніж класичне розуміння мажору та мінору. «Під тональною системою розуміємо систему звуковисотних відносин, утворену на основі внутрішнього взаємозв'язку її складових частин. У тих випадках, коли система занадто далека від того, що зазвичай називають тональністю, можливо замість терміну “тональна система” застосовувати інший – висотна система» (Холопов, 1972: 36). У зв'язку з цим, Н. Гуляницька (1984: 70), зазначаючи індивідуалізованість форм сучасної тональної системи, зауважує: «...ми отримуємо можливість терміном “лад” охарактеризувати конкретну побудову, організацію, функціональну структуру цієї системи, а терміном “звукоряд ладу” позначити систематичний порядок обраних звуків». Т. Бершадська

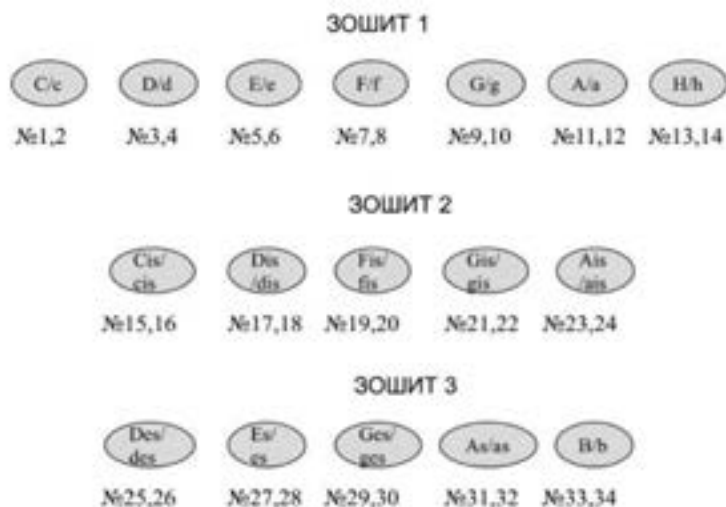
(2008: 4) конкретизує поняття «ладу» як «звуквисотної системи підпорядкування певного ряду звукоелементів (тонів, акордів, сонору etc.), логічно диференційованих за ступенем і формою їх гальмування або рушійної ролі».

Розвідки сучасних дослідників допомагають усвідомити ті процеси, якими міг керуватися В. Бібік у створенні ладової організації циклу «34 Прелюдії та фуги». Вже назва опусу свідчить про індивідуальний підхід композитора до ладотональної концепції твору, її нове трактування, що вплинуло на цілісну будову циклу. Проте, роз'яснення власної ладової системи композитор не надає, лише у передмові до нотного видання циклу В. Бібіка (1981–83) В. Задерацький розшифровує деякі принципи ладової системи твору. «Відштовхуючись від <...> зафіксованої “схеми темперації”, В. Бібік створює три Зошити прелюдій та фуг. Перший будується на білоклавішному ряді від С і далі (по дві п'єси на кожному тоні: мажор-мінор) і включає 14 п'єс. Чорні, що лишилися, композитор трактує як передоснови для дієзних тональностей (10 мажоро-мінорних нахилів). З них укладено другий зошит, а до третього увійшли бемольні строї від тих самих тонів» (див. Бібік, 1981–83: 3). Тональну структуру циклу унаочнює наведена нижче схема (Схема 1).

Як бачимо, музикознавець не коментує наявність чи відсутність тональності, але наголошує на поняттях «ряд», «тон», мажор-мінор. Остання пара не містить лапок – тобто припущень чи «quasi». Але в своїй передмові (там само) науковець вказує на певну абстрактність авторської концепції композитора, яка не має теоретичного обґрунтування, подібно до виробленої та реалізованої П. Гіндемітом у циклі «Ludus tonalis»

Коментуючи вищесказане, додамо, що, вочевидь, так звані «мажоро-мінорні способи», «білоклавішний ряд», «дієзні та бемольні строї» є суто умовними, адже чіткого пояснення щодо трактування кожного з цих понять немає («білоклавішний ряд» – це побудова музичного твору суто по білим клавішам?; «бемольний стрій» – це використання в якості альтераційних знаків тільки бемолів?). Питання залишаються без відповіді.

Схема 1. Тональна структура циклу В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги».



У нашій статті увагу зосереджено на «Зошиті III» із «34 прелюдій та фуг», що містить 10 поліфонічних мікроциклів (відповідно до визначення В. Задерацького – в «бемольних строях»), отримуючи авторський підзаголовок «Просвітлення». Така програмна назва, вочевидь, фіксує медитативну образно-семантичну сферу, яка домінує в цьому Зошиті. Саме вона спрямовує м'якість, ненапруженість звучання дисонантних співзвучь, які втрачають свою «гостроту» на користь заявленій медитативній сфері. Загальний настрій прелюдій та фуг – світлий, завдяки розрідженій фактурі, мелодизованим фігураціям, а в прелюдях – монодичному складу. Можна припустити, що монодичність апелює до старовинної традиції ранніх професійних форм співу (хоча прямих аналогій в циклі немає), в яких В. Бібік вбачав ідеї «просвітлення».

Оскільки кількісний порядок прелюдій і фуг усіх трьох зошитів є наскрізним, то розпочинається «Зошит III» із 25 номеру, що презентує монодійний тип прелюдії та триголосну фугу. Слідуючи загальній логіці концепції В. Бібіка, даний мікроцикл мав бути написаний

із тоновим центром *des*, але аналіз фуґи довів інше: в ній можна чітко окреслити ладо-звукові опори, зіставивши початкові тони експозиційних проведень теми в усіх трьох голосах ( $b^1-g^1-b$ ) та заключній частині ( $b^2-g^2-es^1$ ). Саме початкові звуки останніх проведень утворюють загальний контур низхідного тризвуку *Es-dur*, але в межах індивідуального ладового модусу, що є типовим для композиторського мислення XX ст.

Вже перше проведення теми (1–3 тт.) демонструє вільну ладову будову мікроциклу: 1) розпочинається фуґа зі звуку  $b^1$ , а завершується звуком  $e^2$ ; 2) послідовно вибудувавши усі тони в один звукоряд, отримаємо півтонові сполучення лише з одним тоном між звуками *as* та *b* (тобто *b* фактично виступає ключовим тоном цієї фуґи – це початок експозиції та заключного розділу); 3) з усіх звуків початкового проведення теми найбільш повтореними та подовженими в ритмічному параметрі є:  $c$  – тричі у третій октаві, один раз у другій;  $des^2$  – тричі;  $d^3$  – двічі; 4) у розвиваючому розділі фуґи (починаючи з такту 13) тему проведено в оберненні з енгармонічною заміною бемольних звуків на дієзні; 5) інтервальне співвідношення голосів у межах експозиції також не зберігає зв'язок із традицією (між першим та другим проведеннями присутній інтервал *м. 3*), але перше й останнє проведення залишаються незмінними.

Цей показовий приклад доводить, що композитор не дотримується усталених традицією правил організації, поєднання поліфонічних мікроциклів; також ладовий зміст прелюдій та фуґ позбавлено тональних контурів, а опорні тони настільки опосередковані, нівельовані (їх можна відчувати лише в парі з ритмічним параметром або частотою використання тонів), що вважати їх ознакою тонально-гармонічного мислення, переважно, виявляється неможливим. Тут слід вбачати саме вияви модальності, адже звукова послідовність у темі фуґи та подальшому тематичному розвитку утворює певну *quasi* ладову структуру, в якій сконцентровано хроматичні «горизонтальні» відносини між тонами, що, певним чином, повторюються, включаючи не тільки окремі звуки, а й звукові звороти (переважно, мотиви).

Для кожної з прелюдій та фуґ композитор знаходить індивідуальний звукоряд, який групується з окремих тонів інтонаційного розви-

тку. Ці звукоряди частіше виявляють півтонові (хроматичні) співвідношення звуків, послідовність яких часто змінюються.

Аналіз наступного мініциклу – № 26 – демонструє декілька ладових модусів, пропонованих композитором. Якщо слідувати вказаній у передмові до нотного видання циклу (Бібік, 1981–83) системі В. Задерацького, Прелюдія та fuga під цим номером мають центр *des* мінорного нахилу. Проте, розглянувши перший чотиритакт (приклад 1), який згодом повторюється чотири рази, щоразу секундою вище, досить важко погодитись із такою думкою.

**Приклад 1.** В. Бібік. Прелюдія № 26 циклу «34 Прелюдії та фуги».



По-перше, увагу дослідника привертає перший такт кожного з проведень цього чотиритакту, що вибудовує такий звукоряд в амбітусі сексти:  $b^1-c^2-c^2 d^2-e^2-d^2-f^1-g^1$ . По-друге, згрупувавши заключні тони (*фіналіси*) кожного речення, які слугують ладовими опорами, сумарно отримуємо звукоряд  $a^2-g^2-as^2-d^3$  – своєрідне кружіння навколо стійких шаблів *des-moll* (хоча останній звук *des* композитор замінює на *d*). При таких акцентах тональні точки присутні, але досить зауважено, проте зовсім віддалені від класичного розуміння тональності та позбавлені будь-яких ладових тяжінь.

За прелюдією слідує триголосна fuga, тема якої, з одного боку, з урахуванням повільного темпу, є досить об'ємною – 4 такти, а з іншого боку, вона внутрішньо монолітна за інтонаційним змістом, позбавлена стрибків на широкі інтервали та експресивності ритмічного малюнку. Схема вступу голосів в експозиції фуги є такою: II–I–III, а інтервальні співвідношення між голосами –  $ges^1-f^2-b$ . Fuga включає різноманітні види поліфонічних технік, серед них, зокрема, стрети, де композитор проводить теми не тільки в прямому русі, а й в оберненні

(кінець 18 т.), оберненні та збільшені (з 23 т.), ракоході – заключна частина фуги. Останні два проведення теми у ракоході (з 39 т.) особливо привертають увагу, адже, як у попередньому мініциклі, композитор дуже завуальовано робить натяки на *es-moll*, опору на звуки *es*, *b*, *ges* – це перші ноти проведення тем та завершення не тільки одного з проведеннь, а й всієї фуги на *ges*, «тонічній терції».

Наступна прелюдія та фуга, № 27, з точки зору ладового змісту унаочнює дещо «приховану» організацію. Серед певних ознак тональної опори можемо назвати тривалі зупинки на певних тонах, які можна трактувати як натяки на функціональні співвідношення – у першому такті така зупинка на *des*<sup>2</sup>, наступна зупинка на звукові *as*<sup>2</sup>, що можна трактувати як тонічну квінту *Des-dur*; *des-moll*; згодом пара таких опорних точок – *b*<sup>2</sup> та *f*<sup>2</sup> – як тонічна квінта паралельного *b-moll*. Серед рис модальної техніки спостерігаємо також постійні намагання композитора відтворити 12 звуків хроматичної гами, вочевидь, задля унеможливлення тональної «центрації», опорності – наприклад, у першому такті неповторювані звуки утворюють звуковий ряд з дванадцяти тонів, що кореспондує із закономірностями серійної техніки в атональній музиці. Адже модальність у сучасних композиторських пошуках не суперечить серійному принципу композиції, якщо в ньому реалізований певний ладовий звукоряд або в самій модальній структурі відбуваються процеси, наближені до пермутацій серії (інверсія, ракоход тощо). Відмінність між модусом і серією полягає в тому, що модус не пов'язаний з певним усталеним порядком і частотою появи звуків, що й спостерігається в наведеному музичному зразку.

Аналогічні закономірності ладової організації можемо спостерігати також в інших прелюдях і фугах циклу, тобто вони можуть розглядатися як стильова риса творчості В. Бібіка в цілому. Використання автором нетипових, індивідуалізованих за інтонаційним змістом, звукорядів свідчить про ознаки в «Зошиті III» стильових тенденцій музичного мистецтва ХХ ст.

**Висновки.** Поліфонічний цикл «34 Прелюдії та фуги» В. Бібіка яскраво репрезентує сучасну ладо-інтонаційну організацію із власним композиторським трактуванням ладу, звукоряду, позбавленого класичної опори й структурної побудови. Спираючись на усталені



традиції поліфонічного циклу, композитор відкриває нові принципи в сфері ладових сполучень, як на рівні макроциклу, так і на рівні мікроциклу (тобто, вибудовується загальна «конструкція» ладових опор кожної прелюдії та фуґи, а також відбувається взаємодія між ладовим змістом тем всередині цих мікроциклів). У творі опосередковано спостерігається опора на *quasi* темперацію за *quasi* тональним «нахилом»: сім білих клавіш, які наче виступають у ролі тональних центрів, насправді позбавлені функцій тональної опори та спрямовані на посилення ролі модальності. У підсумку, майже всі мікроцикли мають риси контурної (зовнішньої) тональності при відсутності її атрибутів. Така диференційована роль ладогармонічного параметру музичного змісту, безумовно, вплинула на роль поліфонії в циклі, призвела до нових ладових утворень, що сформували специфічну горизонталь, вертикаль та умовну діагональ («ладову форму») музичного процесу. Це сприяло індивідуалізації композиторського стиля, виокремленню стилеутворюючих факторів, серед яких модальність має ключове значення.

Підсумовані особливості ладового мислення В. Бібіка свідчать про такі тенденції розвитку поліфонії в музиці ХХ століття, як ладотворююче конструктивне значення інтервалу, поєднання діатонічних і хроматичних ладових систем, що спираються на 12-тоновий хроматичний звукоряд. Проте, за рахунок наявності діатонічних ладових сполучень, синтезованих у змішану діатоніко-хроматичну систему, такі ладові структури не ототожнюються з 12-тоновістю.

Серед інших особливостей ладового мислення В. Бібіка спостережено загострення контрасту між звукоелементами, що становить зміст формотворення; зростання ролі інтервалів-дисонансів, фонічних властивостей ладогармонії та, відповідно, фактури; сонорику як «форму» ладогармонії, що робить драматургію творів наскрізною, тематизованою, позбавленою «зайвих» елементів; пріоритетного значення набуває не просто певна мелодична або гармонічна структура, а, власне, зв'язок між різними елементами ладомелодичної чи ладогармонічної системи. Зазначено, що системний вплив ладової організації на форму твору визначає його драматургію, трансформує жанрову та стильову координати в ньому.

Отже, в цілому, звернення В. Бібіка до жанру прелюдії та фуґи, з однієї сторони, дає змогу композиторові не поривати з традиціями, залишаючись послідовником бахівської лінії. Водночас автор слідує новим тенденціям музичної мови ХХ століття, що знайшли відбиття в творчості інших яскравих композиторів-поліфоністів – П. Гіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедріна.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бабенко, О. (2021). *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Бершадская, Т. (2008). Недоразумение, становящееся традицией. *Музыкальная академия*, 1, 175–178.
- Бібік, В. (1981–83). *34 Прелюдії та фуґи*. (Зош. 1–3). В. Задерацький (Передмова). Зош. 1, 80. Зош. 2, 64. Зош. 3, 60. Київ: Музична Україна [Ноти].
- Вязкова Е. В. О модальной и тональной системах в «Clavierübung III» И. С. Баха. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, 3, 43–49. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.3.043-049>
- Гуляницкая, Н. С. (1984). *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка.
- Иванова, И. & Мизитова, А. (2006). *Фрагменты творчества Валентина Бибики*. Харьков: Рейтинг.
- Новіков Ю. М. (2016). Складо-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник НАКККіМ*, 1 (3), 41–44.
- Осипова, Л. (1984). *В. Бибики. «34 прелюдии и фуґи для фортепиано». Проблемы тематизма и формобразования*. (Дипломная работа). Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревського. Харьков.
- Очеретовская, Н. (1973). Пора становления. *Советская музыка*, 4, 34–38.
- Пясковський, І. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Свиридова, П. (2015). Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 Прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка. *Культурологічна думка*, 8, 120–124.

- Хащина, И. (1975). *В. С. Бибик. Полифонический цикл. Соч. 16 (а, б, в)*. (Дипломная работа). Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. Харьков.
- Холопов, Ю. (1972). Об эволюции европейской тональной системы. В кн. *Проблемы лада, сс. 35–76*. Москва: Музыка.
- Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 Прелюдії і фуги» В. Бібіка. В кн. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 33 (2), 89–97. Дрогобич: Гельветика.
- Шаповалова, Л. (2007). *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион.
- Щетинський, О. (2021). Валентин Бібик: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 42–64.
- Bosì, C. (2004). Modalità e polifonia: una discussione critica sui più recenti approcci di ricerca. *Rivista Italiana Di Musicologia*, 39 (1), 173–198. DOI: <http://www.jstor.org/stable/24324778>
- Heinemann, M. (2001). Modale Mehrstimmigkeit als Problem der Musiktheorie im frühen 19. Jahrhundert. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 58(4), 300–316. DOI: <https://doi.org/10.2307/931106>
- Hentschel, F. (2006). Formen neuer Tonalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 63(2), 67–93. DOI: <http://www.jstor.org/stable/25162357>
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2878>
- Pustijanac, I. (2016). La polifonia rivisitata: lo studio degli schizzi alla luce degli studi sul processo creativo in Ligeti, Lachenmann e Grisey. *Philomusica online*, 15 (2), 155–186. DOI: <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/16.1840>

**Hanna Levchenko**

Postgraduate student at the Theory Music Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com  
ORCID 0000-0001-5046-3087

**THE INTERACTION OF TONAL AND MODAL PRINCIPLES  
OF MODE ORGANIZATION IN THE POLYPHONIC CYCLE  
“34 PRELUDES AND FUGUES” BY V. BIBIK  
(based on *Book III*)**

**Statement of the problem.** *The article examines mode organization in the polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” by Ukrainian composer Valentin Bibik.*

**The scientific novelty.** *The article explores modality and tonality as mode-organizing constituents in the polyphonic piano piece “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik.*

**The aim of the article** is to indicate mode organization on the example of tonality and modality in polyphonic development of “The Third Notebook” (from the cycle “34 Preludes and Fugues”) by V. Bibik. The research methodology consists of integrated approaches to polyphonic music of the 20th century, including comparative and system-structural analyzes of musical works.

**Analysis of recent publications.** *The theoretical basis of the article is the latest publications by T. Bershadskaya (2008), N. Gulyanitskaya (1984), Yu. Kholopov (1972), M. Heinemann (2001), F. Hentschel (2006), I. Pustijanac (2016) and others. These studies investigate the compositional techniques of the twentieth century and their individual implementation into polyphonic works. When studying scientific sources, attention is focused on the interaction of polyphony and harmony since V. Bibik’s polyphonic cycle was chosen as the research material, in which polyphonic and harmonic patterns are closely intertwined, however, modal principles become the connecting factors, which is proved in the work.*

**The presentation of the main material.** *The article investigates modern trends in the development of polyphonic music of the XX–XXI centuries, as well as the composer’s intention to create a mode organization in the cycle “34 Preludes and Fugues”. The article defines commonly used terms from the modern theory*

of musical modes regarding such phenomena as modality, tonality and their interconnection. The work presents the historiography of V. Bibik's creative heritage in the context of the polyphony development. The work highlights the interaction of tonal and modal patterns in "The Third Notebook" (from the cycle "34 Preludes and Fugues") by V. Bibik.

**Conclusions.** The article argues the dominance of modality in structural organization of the cycle "34 Preludes and Fugues". It is noted that the cycle accumulates a huge number of composer's ideas regarding the interpretation of modern musical modes and tonal system. V. Bibik is not recognized as the author of the theoretical concepts of the mode organization in music, but the cycle itself is considered as a kind of composer's creative manifesto, a vivid reflection of his conception of musical modes.

**Key words:** Valentin Bibik's creativity; mode; tonality; modal principles; polyphonic cycle.

## REFERENCES

- Babenko, O. (2021). *Choral creativity of Valentin Bibik: genre paradigm and features of individual style*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bershadsкая, T. (2008). A misunderstanding becoming a tradition. *Musical Academy*, 1, 175–178 [in Russian].
- Bibik, V. (1981–83). *34 Preludes and Fugues*. (Vols. 1–3). V. Zaderatsky (Preface). V. 1, 80. V. 2, 64. V. 3, 60. Kyiv: Muzychna Ukrayina [Score, in Ukrainian].
- Bosi, C. (2004). Modality and polyphony: A critical discussion on some recent research approaches. *Rivista Italiana Di Musicologia*, 39 (1), 173–198. DOI: <http://www.jstor.org/stable/24324778> [in Italian].
- Gulyanitskaya N. S. (1984). *Introduction to modern harmony*. Moscow: Muzika [in Russian].
- Heinemann, M. (2001). Modal polyphony as a problem of early 19th century music theory. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 58(4), 300–316. DOI: <https://doi.org/10.2307/931106> [in German].
- Hentschel, F. (2006). Forms of new atonality in the second half of the 20th century. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 63(2), 67–93. DOI: <http://www.jstor.org/stable/25162357> [in German].
- Ivanova, I. & Mizitova, A., (2006). *Fragments of Valentin Bibik's creative work*.

- Kharkov: Reiting [in Russian].
- Khashchina, I. (1975). *V. S. Bibik. Polyphonic cycle. Op. 16 (a, b, c)*. (Graduate Thesis). Kharkov State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov [in Russian].
- Kholopov, Yu. (1972). On the evolution of the European tonal system. In *Music mode problems*, (pp. 35–76). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2878> [in English].
- Novikov, Yu. (2016). The texture-composite organization as a dominant character of piano style of V. Bibik (through the example of fortepiano sonata genre). *National academy of managerial staff of culture and arts herald*, 3, 41–44 [in Ukrainian].
- Ocheretovskaya, N. (1973). Time of becoming. *Soviet music*, 4, 34–38 [in Russian].
- Osipova, L. (1984). *Bibik. "34 Preludes and Fugues for Piano"*. *Problems of thematism and shaping*. (Graduate Thesis). Kharkov State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov [in Russian].
- Piaskovskiy, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Pustijanac, I. (2016). Polyphony revisited: the study of sketches in the light of the studies on the creative process in Ligeti, Lachenmann and Grisey. *Philomusica on-line*, 15 (2), 155–186. DOI: <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/16.1840> [in Italian].
- Shapovalova, L. (2007). *Reflective artist. Reflection problems in musical creativity*. Kharkov: Skor pion [in Russian].
- Shchetynskiy, O. (2021). Valentin Bibik: acquisition of creative maturity. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 42–64 [in Ukrainian].
- Svyrydova, P. (2015). The embodiment of the features of polyphonic writing in the avant-garde style of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik. *Culturological Thought*, 8, 120–124 [in Ukrainian].
- Tsyhaniuk, L. (2020). To the problem of the performing interpretation of the polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik. In *Current issues of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko*, 33 (2),

---

89–97. Drogobich: Helvetica [in Ukrainian].

Vyazkova, E. (2017). On the Modal and Tonal Systems in J. S. Bach's "Clavierübung III". *Music Scholarship*, 3, 43–49. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.3.043-049> [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 7 вересня 2021 р.*

УДК 78.071.1(477) (092) : 785.11] : 78.03

DOI 10.34064/khnum2-2410

### **Богатирьов Володимир Олександрович**

аспірант Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського,

e-mail: izzbva@gmail.com

ORCID 0000-0001-6946-0636

## **РИСИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ В СИМФОНІЧНИХ ФРЕСКАХ «ТАРАС БУЛЬБА» СЕРГІЯ ТУРНЄЄВА**

*Метою статті є виявлення рис оркестрового стилю С. Турнєєва на прикладі Симфонічних фресок «Тарас Бульба». Відповідно до сучасних досліджень (Коробецька, 2011), оркестровий стиль осмислюється в єдності художньо-естетичних принципів і оркестрово-технологічних засобів, із застосуванням аналітичного, жанрового і стильового, історичного, структурно-функціонального, системно-узагальнюючого **методів дослідження**. **Результати дослідження** висвітлюють риси композиторського мислення і особливості музичної мови С. Турнєєва у зв'язку із його оркестровою стилістикою. Простежено історію створення симфонічних фресок «Тарас Бульба». Здійснено аналіз тематизму, драматургії, оркестровки твору. **У висновках** систематизовано риси оркестрового стилю С. Турнєєва: 1) оркестровка детермінована принципами його композиторського мислення і естетичними уявленнями; 2) напряму пов'язана з жанром твору; 3) обумовлена практичністю виконання і адекватністю втілення концепції твору; 4) синтетичність композиторського мислення обумовлює взаємопроникнення прийомів функціональної та колористичної оркестровки (оперування різними типами фактури, яка відіграє важливу формотворчу і драматургічну роль).*

**Ключові слова:** оркестровий стиль С. Турнєєва; оркестровка; оркестрова фактура; жанр; симфонічні фрески «Тарас Бульба».



**Постановка проблеми.** Творчість Сергія Петровича Турнеєва – композитора, педагога, професора, заслуженого діяча мистецтв – є вагомим внеском в музичну культуру України. Його твори привертали до себе увагу музикознавців різних поколінь, проте до сьогодні не існує узагальнюючої роботи, яка би віддала належну шану творам званого Майстра. Актуальність теми статті обумовлена, по-перше, відсутністю спеціальних наукових праць, присвячених особливостям оркестрового стилю С. Турнеєва, детермінованого його композиторським мисленням. По-друге, бажанням висвітлити ту ключову роль в організації художньої цілісності Симфонічних фресок «Тарас Бульба», яку відіграє оркестровка – надважливий виразовий і логіко-конструктивний засіб в музиці ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика, пов'язана із теоретичними й історичними питаннями оркестровки, оркестрових стилів і оркестрового письма, є актуальною на сучасному етапі розвитку музикознавчої думки, про що свідчать численні наукові роботи (Г. Савченко, 2021; Т. Halmrast, 2000; S. Hundsnes, 2010; S. McAdams, 2019; R. Monelle, 2012; E. Otto, 1983; V. Rakochi, 2020; R. Urniezius, 2018; Z. Wallmark, 2019). Проте, як правило, поняття «оркестровий стиль» в них вживається без надання йому чіткої наукової дефініції. Під оркестровим стилем розуміють: а) методи та прийоми оркестровки, вживані композитором для реалізації художнього задуму (Urniesius, 2018); б) стиль оркестрування, який відіграє домінуючу роль в організації музичної тканини та корелює, перш за все, з власним композиторським стилем (Hundsnes, 2010).

Те ж саме стосується і монографій (А. Карс, 1990; Г. Благодатов, 1963; І. Шабунова, 2008), в яких містяться цінні наукові положення щодо естетики та технології оркестровки, міркування про обумовленість технологічних прийомів художнім задумом, однак поняття «оркестровий стиль» застосовується як стійке і звичне, котре не потребує додаткового розшифрування.

Єдиною роботою, в якій надається дефініція цього поняття, є монографія С. Коробецької (2011): «Оркестровий стиль є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними,

культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виражальних засобів в оркестровій музиці» (Коробецька, 2011: 32). Цілком погоджуючись із С. Коробецькою, ми вважаємо, що оркестровий стиль композитора – складне інтегративне поняття, яке охоплює сферу його когнітивної діяльності, композиторське та оркестрове мислення. Об'єктивацією оркестрового стилю є оркестровка. Отже, оркестровий стиль, відповідно до С. Коробецької, осмислюється у статті в єдності художньо-естетичних принципів і оркестрово-технологічних прийомів та засобів.

З огляду на жанр обраного для аналізу твору (фрески), до джерельної бази статті додані наукові праці, присвячені осмисленню специфіки цього жанру в музиці (Тиха, 2009; Тищик, 2019). Не полемізуючи із авторами, ми спираємось на наукові положення щодо жанру фрески, викладені у цих роботах.

Нарешті, слід назвати статтю Є. Белової, в якій авторка досліджує засоби втілення «образу України» в Симфонічних фресках С. Турнеєва. Хоча оркестровка не є предметом розгляду в цій науковій праці, спостереження дослідниці щодо тематизму і драматургії твору виявилися цінними при аналізі специфіки оркестрового мислення композитора.

**Мета статті** – дослідити риси оркестрового стилю С. Турнеєва на прикладі Симфонічних фресок «Тарас Бульба».

Виходячи з окресленої мети, **завданнями** статті є:

- виявлення рис композиторського мислення і особливостей музичної мови С. Турнеєва, без чого дослідження його оркестрового стилю є неповним;
- висвітлення історії створення симфонічних фресок «Тарас Бульба»;
- здійснення аналізу тематизму, драматургії та оркестровки обраного твору;
- систематизація рис оркестрового стилю С. Турнеєва, виходячи із здійсненого аналізу.

У статті застосовані такі **методи дослідження**:

- *системно-узагальнюючий*, спрямований на розкриття специфіки твору в повноті стилєвих і мовно-стилістичних засобів;

- *історичний*, спрямований на дослідження функціонування застосованих понять і категорій в історичному дискурсі;
- *стильовий*, що дозволяє розглядати твір як багаторівневу структуру в єдності художньо-естетичного та мовно-технологічного рівнів;
- *жанровий*, спрямований на виявлення типологічних і індивідуальних рис обраного твору з проєкцією на особливості його оркестровки;
- *структурно-функціональний*, за допомогою якого виявляються особливості організації оркестрової фактури.

**Виклад основного матеріалу.** Композиторське мислення С. Турнеєва позначене синтетичністю. У його творчості простежуються впливи неофольклоризму, барочного неокласицизму, неоромантизму, що переплавляються в цілком оригінальний стиль. Синтетичність мислення композитора виявляється на рівні оперування різними типами тематизму (поспівковий; теми, які тяжіють до класико-романтичної структури; теми, складені за типом «ядро-розгортання»), а також в застосуванні різних засобів розвитку тематизму (варіантний, варіантно-варіаційний, поліфонічний, комбінаторний) тощо. С. Турнеєв мислить в різних ладо-гармонічних системах, таких, як *тональність*, *хроматично розширена тональність*, *атональність*, *політональність*, *неомодальність*. В активному використанні поліфонії, яка відіграє важливу формотворчу роль, він продовжує традицію харківської композиторської школи, закладену С. Богатирьовим. У своїй творчості С. Турнеєв частіше застосовує *підголосковий* та *імітаційний* різновиди поліфонії, проте зустрічаються епізоди в техніці канону, самостійні фуги та фугатні розділи (особливо, в масштабних опусах). Лінійне мислення композитора суттєво впливає на формування гармонічної вертикалі його музики. На рівні формотворення митець мислить чітко та логічно.

Зважаючи на синтетичність мислення, композитор звертається до широкого кола образів, які мають народно-жанрову основу («Награвання», «Тарас Бульба», «*Waldbua*»), генетично походять від барокових та романтичних витоків («Концерт у стилі Бароко», «*Lamentoso*», «Ескіз»). Відповідно до кола образів, композитор обирає жанри, які мають достатньо тривалу традицію в європейському

музичному мистецтві: концерти для соліста / солістів з оркестром, оркестрові прелюдії, сюїти, увертюри, кантати тощо.

В оркестровці С. Турнеєв наслідує принципи свого вчителя, В. Борисова, і традиції харківської композиторської школи (С. Богатирьов, Д. Клебанов). Його творча і педагогічна практика засвідчує: 1) зв'язок оркестровки із художнім задумом, 2) її ясність, продуманість, чіткість; 3) необтяженість оркестровки зайвими деталями, функціональність кожного з її елементів, логічність у роботі з ними.

Працюючи як композитор у Луганському академічному музично-драматичному театрі, С. Турнеєв створює музику до спектаклю «Тарас Бульба» за М. Гоголем (автор драматичного тексту Л. Тома, головний режисер – В. Москаленко). Оскільки театр не мав великого за складом інструментального колективу, якого потребував епічний розмах режисерської думки, було прийнято рішення зробити лише «електронний» варіант запису.

Після прем'єри 2008 р. спектакль «Тарас Бульба» став однією з візиток Луганського академічного музично-драматичного театру. І нині, незважаючи на складні геополітичні і соціально-культурні умови, драма не сходить з театральної сцени. Із самого початку роботи було зрозуміло, що музичний компонент не є самостійним, а входить до синтетичної цілісності вистави і є в значній мірі підпорядкованим її загальній драматургії. Проте луганська музикознавиця Є. Міхальова, відзначаючи індивідуальність, закінченість та оригінальність матеріалу, подала ідею трансформації музики до спектаклю у самостійну програмну сюїту, яка може жити власним концертним життям.

Музичний твір під назвою «Симфонічні фрески “Тарас Бульба”» було завершено 2012 року, первинний матеріал перероблено та пероркестровано. Через це ідентифікувати «Тараса Бульбу» як суто оркестрову сюїту з музики до спектаклю не є коректним. Автором була надана інша жанрова дефініція – *симфонічні фрески*.

Жанр «фрески» походить з живопису, де фреска – це техніка настінного розпису із застосуванням водяних фарб, які наносять на вогку штукатурку (Фреска. Словник української мови ..., 1970–1980). Окрім того, фресками прийнято називати твори монументальної композиції, виконані у фресковій техніці. Останнім часом жанр фрески

набуває поширення в музиці, що свідчить про жанрову трансмісію. Можна згадати такі твори, як «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (1961), «Фрески Софії Київської» (1972) В. Кікги (концертна симфонія для арфи з оркестром), фреска для симфонічного оркестру «Софія Київська» (1981) В. Дроб'язгиної, «Фрески Діонісія» (1981) Р. Щедрина (для камерного ансамблю), оперу-ораторію І. Карабиця «Київські фрески» (1983), «Давньокиївські фрески» А. Сташевського (2006, для баяна соло, 2016 – редакція для симфонічного оркестру). При цьому, якщо в живописі цей жанр має чітке визначення, що цілком природно, то в музикознавчій літературі він осмислений недостатньо, хоча й є роботи, спеціально цьому присвячені. Однією з дослідниць фресковості в музиці є О. Тиха (2009). Вона визначає такі характерні риси музичної фрески: глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності; монументальність форми: багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій; монументальність (як особливий тип висловлювання) музичної мови, що стає можливим завдяки: а) індивідуальності і різноманітності виконавського складу; б) специфічній «живописності» музичної мови (використання сонорно-кolorистичних можливостей гармонії); доступність сприйняття як якість «демократичності»: складні в гармонічному та інтонаційному відношенні фрески за рахунок своєї барвистості стають зрозумілими й доступними, викликаючи певні зорові асоціації (Тиха, 2009: 79–82).

Ще однією спробою наукової інтерпретації поняття фресковості є стаття В. Тищика (2019) на матеріалі твору А. Сташевського «Давньокиївські фрески». В ній автор трактує *фрески* як специфічний жанр, який передбачає програмність переважно картинного плану, з елементами нарративного сюжету і, відповідно, обов'язкове опертя на сюїтний принцип організації композиції. Беручи до уваги науковий доробок О. Тихої і В. Тищика, систематизуємо ознаки «*фрески*» як музичного жанру на рівні композиції та драматургії. До них віднесемо: 1) масштабність, розгорнутість; 2) програмність, детерміновану суміжними видами мистецтв; 3) крупний штрих подачі матеріалу, відсутність деталізації; 4) панорамність, картинність, іноді нарративну сюжетність; 5) складну драматургію.

Окреслені жанрові особливості відіграють вирішальну роль у драматургічній концепції «Тараса Бульби» С. Турнеєва. Хоча програмна назва спонукає до пошуку сюжетних зв'язків з першоджерелом М. Гоголя, при детальному аналізі виявляється, що композитор для своїх «Фресок» пропонує оригінальне прочитання першоджерела. Твір М. Гоголя не є моносюжетним у своїй основі: при наявності центральних персонажів (родини Тараса Бульби) та їх складної в сюжетному плані драми, важливим є яскраво та детально прописаний соціально-культурний контекст як репрезентант ідей боротьби українського народу за самоідентифікацію та незалежність. Керуючись власним художнім задумом, С. Турнеєв обирає саме фонову сюжетну лінію, ігноруючи наявність головних героїв, бо ідеї, які мотивували козаків на повстання 1637–1638 років, і нині є актуальними. Таким чином, у музичному творі формується узагальнюючо-об'єктивний погляд на події, в якому крізь призму трагедії окремих особистостей зображується загальноукраїнська трагедія. Цієї ж думки дотримується і дослідниця Є. Белова (2020).

У Симфонічних фресках С. Турнеєв використовує дещо традиційний інструментальний склад – подвійний симфонічний оркестр з ударними: дві флейти (включаючи флейту пікколо), два гобої, два кларнети *in B*, два фаготи, чотири валторни *in F*, три труби *in B*, три тромбони, туба, литаври, дзвони, ксилофон, вібрафон, трикутник, малий барабан, тарілки, дерев'яна коробочка, великий барабан, арфа та смичковий квінтет (перші й другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси). Такий тип оркестру дозволяє композитору синтезувати камерно-сольне письмо з багатошаровим оркестровим. Цікаво, що опціонально до складу можуть включатися два читці – чоловік та жінка. Ці партії не виписані в партитурі (бо Фрески є, перш за все, інструментальним твором) і базуються на оригінальному тексті Л. Томи за мотивами повісті М. Гоголя. Ця ідея була запропонована другом С. Турнеєва, режисером В. Москаленком. Виконання твору у такому вигляді є можливим, але не обов'язковим.

В організації великої багаточастинної (12 частин) композиції в цілому, в складному драматургічному процесі, в розкритті образності твору оркестровка відіграє активну, ключову роль. Її велика значу-

ність виявляється від самого початку, з **першої частини**. За типом викладення цей номер є увертюрою, адже в ньому експонуються теми, які будуть задіяні в подальшому музичному процесі: тема «минулих часів» (виконується флейтою у тт. 4–11); тема «трагедії українського народу» (високі струнні в тт. 13–17); тема «руїни» (= «смути») (*tutti* в тт. 18–20); тема «надії» (кларнет в тт. 29–30). Теми подаються коротко, іноді – різким контрастом, в результаті чого відбувається зіставлення полярних образів – відсторонено-споглядальних, трагічних, буремно-войовничих та ліричних.

Відповідно, образно-тематичний контраст позначається на фактурно-тембрових змінах. Композитор застосовує різні типи фактури, наділяючи їх в кожному випадку особливою семантикою. Відкривається твір органним басом «до» на *piano*, витриманим віолончелями та контрабасами. Темпо-ритмічними показниками є дерев'яна коробочка та великий барабан; граючи поперемінно у розмірі 4/4, вони ніби відлічують «застиглий» час темпу *Andante*. Втіленням зверхньо-відстороненого погляду на трагічні події минулого стає партія флейти, яка грає півтонову тему «минулих часів» у другій октаві (найактивніше використовується регістр, у якому інструмент звучить виразно). Передвісники образу «руїни» з'являються в тт. 11–12, де оркестровка з домінуючими мідними духовими на пронизливому *forte* підкреслює гостро-дисонантне звучання кластеру, що різко контрастує попередній «прозорій» фактурі. Акорд стихає, і на цьому тлі з'являється тема «трагедії українського народу», вирішена за допомогою сонорного акорду скрипок і альтів *divisi*. Вона переривається темою, що є носієм образу «руїни»: звучить дисонантний кластер у тт. 18–21. На відміну від першого викладення, виникає елемент, який підкреслює емоційний пік (своєрідний «надрив») – цілотнова гама від «фа» у вигляді швидкого пасажу вниз та вгору 32-ми у флейти пікколо, двох флейт та кларнетів. Образ «руїни» зникає, на зміну йому приходять новий витриманий акорд *d-b-e-f* у струнних. За відсутністю інших ритмічних елементів у фактурі, виникає ілюзія застигlosti часу. Акорд чотири рази видозмінюється за рахунок низхідних та висхідних півтонових ходів скрипок та альтів почергово. Тембровою плямою звучать в низькому регістрі кларнети та фаготи в тт. 23–24. По завершенні

цього епізоду з'являється арфа із ритмічною формулою, яка звучала на початку частини у коробочки. Темброве перезабарвлення цього матеріалу створює не просто алюзію-нагадування, а стає свідомим рухом смислу. На цьому тлі знову звучить тема «трагедії українського народу» (високі струнні у сонорній фактурі), котрій у т. 30 протиставляється тема «надії», поспівкової структури, експонована кларнетом.

Таким чином, в результаті низки фактурних зіставлень вибудовується форма наскрізного типу. Описані різновиди оркестрової фактури можна типологізувати, виходячи із загальноприйнятих в науковій літературі класифікацій типів фактури, а також враховуючи ступінь ієрархічності оркестрових функцій в них: 1) гомофонно-гармонічна, в якій ієрархія оркестрових функцій виявляється явно; 2) гомофонно-поліфонічна, в якій ієрархія оркестрових функцій присутня, проте виражена не так явно; 3) вертикалізована кластерна, в якій ієрархія функцій теж відсутня, але через інтонаційну стертість; 4) сонорна двох типів: а) на основі нашарування звуків; б) на основі нашарування мелодичних ліній; в обох різновидах функціональна ієрархія нівелюється через рівноправ'я всіх складників фактури.

Різні типи фактури є репрезентантами певної образно-семантичної сфери. Їх послідовність в горизонтальній проекції визначає логіку форми і драматургії. Тим самим, оркестрова фактура є важливим чинником смислоутворення і формоутворення.

Множинність темброво-фактурних типів у I частині, деякі з котрих вирішені сучасними оркестровими прийомами, можна інтерпретувати як реалізацію функції *Прологу*, в межах якого сконцентрований панорамний погляд з позиції сучасності. Такий саме принцип організації фактури і тип оркестрового письма наявні в останній частині – *Епілозі*.

У частинах від II до IX здебільшого використовується гомофонно-гармонічний тип фактури з явною ієрархією оркестрових функцій. Рідко трапляються фрагменти в сонорній і гомофонно-поліфонічній фактурі. Це продиктовано зміною оповідального наративу, що заглиблює реципієнта в епоху Козацького повстання 1637 року. Так, наприклад, **друга частина**, хоча і відкривається алюзією на сонорну тему «надії» у високих струнних, проте надалі композитор використовує



традиційну гомофонно-гармонічну фактуру в темі «Матері», яка побудована за образом української ліричної пісні (*g-moll*). Ця тема спочатку виконується флейтою із супроводом струнно-смичкової групи, який імітує вокальний ансамбль, надалі ж розгортається, переходячи від флейти до інших тембрів. Загалом форму частини можна охарактеризувати як куплетну, бо композитор явно спирається на українську сольо-хорову пісню із типовим принципом викладення: заспів звучить у соліста, відповідь – у ансамблю (хору), загальне проведення tutti. Солюють переважно дерев'яні духові інструменти, функції ж ансамблю виконують струнно-смичкові або весь оркестр.

Гомофонно-поліфонічний тип фактури можна зустріти у **третьій частині**. Основна тема в тональності *F-dur*, яка, за нашою характеристикою, отримала назву «Козацький марш», – хоральна вертикалізована, нагадує фанфари. Вона вперше експонується у струнно-смичкових і далі звучить у інших оркестрових груп. Композитор в цій частині широко застосовує оркестрові педалі (цю роль частіше виконують валторни), активно звертається до прийомів імітації, канону, контрапунктування. Цікавим прийомом є фактурне нашарування завдяки «перекиданню» коротких мелодичних фраз від інструменту до інструменту дерев'яної та смичкової груп.

Надалі основна тема змінюється темою «Війська козацького», яка характеризується, перш за все, ритмічним *ostinato* литавр (імітування тулумбасів) у поєднанні із акордовим tutti (*f-moll*). Оперуючи двома темами, композитор вибудовує двочастинну форму.

У наступній **четвертій частині**, яку можна назвати своєрідним «Козачком», С. Турнеєв застосовує новий темброво-тематичний елемент. Поєднуючи флейту пікколо, із короткою темою терцово-квінтового строю, скрипку соло, яка грає тему з акордами на відкритих струнах, бубон та низькі струнні з остінатним ритмом, автор в оркестровій фактурі імітує ансамбль «троїстих музик». Підкреслюючи народний генезис цієї теми, композитор використовує ті ж самі принципи, які представлені у виконавській практиці тріостих музик, а саме: зручну тональність *A-dur*, яка дозволяє використовувати відкриті струни смичкових інструментів (проте далі, із розвитком драматургії, музичний матеріал модулює у *B-dur*); короткі теми-мотиви терцово-квар-

тової будови; діалогічність груп інструментів; остинатний ритм, підкреслений ударними та басовими інструментами; варіаційний тип розвитку, в результаті якого вибудовуються форми на основі фактурно-тембрового варіювання, що створює ілюзію імпровізаційності.

Від **V** до **XII** частини *С. Турнеєв* користується репрезентованими раніше тематичними та оркестрово-фактурними елементами, вибудовуючи концентрично-наскрізну драматургію із тематичними арками. Так, у **V** частині продовжується тема «Козачка» із **IV**, яка контрастно змінюється на тему «Війська козацького» із **III** частини; **VI частина** повертає нас до теми «Матері» із **II** частини; частина **VII** є синтезом трьох тем – «Минулих часів», нової теми «Бою» (яка тематично єднається із «Козацьким маршем» **III** частини) та «Війська козацького». **VIII** частина, «Похорон», ніби вводить новий фактурно-тематичний елемент – хорал, проте, за своїм інтонаційним складом він схожий на тему «трагедії українського народу». Частини **IX** та **X** («**Ватага**») мають за основу три теми – «Бою», «Козацького маршу» та «Руїни», із наступним інтонаційно-гармонічним перетворенням. **Останні дві частини** перекидають арку до початку фресок – тут проходять усі теми твору, калейдоскопічно змінюючись, немовби підводячи підсумок всьому дійству.

**Висновки.** Оркестровка симфонічних фресок «Тарас Бульба» *С. Турнеєва* відзначена: 1) оперуванням різними типами оркестрової фактури як носіями певної семантики, що покладає на оркестровку смислову і логіко-конструктивну функції в організації масштабного твору; 2) поєднанням принципів функціональної та колористичної оркестровки; 3) тяжінням до колористичності, звукообразальності, картинності; 4) застосуванням крупного штриха, уникненням деталізації, що обумовлено жанровою приналежністю твору.

Аналіз оркестровки «Тараса Бульби» дозволив дійти таких висновків щодо оркестрового стилю *С. Турнеєва*: 1) оркестровка детермінована принципами його композиторського мислення і естетичними уявленнями, що обумовлює чітку прив'язаність до художнього задуму, вивіреність, логічність застосування оркестрових засобів; 2) оркестровка знаходиться в прямому взаємозв'язку з жанром твору і індивідуальним жанровим рішенням; 3) оркестровий склад, обраний композитором, обумовлений практичністю виконання і адекватністю втілення концеп-

ції твору; 4) відповідно до синтетичності композиторського мислення, наявне взаємопроникнення прийомів функціональної та колористичної оркестровки; це виявляється в оперуванні різними типами оркестрової фактури, які відіграють важливу формотворчу і драматургічну роль, застосуванні традиційних та інноваційних прийомів і засобів.

**Перспективами дослідження** є подальше вивчення особливостей оркестрового стилю С. Турнеєва у зв'язку із традиціями харківської композиторської школи.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Белова, Є. (2020). Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 27–44.
- Благодатов, Г. (1963). *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 312.
- Карс, А. (1990). *История оркестровки*. М. В. Иванов-Борецкий & Н. С Корндорф (Ред.). Москва: Музыка, 304.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: Національний педагогічний університет імені І. П. Драгоманова, 332.
- Савченко, Г. (2021). Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143.
- Тиха, О. (2009). Музична фреска як феномен сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 5, 77–82.
- Тищик, В. (2019). Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 33–49.
- Фреска. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). Retrieved from <http://sum.in.ua/s/freska>
- Шабунова, И. (2008). *История оркестровых стилей*. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
- Halmrast, T. (2000). *Orchestral timbre: comb-filter coloration from reflections*. *Journal of sound and vibration*, 232, 53–69.
- Hundsnes, S. (2010). Tchaikovsky's orchestral style with emphasis on thematic counterpoint in his Fourth Symphony first movement. *Studi musicali – nuova serie*, 2, 431–468.

- McAdams, S. (2019). Timbre as a structuring force in music. *Timbre: acoustic, perception and cognition*, 69, 211–243.
- Monelle, R. (2012). The orchestral string portamento as expressive topic. *Journal of musicological research*, 31, 138–146.
- Otto, E. (1983). Max Reger mature Orchestral Style. *Musik in Bayern*, 26, 19–24.
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for orchestra. *Journal of history culture and art research*, 9, 273–285
- Urniezius, R. (2018). The development and periods of Edward Grieg’s orchestral style. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*, 63, 165–186.
- Wallmark, Z. (2019). A corpus analysis of timbre semantics in the orchestration treatises. *Psychology of music*, 47, 586–605.

### ***Volodymyr Bohatyrov***

Postgraduate student,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: izzbva@gmial.com  
ORCID 0000-0001-6946-0636

## **PRINCIPLES OF ORCHESTRAL STYLE IN SYMPHONIC FRESCOES “TARAS BULBA” BY SERHII TURNIEIEV**

***Statement of the problem.*** *The works of Serhii Petrovich Turnieiev – Honoured Artist, composer, professor – have made a significant contribution to the musical culture of Ukraine. His creativity attracts the attention of musicologists from different generations and needs more extensive study.*

***The novelty of the research.*** *The article makes up for the shortage of scientific works covering the orchestral style of S. Turnieiev in connection with his compositional thinking. The work highlights the leading role of orchestration – an important expressive and logical-constructive tool in the music of the twentieth century – in organizing the artistic integrity of the Symphonic Frescoes “Taras Bulba”.*

***Literature review.*** *The theoretical basis of the article is the work on the study of orchestration and orchestral style (Kars, 1990; Blagodatov, 1963; Shabunova, 2008; Korobetskaya, 2011, Halmrast, 2000; Hundsnes, 2010;. McAdams 2019;*

Monel, 2012; Otto, 1983; Rakochi, 2020; Urniecius, 2018; Wallmark, 2019). In addition, the paper refers to the articles defining the term “Symphonic frescoes” (Tikha, 2009; Tishchik, 2019; Belova, 2020).

**The aim of the article** is to study Symphonic Frescoes “Taras Bulba” by S. Turnieiev from the standpoint of orchestral style. The article uses analytical, genre, style, historical, structural-functional, comparative, systematic generalization **methods of research**.

**Results and conclusions.** The orchestration of Symphonic Frescoes “Taras Bulba” by S. Turnieiev is characterized by: 1) a variety of orchestral texture as a supplier of semantics, which gives the orchestration semantic and logical-constructive functions in organizing a large-scale work; 2) a combination of functional and coloristic orchestration; 3) orchestral flavor; sound, picturesqueness; 4) large strokes, avoidance of details, which is motivated by the genre of the work.

The orchestration analysis of S. Turnieiev’s large-scale symphonic work “Taras Bulba” made it possible to draw the following conclusions regarding his orchestral style: 1) the composer’s orchestration is determined by the principles of his compositional thinking and aesthetic ideas; 2) the orchestration of the work is influenced by the genre of the work and the individual genre decision; 3) the composer chooses the orchestral ensemble considering the practicality of the performance and the concept of the work; 4) there is an interpenetration of functional and coloristic orchestration in accordance with synthetic composer’s thinking. The composer operates with different types of texture, which has an important form-making and dramatic role, and applies traditional and innovative techniques.

**Key words:** S. Turnieiev’s orchestral style; orchestration; orchestral texture; genre; Symphonic Frescoes “Taras Bulba”.

## REFERENCES

- Bielova, E. (2020). The image of Ukraine in the symphonic frescoes “Taras Bulba” by Serhii Turnieiev. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of education*, 57, 27–44 [in Ukrainian].
- Blagodatov, G. (1963). *History of the symphony orchestra*. Leningrad: Muzyka [in Russian].

- Fresco. Dictionary of the Ukrainian language. Academic Explanatory Dictionary. (1970–1980). Retrieved from <http://sum.in.ua/s/freska> [in Ukrainian].
- Halmrast, T. (2000). Orchestral timbre: comb-filter coloration from reflections. *Journal of sound and vibration*, 232, 53–69 [in English].
- Hundsnes, S. (2010). Tchaikovsky's orchestral style with emphasis on thematic counterpoint in his Fourth Symphony first movement. *Studi musicali – nuova serie*, 2, 431–468 [in English].
- Kars, A. (1990). *History of Orchestration*. M. V. Ivanov-Boretsky & N. S. Korndorf (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral style: theory, history, modernity*. Kyiv: Natsionalnyi Pedagogichnyi Universitet im. I. P. Dragomanova [in Ukrainian].
- McAdams, S. (2019). Timbre as a structuring force in music. *Timbre: acoustic, perception and cognition*, 69, 211–243 [in English].
- Monelle, R. (2012). The orchestral string portamento as expressive topic. *Journal of musicological research*, 31, 138–146 [in English].
- Otto, E. (1983). Max Reger mature Orchestral Style. *Musik in Bayern*, 26, 19–24 [in English].
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9, 273–285 [in English].
- Savchenko, H. (2021). Manifestations of the “non-classical” in the orchestral letter by C. Debussy. *Culture of Ukraine*, 72, 136–143 [in Ukrainian].
- Shabunova, I. (2008). *History of orchestral styles*. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].
- Tykha, O. (2009). Musical fresco as a phenomenon of modern art. *Contemporary problems of art education in Ukraine*, 5, 77–82 [in Ukrainian].
- Tyshchyk, V. (2019). Program projections in A. Stashevsky's “Ancient Kyiv Frescoes” for accordion. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of education*, 55, 33–49 [in Ukrainian].
- Urnizius, R. (2018). The development and periods of Edward Grieg's orchestral style. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*, 63, 165–186 [in English].
- Wallmark, Z. (2019). A corpus analysis of timbre semantics in the orchestration treatises. *Psychology of music*, 47, 586–605 [in English].

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2021 р.

УДК 792.2(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2411

**Любченко Валерія Юрійвна**

викладач музично-теоретичних дисциплін  
Дитячої школи мистецтв № 6, Харків, Україна  
e-mail: violetpion@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6641-9451

**«САМОГУБЕЦЬ» НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ:  
МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ  
С. ПАСІЧНИКОМ – Г. ФРОЛОВИМ**

*Розглядається музична складова вистави Харківського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка «Самогубець» за п'єсою М. Ерדмана (1928 р.), заново прочитаною нашими сучасниками, режисером спектаклю С. Пасічником, композитором Г. Фроловим та його акторсько-постановчим колективом. Акцентується аспект наслідування і розвитку традиції Леся Курбаса у взаємодії режисера і композитора, націленої на органічний синтез сценічного ряду і музичного супроводу спектаклю. На підставі здійсненого драматургічного, жанрово-стильового і композиційного аналізу самої вистави та музики до неї визначено константні особливості індивідуального стилю Г. Фролова як театрального композитора. Однією з таких є організація музичного простору вистави за допомогою однієї лейтінтонації, яка, в залежності від сценічної драматургії, може виявляти гнучкість і трансформуватись, набуваючи нових значень та якостей, тобто, музичний розвиток наближений до монотематичного. Виявлено єдність формотворчого та семантичного пластів музики вистави зі сценічною концепцією режисера, де перетворюються жанрові риси трагіфарсу і комедії дель арте.*

**Ключові слова:** режисерська концепція С. Пасічника; театральна музика Г. Фролова; традиції Леся Курбаса; музичний образ вистави; лейтінтонація; монотематичний розвиток; драматургія вистави.

**Постановка проблеми.** Харківський драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, а від початку – «Березіль», має славетне історичне минуле. Його засновник Лесь Курбас – реформатор українського театру, а його режисерські ідеї демонструють якісно нове розуміння синтезу мистецтв. Лесь Курбас концентрував свої творчі сили не тільки на акторській грі, а й з особливою увагою ставився до всіх компонентів вистави, зокрема до музики, яка посідала чільне місце як в особистому житті митця, так і в моделюванні естетики нового театру. Музичне і театральне мистецтво Л. Курбас вважав нероздільною єдністю, і це стало наріжним каменем, константою його режисерської діяльності. Режисер завжди працював в своєрідному творчому «контрапункті» з композитором, в прагненні спільними зусиллями знайти незвичайне музично-драматичне рішення вистави. Отже, **актуальність** теми цього дослідження визначена закономірним інтересом: як сьогодні знаходить продовження принцип театру Леся Курбаса – «співавторство» режисера і композитора – в провідному харківському театральному колективі – Державному академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка? Тим більше, що ім'я і творчість діючого композитора театру, талановитого харківського майстра, Г. Фролова, досі залишається в тіні наукового простору.

**Аналіз останніх публікацій.** У великій критичній спадщині, присвяченій аналізу творчого доробку Л. Курбаса та його режисерського стилю, лише фрагментарно висвітлюються проблеми своєрідності музичної мови, заснованої на специфіці його світовідчуття та поетичних образів, в такому жанрі, як драматична вистава. Як найбільш значущі роботи останніх часів, виокремимо дослідження М. Черкашиної-Губаренко (2002), С. Гордєєва (2003), Н. Єрмакової (2012), Д. Лабінської (2012). Також проблематику театральної музики, зокрема, музики в драматичному театрі, досліджували Т. Куришева (1984), Ю. Козюренко, (1986). Н. Таршис (2010), О. Мацепура (2013), Н. Лесакова (2017), Ю. Осєєва (2019), М. Kovalchuk (2017), Ye. Nurtazin (2013), S. Spagnolo (2017). Однак музичний компонент у сьогоденній художній практиці Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка і творчий метод його провідного композитора Г. Фролова не поставали предметом спеціального розгляду. Таким чи-



ном, звернення до цієї теми становить *новизну нашого дослідження* і спонукає до його продовження.

**Мета статті** – розкрити особливості функціонування музичного компоненту і його взаємодії зі сценічним рядом у виставі «Самогубець» Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в світлі режисерських настанов Леся Курбаса.

**Методологія роботи.** Концепція статті спирається на низку наукових підходів: *історико-генетичний* як базу для дослідження сучасного функціонування музики в аналізованій драматичній виставі Театру імені Т. Г. Шевченка, чиї витoki сходять до «Березоля» Леся Курбаса; *компаративний* – виявляє шляхи та особливості збереження цих традицій у використанні музичного компоненту сучасної вистави; *жанровий* – дозволяє визначити у виставі «Самогубець» характерні риси комедії дель арте та особливості їх втілення в музично-сценічному просторі спектаклю; *стильовий* – виявляє індивідуальні особливості композиторського мислення в світлі режисерського рішення вистави.

**Виклад основного матеріалу.** Вистави Леся Курбаса посідають унікальне місце в скарбниці українського театру, виступаючи своєрідним каталізатором творчого процесу як в історико-стильовому, так і в національному аспектах. Одною з головних професійних якостей режисера для Леся Курбаса була широка ерудованість та обізнаність у музичному мистецтві, а пошук для вистави композитора-однодумця завжди поставав першочерговим режисерським завданням. Так, дуже плідним та довготривалим виявився його творчий тандем з Ю. Мейтусом, наймолодшим з композиторів з тих, хто працювали в «Березолі». Ідеї театру Л. Курбаса в тій чи іншій мірі підтримували та розвивали видатні художні керівники та режисери, що згодом працювали на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка, такі як М. Крушельницький, Л. Дубовик, В. Крайніченко, В. Оглоблін, Б. Мешкіс, А. Литко, М. Гіляровський, О. Беляцький, О. Аркадін-Школьнік, А. Жолдак, С. Пасічник. А серед композиторів – такі майстри, як Б. Крижанівський, Д. Клебанов, К. Данькевич, Л. Ревуцький, П. Майборода, М. Кармінський, Б. Яровинський.

На сьогоднішній день музичною частиною театру керує талановитий композитор, випускник Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського – Геннадій Фролов. За глибоким переконанням митця, свідомством вищого рівню майстерності у створенні театральної музики є оформлення вистави, засноване на одній лейтінтонації, що концентрує ідею твору. У контексті спадкоємності традицій доречно згадати про велику увагу до проблеми музичної інтонації у виставах театру Т. Шевченка, і, як початок цих традицій, постановку Л. Курбаса «Диктатура» – виставу, що частково наближалась до оперного жанру, і де первинною проблемою постало віднайдення вокальної інтонації на ладовій основі української музики. Прийом такого «лейтінтонування» дозволяв акторам трансформувати драматичну мову в музичні інтервали, а далі – і в музичні висловлювання, що вело за собою органічний перехід з одного емоційного стану в інший.

Приклад часової арки в питанні ролі музичної інтонації в театральній виставі на сучасному етапі розвитку славетного харківського творчого колективу демонструє і постановка Степаном Пасічником трагікомедії «Самогубець» за п'єсою Миколи Ерדмана, музику до якої створив Геннадій Фролов.

П'єса написана у 1928 р., після більшовицького захоплення влади, а отже і підіймає вона ті злободенні для суспільства теми, які висувало його життя. У загальному плані п'єса висвітлює реакцію інтелігенції на революційні події, зачіпаючи болючі питання – чим вона готова пожертвувати заради вигаданої химерної ідеї; чи дійсно ця «інтелігенція» має такі піднесені ідеали, як мистецтво, поезія, душа, людина, які вона пропагує. У конкретному плані – це історія про маленьку жалюгідну людину, Семена Подсекальникова, який живе на заробіток дружини, Марії Лук'янівни, і тещі, Серафіми Іллівни, і якого «інтелігенція» готова знищити заради відстоювання власних інтересів. Але в героя є проста людська мрія, завдяки якій він змінює своє мислення, переходячи від приземлених матеріальних категорій до загальнолюдських духовних цінностей.

На думку С. Пасічника<sup>1</sup>, цю п'єсу часто трактують як сатиру на міщанство. Але режисер, ознайомившись з літературним твором, побачив

---

<sup>1</sup> Тут і далі посилання на думки режисера та композитора вистави засновані на приватних розмовах з ними автора статті від 16.04.2020.

сюжет під іншим кутом, і для нього він постає як трагіфарсова історія. Так, С. Пасічник виробив таку модель драматургії: є анекдот (умовно: герой хоче ліверної ковбаси, а в результаті його мало не поховали), але, завдяки певним акцентам, акторській грі, музиці, врешті-решт, він модифікується у трагедію. Відповідь на питання, чому так сталося і що є стимулом для цього – це вже та першочергова мета, яку режисер ставить перед глядачами. За його трактуванням, такі наслідки можливі тоді, коли події відбуваються на розбурханому, нестійкому зрізі часів – і його наявність у п'єсі М. Ердмана стала вагомим аргументом у виборі режисером саме цього літературного твору. Адже історія рухається по спіралі, і гострі жорстокі події, про які було створено п'єсу, співзвучні й нашому часу, подіям кінця 2013 – початку 2014 років. Отже, режисер знайшов однакову соціальну «симптоматику» у різних століттях, яка обумовила актуальність саме цієї постановки.

Оскільки драматургічну модель «Самогубця» С. Пасічник вбачає в анекдоті, то, за його свідченням, п'єсу потрібно було належним чином театралізувати. Так, він дає натяки на семантичні ознаки італійської комедії дель арте, пунктирно позначаючи її «маски» у малюнку ролі головного героя Семена та його дружини Марії. Отже, Подсекальников – це застарілий П'єро, який є нещасним не від кохання, а від власного одноманітного, сірого, жалюгідного, по колу повторюваного, як шарманка, життя. Марія, відповідно, – Коломбіна, яка силоміць намагається підбадьорити чоловіка і услужити йому. Окрім деяких особливостей у поведінці акторів, на комедію масок режисер натякає і характерними сценічними костюмами. Так, Подсекальников (актор Р. Жиров), за каноном вбрання П'єро, вдягнутий у світлий пісочний костюм, ніби з мішковини, з широкими подовженими рукавами. Важливими атрибутами у створенні цілісності вистави є і речі, які знаходяться на сцені. Так, режисер з самого початку робить ліжко одним із центральних предметів, трактуючи його не просто як частину меблів, а як підмостки, площадку, на якій розгортається історія, на якій герої виявляють свою внутрішню сутність, взаємодіють один з одним. Лейтпредметом вистави, за концепцією режисера, виявляється годинник, що висить у верхньому лівому кутку. На циферблаті цього годинника замість годин позначені роки, розташовані по деся-

тиліттях. Таким чином дія п'єси з 1918 потрапляє у 2018 рік, тобто, куди вказує стрілка – там і відбувається наше життя, однак людина залишається незмінною – ті ж самі прагнення, мрії, надії.

Щодо настанов до акторської гри, то режисер застерігає акторів, що анекдотичність вистави може змусити їх надмірно комікувати на сцені. Тому, наскільки тексти п'єси кумедні, життєві та реальні, настільки режисер вимагав абсолютно щирої гри, що акторам в результаті і вдалося. Це підтверджують глядачі, які регулярно продовжують заповнювати зал, не залишаючи вільних місць.

У виставах С. Пасічника, як професійного режисера, що досконало володіє тонкощами проникнення в глибинний сенс театральної дії, музиці відведене чільне місце. Для нього музика – це дієвий інструмент впливу на глядача. Мистецтво звуків допомагає режисеру вирішити багато задач: акцентувати увагу на певних епізодах в сценічній дії, проілюструвати, пояснити і унаочнити загальну концепцію вистави. В цілому, режисер адресує музичне наповнення постанови в більшій мірі глядачеві, інтерпретуючи музику не тільки як допоміжний чинник для гри акторів, а як окремих «персонаж» вистави, що невербально впливає на глядача.

Як зазначає Ю. Козіуренко (1986: 4), «головним завданням музики стало вираження узагальнюючої ідеї вистави». Ця теза у повній мірі «працює» у виставі «Самогубець». Так, і режисер, і композитор наголошують, що музичних тем у виставі має бути небагато. Наведемо слова С. Пасічника: «не може вистава бути “напичкана” музикою». Для такої позиції є цілком логічне пояснення. Адже у глядача, коли він йде з вистави, повинен залишитися в пам'яті її музичний образ.

Так, у «Самогубці», згідно з загальним і конкретним планами, про які йшлося вище, композитор Г. Фролов втілює дві музичні узагальнюючі ідеї. Перша музична тема вистави побудована на інтонації з трьома низхідними хроматичними ходами «*e-d-e-g-fis-f-e*». Ця інтонація є тим ядром, що, трансформуючись, змінюючи жанр, темп, тембр, подекуди, й звуковисотність, стає джерелом для створення подальших тем. Такий прийом тематичного розвитку, що здатний радикально змінити початковий лейтмотив, Ю. Козіуренко (1986: 19) вважає одним з важливих компонентів музичного оформлення вистави.

У «Самогубці» питома вага у використанні цієї інтонації та її варіантів з-поміж п'яти дій п'єси припадає на першу і другу. Вони відзначені функціональною багатовекторністю в драматургії п'єси: це створення певної атмосфери вистави, розкриття внутрішнього світу і стану героїв, ілюстративно-зображальні задачі, плавний перехід зі сцени в сцену, від дії до дії, контролювання та регулювання темпоритму сценічної дії, адже прискорення та уповільнення темпу музики веде актора за собою і змушує діяти певним чином.

Увертюрою до вистави став ефектний хореографічний номер, у стилі танців 20 років минулого століття – чарльстону і шиммі. Це справжнє «свято життя». На фоні музики в стилі диксиленду тричі проводиться тема в тембрі «бейного басу» (туби in B), яка явно запозичена з «Мар кохання» Ф. Ліста. Ця відсилка є уособленням мрії Подсекальникова – грати на бейному басі. Але тема з твору угорського композитора опосередковано натякає на нездійсненність мрії. Під час танцю на сцену виходить головний герой, який не розуміє, що коїться, і від цього відчуває себе чужим і зайвим серед радісних і безтурботних людей.

Після увертюри на сцену виходить бабуся, яка щось бурмоче і веде за руку хлопця з бейним басом. Цей хлопець – глухонігий. Він вдягнений у білий костюм (знову відсилка до маски П'єро), і в його погляді прочитується відірваність від реальності. Саме при їх появі композитор вперше подає тему з секундовими інтонаціями. Таким чином, тема підкреслює та унаочнює, що хлопчисько-П'єро персоніфікує мрію Подсекальникова, до якої суспільство лишається «глухим» та байдужим. Відношення людей до мрії Подсекальникова демонструється їхніми діями – створюючи хаотичну ходу, вони забивають дошками хлопця з бейним басом – та одночасно, музикою, яка своїм колоподібним рухом символізує невпинний рух життя. Так мрія Подсекальникова опиняється віч-на-віч з метушливим світом і залишається самотньою та непочутою.

Провідна музична інтонація постановки характеризується амбівалентною природою. З одного боку, її можна віднести до інтонацій емоційного типу. Якщо розібрати її інтервальну складову, знаходимо, що композитор, тричі використовуючи низхідний секундовий хроматичний рух, явно звертається до барочної риторики – фігури ламен-

то. Закріплена за нею семантика скорботи й жалю по відношенню до головного героя вистави на прізвище Подсекальников явно є перебільшенням – гіпертрофованим варіантом вислову його страждань від життєвої рутини. З іншого боку, вузький діапазон, колоподібний рух демонструють жанровість цієї інтонації, викликаючи асоціації з колисковою.

Перша з модифікацій початкової теми звучить одразу, в першій сцені першої дії, яка, за сценарієм, відбувається вночі. У напівтемряві Подсекальников звертається до дружини Марії (актриса М. Струннікова) з проханням про ліверну ковбасу, з якого виростає подружня сварка: Марія звинувачує Семена у невдячності, адже вона разом з мамою завжди про нього піклується і робить все, що він попросить. Докори дружини ображають Семена: нехай його поведінка далека від чоловічої, проте його чоловіче «Его» вражено, і у відповідь він заявляє, що таке турботливе ставлення до нього спричинене бажанням привселюдно підкреслювати, що він безробітний та нікчемний. Цей діалог наштовхує Семена на перші думки про смерть. На фоні цієї сварки звучить ламентозна тема в тембрі флейти в низькому регістрі, з мірним акомпанементом, а повільний її темп затягує розвиток активної дії, вступаючи в протиріччя з поведінкою акторів. Так, інтонаційно, тембрально, темпово створюється образ механічної музичної шкатулки, шарманки – це звуковий образ буденності, сірого, нецікавого життя героя. В подальшому звучанні ця тема починає розширюватись: завдяки секвенційному руху вгору ходи на третю перетворюються у тритоново-квінтови. Ці зміни мають драматургічне значення, доповнюючи характеристику Подсекальникова. Вони невербально направляють увагу глядача на прояви вольових імпульсів, якими герой намагається хоч якось зіштовхнути своє життя з мертвої точки. Але кожний підйом супроводжується зворотнім низхідним секундовим хроматичним рухом, який дає зрозуміти, що зламати «заведену шарманку» життя видається неможливим. Це пастка, в якій існує герой, а замкнений простір інтонаційного строю музики, яка оформлює театральну дію, стає її символом. І надалі, у побутових епізодах, пов'язаних з Марією та її матір'ю Серафимою, буде використана ця тема буденності.

Кардинальна зміна початкового мотиву продемонстрована в сцені діалогу Семена та його сусіда Олександра Калабушкіна в першій дії. Оскільки Подсекальников вже остаточно вирішив покінчити з життям, то сусід намагається його відмовити від цієї задумки. І під час їхнього запального, суперечливого діалогу, після слів «Хіба я не борюся? Ось, дивіться», Семен підіймає догори книжку «Рекомендації до гри на бейному басі». І одночасно починає звучати вже зовсім інша музика, яка виводить персонажа Подсекальникова з побутової сфери. «Бейний бас – це музика» – говорить Семен. Ця теза вперше відкриває перед глядачами мрію маленької людини, що пов'язана з музикою, а не з бажанням ліверної ковбаси. Музика, ведучи за собою актора, змушує уповільнювати темп його мови, змінювати тон його голосу на більш м'який. Тема мрії Подсекальникова має «магічне» забарвлення завдяки своєму лейттему – тембуру челести. Звучання даного інструменту, як образ крихкого, вразливого чарівного світу, викликає темброві та інтонаційні асоціації з темою Феї Драже з балету «Лускунчик» П. Чайковського. Разом з музичним рішенням, загальну атмосферу сцени підкреслює і світлове оформлення. Знову повертається нічний світ, прожектор спрямований тільки на Подсекальникова, який по-дитячому розповідає про свою мрію; музика ж своїм «космічним» звучанням немов запалює по черзі зірки на нічному небі. Все загалом утворює просторову картину космосу, що звучить, близьку за фонікою до творів Е. Артемьєва, а в семантичному плані – універсальне мрію Подсекальникова про музику.

Оскільки перед нами – анекдот, то до надії на втілення мрії має бути антитеза. Нею стає вимога придбати рояль для гри на бейному басі. Так, в одну мить, всі сподівання головного героя руйнуються. Промовляючи слова: «Все розбито... Життя розбито!», – він остаточно розчаровується в тому, що життя прекрасне. Супроводжує емоційний стан героя вже відома глядачам музична тема, але тепер вона звучить у виконанні «померлої мрії» – бейного басу. Його фальшиві, «потворні» звуки вступають у протиріччя з уявленням героя про цей музичний інструмент як недосяжно-прекрасну мрію, що створює комічний ефект. Таким чином, ця сцена вирішується у трагіфарсовому ключі.

Окрему групу складають поховальні музичні теми, які пов'язані з рішенням Подсекальникова вмерти та власне його «вбивством». Величезний монолог Семена про час, сенс життя, людську душу, загробний світ за своєю значимістю є одним зі смислоутворюючих епізодів спектаклю. І, коли рішення вже є остаточним і безповоротним, композитор і режисер вмотивовано вводять одноголосну тему в дзвонівому звучанні. Отже, тембр дзвонів завершує другу дію вистави та на інтуїтивному рівні налаштовує глядача на подальший хід подій.

На цій «дзвонівій» темі майже повністю побудована вся четверта дія вистави, де тему наділено різними функціями. Так, її первинною задачею є створення атмосфери туги та заперечення того, що відбувається насправді. Також музична траурна тема випереджає появу інтелігенції, створюючи її звуковий образ; вона ж вторить внутрішньому стану дружини Подсекальникова. Крім цього, на даному музичному фоні розгортається комічна, з відтінком чорного гумору, сценічна картина. Адже після того, як від стресу знепритомніла Марія, Подсекальников, який весь цей час лежав у труні та зображав мертвеця, несподівано підіймається, щоб озирнутися навколо. Та в цей час на нього дивиться глухонімий хлопець, який також непритомніє – від ляку.

Ще одна тема з «поховальної групи» – траурний марш. Він звучить неодноразово та набуває неабиякого смислового навантаження – супроводжує не тільки поховальну процесію, а й прощальний прихід інтелігенції до Подсекальникова. Банальність цих людей та їхні справжні цінності музика викриває, коли на її фоні вони вимагають від Калабушкіна грошей, з'ясовуючи власні дріб'язкові фінансові справи. В сім'ї трапилося велике нещастя, горе, але для цих людей воно – просто рядова угода за участю людського життя.

З точки зору філософського прочитання сюжету, звертає на себе увагу п'ята дія вистави. Місце дії – кладовище. Подсекальников, підігруючи сценарію інтелігенції, все ще лежить у труні, але він вже не може це витримати через сильне почуття голоду і встає. Перше, що робить Семен – просить поїсти рису і, вгамовуючи свій голод, промовляє останній монолог про те, як він хоче мати просто тихе життя з добрим заробітком. А в цей час, утворюючи смислову арку, знов



звучить тема буденності, яка ніби повертає героя до початкового стану, але вже із зовсім іншим рівнем розуміння ним цінності власного життя. Таким чином, музика підкреслює своєрідну діалектику подій – місце смерті людини стає місцем її переродження.

Окрім вищезгаданих «ламентозних» трансформацій теми, в музиці вистави присутні її інші жанрові варіанти – полька і романс. Полька із тембровим забарвленням банджо та прискореним темпом нагадує циркову музику і здебільшого вирішує такі прикладні задачі, як об'єднання сцен та заповнення часу між діями. Романс, що базується на інтонації «*e-d-e-g-fis-f-e*», є вставним номером, який у сцені, що відбувається в ресторані (третя дія), виконує Клеопатра Максимівна. Він зображує атмосферу застілля. До речі, родзинкою музичного оформлення третьої дії є вихід на сцену самого композитора, Г. Фролова, в ролі ресторанного піаніста. Оскільки ресторан – це той тип місця, де людина може почувати себе досить вільно, то такий прийом безпосереднього контакту композитора з акторами на сцені та публікою в залі дозволяє створити живу, невимушену атмосферу та стає підґрунтям для можливої імпровізації.

Друга музична тема вистави відноситься до її загального плану, а саме, характеризує «інтелігенцію». Мелодичний контур теми запозичений з української народної пісні «Ішла дівча лучками», та, пристосований композитором для розкриття ідеї вистави, нагадує примітивний ліричний вальс, а в поєднанні зі співом її на склад «па», перетворюється на звуковий образ нищого, примітивного, міщанського мислення і засіб викриття вульгарної і непристойної людської поведінки, не вартої душі Подсекальникова. Так створюється антиномія «Подсекальников та інші».

Остання позиція в музичному оформленні «Самогубця», яку ми хочемо акцентувати – цитування ще однієї української народної пісні, «Ой, наступала та чорна хмара». Ця архаїчна пісня про селянську голоту, використана Лесем Курбасом у виставі «Диктатура», виявилася актуальною й досі. Але в його виставі запозичення цієї пісні було мотивовано сюжетом дії. В «Самогубці» ж вона грає роль увертюри до третьої дії в ресторані. Отже, її використання має більш символічну, ніж прикладну, функцію. Тобто, в цьому контексті, свого роду «го-

лотою» виступає інтелігенція, яка гостро негативно ставиться до суспільних подій.

**Висновки.** Підсумовуючи сказане, зазначимо, що вистава «Самогубець» в іронічному ключі торкається такої тематики, як крихкість, нестійкість ідеалів людини в контексті бурхливого часу, її розчарування та компроміси. Автор музичного оформлення вистави, композитор Г. Фролов, винайшов для нього унікальну інтонаційну формулу, яка безумовно спрацює у всіх випадках її використання. Взагалі, композитор небезпідставно вважає, що театральна музика значною мірою втрачає цікавість, якщо звучить поза контекстом. Інтонаційне зерно вистави є її об'єднуючим елементом, звуковим образом її загальної атмосфери, виразом внутрішнього стану її персонажів, контрастним контрапунктом до дії. Ця інтонація в різних трансформаціях проходить через усю виставу: вона ритмічно загострюється, набуваючи гротескових рис, перетворюється на відчайдушну польку, на колискову, танго, романс, траурний марш, набат. Отже, ця тема не втілює принцип лейтмотивності в чистому вигляді, скоріше, композитор відштовхується від теми-зерна та створює її модифікації, змінюючи жанр, характер, темп, оркестровку – все, що можливо змінити. Тому можна говорити і про риси монотематизму в музичному матеріалі спектаклю. Але завжди ця інтонація з'являється ніби прояв у невидимому часопросторі душі нещасної, нікчемної людини, що просто бажає щастя.

Ми не можемо однозначно стверджувати, що музичний компонент вистави зберігає принципи Леся Курбаса в явній, підкреслено-відкритій, формі. Однак його традиція продовжує жити в контексті сучасного театру, відроджуючись опосередковано, зокрема – через свідомі алюзії. Закон «потрійного контрапункту», який викристалізувався за часів Курбаса, тобто тріада – акторське індивідуальне прочитання, музичний компонент вистави, режисерська ідея, – продовжує діяти й підтверджує свою життєздатність у процесі вибудовування концепції вистави.

**Перспективу подальших наукових розвідок** може скласти дослідження музичного виміру драматичної сценічної творчості в XXI столітті, в тому числі музики до інших вистав Харківського академічного

театру драми імені Т. Шевченка, а також ще малодослідженого театрального доробку його діючого талановитого композитора, Г. Фролова.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Гордєєв, С. (2003). *Валентина Чистякова – легенда української сцени*. Харків: ХДАК, 100.
- Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія, досвід*. Київ: Фенікс, 512.
- Козюренко, Ю. (1986). *Музыкальное оформление спектакля*. Москва: Искусство, 128.
- Курьшева, Т. (1984). *Театральность и музыка*. Москва: Сов. композитор, 200.
- Лабінська, Д. (2012). Музичне в театрі Леся Курбаса. У кн. *Життя і творчість Леся Курбаса*, 266–276. Львів; Київ; Харків: Літопис.
- Лесакова, Н. (2017). Выразительные возможности музыки в драматическом спектакле. *Ярославский педагогический вестник*, 2, 352–355.
- Мацепура, О. (2013). Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 19–24.
- Осеева, Ю. (2019). Музыкальность и музыкализация драматического театра – история исследований. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 48, 183–188.
- Таршис, Н. (2010). *Музыка драматического спектакля*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 163.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього. У кн. *Музыка і театр на перехресті епох. Тм. 1–2. Т. 1*, 136–140. Київ: Видавничий центр КНЛУ.
- Kovalchuk, M. (2017). The Archive of the Executed Renaissance. Les Kurbas and the Berezil Theatre: Archive Documents, 1927–1988. *Kyiv-Mohyla humanities journal*, 4, 153–156.
- Nurtazin, Ye. (2013). The Problem of Investigation of Musical as an Independent Theatrical Form. *Proceedings of the International Scientific Conference on Tradition and Reform – Social Reconstruction of Europe, Nov. 07–08, 2013, Bucharest, Romania*, pp. 265–268.

Spagnolo, S. (2017). Touch-less: Wearable music and the score-theatre. *Studies in musical theatre*, 11 (2), 147–164. DOI: 10.1386/smt.11.2.147\_1

**Valeriia Liubchenko**

Teacher of music-theoretical disciplines,  
Children's Art School No. 6, Kharkiv, Ukraine  
e-mail: violetpion@gmail.com  
ORCID 0000-0001-6641-9451

**“SUICIDE” ON THE KHARKIV STAGE: MUSIC AND STAGE  
READING BY S. PASICHNYK – H. FROLOV**

**Statement of the problem.** *The article examines the theatrical heritage of Les Kurbas, the founder of Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre (originally called «Berezil»). Les Kurbas is the reformer of the Ukrainian theater; his theatrical ideas demonstrate a new understanding of the synthesis of the arts. He concentrated his creative aspirations not only on acting, but also on all components of the performance, in particular on music.*

*The paper examines methodically the application of the basic principles of Les Kurbas Theatre – the co-authorship of the director and composer – in Kharkiv theatre. The article also studies the works by H. Frolov – talented Kharkiv composer.*

*The critical legacy dedicated to the works of Les Kurbas does not fully illuminate the uniqueness of his views regarding directing and the originality of the musical language in the genre of dramatic performance (Cherkashyna-Hubarenko, 2002; Hordieiev, 2003; Yermakova, 2012; Labinska, 2012). There are a number of works devoted to the issues of music in theater (Kuryшева, 1984; Kozyurenko, 1986; Tarshis, 2010; Matsepura, 2013; Lesakova, 2017; Oseeva, 2019; Kovalchuk, 2017; Nurtazin, 2013; Spagnolo, 2017).*

**The novelty of our research.** *The paper investigates musical component in the current practice of Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre and creative method of its leading composer H. Frolov.*

**The aim of the article** *is to reveal the interconnection of music with the stage elements of the performance.*

*The study of the stage play “Suicide” in Kharkiv Drama Theater required the implementation a number of scientific approaches: historical and genetic, studying the modern function of music in the analyzed dramatic performance in Kharkiv Drama Theater, the origins of which go back to Kurbas “Berezil”; a comparative analysis, revealing the ways of preserving old traditions in modern performance; genre analysis, investigating the embodiment of the comedy dell’arte in the musical scenes; stylistic analysis, revealing the composer’s thinking in making the director’s decision regarding stagecraft.*

**The presentation of the main material.** *The article analyzes a musical component in the stage performance “Suicide” based on the play by Nikolay Erdman (1928), reinterpreted by our contemporaries – the stage director Stepan Pasichnyk and the composer Henadii Frolov. The work reviews the production itself and the acting troupe. The article outlines the inheritance and development of the traditions in Les Kurbas Theatre regarding the mutual work of the composer and director, aimed at the organic fusion of the stage action and musical accompaniment of the performance.*

**Conclusions.** *Dramaturgical and genre-compositional analyzes of the performance detected such distinctive features of the individual style of H. Frolov as: musical organization of the stage with one intonation, which, depending on the drama, can be flexible and transformative, acquiring new meanings and qualities and thus making the musical development monothematic; unity of the figurative and semantic layers of music with the director’s concept of the performance; transformation of genre features of tragic farce and commedia dell’arte.*

**Key words:** *Stepan Pasichnyk; director’s concept; Henadii Frolov; theatrical music; Les Kurbas’s traditions; musical image of the play; leit-intonation; monothematic development; dramaturgy.*

## REFERENCES

- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2002). Richard Wagner, Les Kurbas and the theater of the future. *Music and theater at the crossroads of epochs*, 1, 136–140 [in Ukrainian].
- Hordieiev, S. (2003). *Valentyna Chystiakova – the legend of the Ukrainian scene*. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

- Kovalchuk, M. (2017). The Archive of the Executed Renaissance. Les Kurbas and the Berezil Theatre: Archive Documents, 1927–1988. *Kyiv-Mohyla humanities journal*, 4, 153–156 [in English].
- Kozyurenko, Yu. (1986). *Musical arrangement of a performance*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Kuryshcheva, T. (1984). *Theatricality and music*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Labinska, D. (2012). Music at the Les Kurbas Theater. In *Life and creativity of Les Kurbas*, (pp. 266–276). Lviv; Kiev; Kharkiv: Litopys [in Ukrainian].
- Lesakova, N. (2017). Expressive possibilities of music in a dramatic performance. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2, 352–355 [in Russian].
- Matsepura, O. (2013). Features of music functioning in modern drama theater. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 19–24 [in Ukrainian].
- Nurtazin, Ye. (2013). The Problem of Investigation of Musical as an Independent Theatrical Form. *Proceedings of the International Scientific Conference on Tradition and Reform – Social Reconstruction of Europe, Nov. 07–08, 2013, Bucharest, Romania*, pp. 265–268 [in English].
- Oseeva, Yu. (2019). Musicality and Musicalization of Drama Theater – A History of Research. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*, 48, 183–188 [in Russian].
- Spagnolo, S. (2017). Touch-less: Wearable music and the score-theatre. *Studies in musical theatre*, 11 (2), 147–164. DOI: 10.1386/smt.11.2.147\_1 [in English].
- Tarshis, N. (2010). *Music of drama spectacle*. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya akademiya teatralnogo iskusstva [in Russian].
- Yermakova, N. (2012). *Berezil culture: History, experience*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2021 р.



Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

## **АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

**ВИП. XXIV**

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –  
Сухленко І. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент

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

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 13.10.2021 р. Формат 60 x 84 1/16.  
Умов. др. арк. 12,6. Об. вид арк. 12,5.  
Зам. № ЕП-2211211. Тираж 100 прим.

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