

3. **Bernandt G. S.** I. Taneev / G. Bernandt. – М. : Music, 1960. – 290 p.
4. **Bogorodskaya O.** History and Theory of Culture : Tutorial / O.G. Bogorodskaya, T. Kotlova. – Ivanovo : Ivanovo State Power University (Ivanovo State Power University), 1998. – 81 p.
5. **Lauri-Volpi J.** Vocal parallels / J. Lauri-Volpi. – А. : Music, 1972. – 304 p.
6. **Neklyudova N. G.** Tradition and Innovation in the Russian art of the late XIX – early XX century / N. G. Neklyudova. – М. : Art, 1991. – 396 p.
7. **Rachmaninov S.** Literary heritage. In 3 vol. V. 3. Letters / S. Rahmaninov ; comp. and ed. Z. A. Apetyan. – М. : Soviet composer, 1980. – 573 s.
8. **Modern dictionary of foreign words: approx. 20000 words.** – SPb. : The duo, 1994. – 419 p.
9. **Telitsyn S.** Symbols, signs, posters : encyclopedia / S.Telitsyn, S. Baghdasaryan, I. Orlov. – М. : Politizdat, 2005. – 490 p.
10. **Under Chapter Collegiate Dictionary** / ed. B. A. Vvedensky. – М.: Soviet Encyclopedia, 1963. – 656 p.

Мольдерф Татьяна Михайловна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Европейские критерии академичности в сольном исполнительстве

Рассматриваются вопросы «академизма», феномена сольного академического пения и его места в теории, истории и практике культуры, в частности, в музыкальном искусстве, где выделены закономерности академизма в исторических изменениях эпох, сущностной особенности академического искусства, формировании исполнительских стилей академической манеры пения, европейских критериев академического пения.

Ключевые слова: академизм, академичность, академическое сольное пение.

Molderf Tetyana Muxajlivna, poshukuvach Nacional'noyi akademiyi kerivny'x kadriv kul'tury` i my'stecztv, m. Ky'viv

European criteria academic in solo performance

The article examines some of the issues, «academic», a phenomenon solo academic singing and its place in the theory, history and practice of culture, especially in music, which marked the laws of academicism in historical changes of eras, the essential features of academic art, the formation of performing styles of the academic style of singing, European standards of academic singing.

Today, the growing interest of young people in academic singing. Proof of this is the large number of singers who want to continue their education in high schools and devote himself to the opera stage. This indicates an increase in the general cultural level and prioritizing elite circle of musicians. Therefore, the purpose of the article is to define the concept of academic and academic art, in particular in the solo singing, which are combined with the continuation of the vocal traditions and which correspond to pan-European criteria in performance. The achievement of these objectives contribute to solving the problem, namely, to provide comprehensive information on the academic and academic art, to analyze different points of view on these concepts summarize the European standards of academic solo singing.

Vocal academic art has always of interest to experts in the field of musicology, art history and cultural studies. So, based on the treated material defined the concept of academic and academic art, in particular in the solo singing, they have a combination with an extension of the vocal tradition, they correspond to pan-European criteria in performance. Vocal samples are described and discussed their relationship in the making. Helped achieve the objective of solving these problems.

The phenomenon of academic art is a major factor, constructs and organizes the entire singing culture. For a contemporary artist of the academic standards of singing tone and aesthetic traditions should be the motivation that will set trends in the improvement of its professionalism, enriching vocal experience gained spiritual strength, acquiring dignity, sincerity and skill.

Key words: academic manner, academic, academic solo singing.

Надійшла до редакції 3.11.2015 р.

УДК 786.61:78.071.2(477)

Свірідовська Лариса Михайлівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва та соціальної роботи
Миколаївського національного університету імені Василя Сухомлинського

ПРОГРАМНІ ОЗНАКИ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ М.В. ЛИСЕНКА

Аналізуються ознаки програмності та стилістико-формотворчі особливості фортепіанної мініатюри у творчості М. Лисенка. У цьому контексті досліджуються новітні принципи музичної драматургії та, як наслідок, ускладнення музичної семантики його творів.

Ключові слова: жанр, стиль, фактура, музична програмність, національна образність, ладо-інтонаційні особливості.

Постановка проблеми. Наприкінці XIX ст. з'явилися перші зразки програмної мініатюри, й передусім малі цикли прелюдій, побудованих за принципом контрастної драматургії й позначених заданістю творчих програм.

Музична програмність – явище складне, багатоаспектне й глибоко філософське. Особливостям програмності в музиці присвячена стаття Б. Деменка [1]. Загалом феномен програмності в історії світового мистецтва існує з прадавніх часів. Однак усвідомлення його вагомості, вважає дослідник, передбачає розуміння його складності, суто буттєвого трагізму. Недарма в радянську епоху соцреалістичного світогляду, панування партійних програм розвитку мистецтва, творчість композиторів, які намагалися передати всю глибину можливостей програмності, називали «формалістсько-сумбурною».

В українській фортепіанній музиці розвиток програмності розпочався майже два століття тому, а спеціальне вивчення цієї музики датується у вітчизняному музикознавстві лише початком XX ст.: у 1908 р. захищено докторську дисертацію С. Людкевича «Програмова музика».

Подальші роботи на цю тему – К. Майбутова «Програмна музика», А. Муха «Принцип програмності в музиці»; Л. Кияновська «Функція програмності в восприятті музичального произведения»; Н. Хінкулова «Проблема програмності в функціональному аспекті (на матеріалі української советської музики)» – створені за радянського періоду і, відповідно, ґрунтуються на матеріалі творів саме української радянської фортепіанної музики. Зазначені праці є подібними між собою в усіх аспектах, тоді як досліджуваний об'єкт, його природа, особливості відтворення матеріалу якісно змінювалися. Таким чином, у вказаному сенсі програмність як метод і програмність як теоретична проблема у функціональному аспекті, зокрема аспекті її втілення принципу, залишається недостатньо вивченою українськими дослідниками.

Мета статті: дослідити особливості розвитку програмних ознак фортепіанної мініатюри на прикладі творчості видатного українського композитора М. Лисенка.

Аналіз та стан дослідження проблематики. Окреслена актуальність проблеми програмності передбачає її активну інтелектуальну і творчу розробку – не лише формальну, а й стильову. Адекватне дослідження цього явища потребує значних науково-творчих зусиль [1; 27].

Наприкінці XIX ст. жанр фортепіанної мініатюри отримав практичне оновлення в творчості М. Лисенка. Композитор вбачав обов'язок митця у правдивому відображенні людського буття, життя свого народу з його радощами і горем, високими пориваннями й віковичним стражданнями. Геніальний український композитор прагнув розширити образно-тематичний світ української фортепіанної музики, збагатити її виражальні можливості, повніше використати пісенні джерела розвитку музичної думки. Долаючи консервативність аматорського та салонного піанізму, він своєю творчістю довів, що процес трансформації фортепіанного мистецтва у духовно значущий музичний жанр відбувається на національному ґрунті. Композитором були сформульовані засадничі принципи й конститутивні ознаки національної музичної мови [3].

Одним із перших українських композиторів, хто професійно почав опановувати пісенно-танцювальний тип програмності, був М. Лисенко. Це проявляється в тому, що Сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень він наповнив новим образним змістом, вільно трактуючи композиційну схему. Роль фіналу у циклі виконує запальне гумористичне скерцо («Та казала мені Солоха»), яке в старовинній сюїті не спостерігалось. Усі частини сюїти розташовані за принципом темпового контрасту: ліричну прелюдію («Хлопче, молодче») змінює рухливіша куранта («Помалу-малу, братику, грай»). Контрастом до двох попередніх частин виступає моторна токата («Пішла мати на село» – танець «Гречаники»). Темповий контраст тут підсилюється тональним – народно-танцювальний образ з'являється в однойменній мажорній тональності. Повільна сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»), утверджуючи основну тональність, відкриває нову фазу розвитку циклу, що охоплює три частини – сарабанду, гавот та скерцо.

Друга фаза розвитку, подібно першій, завершується однойменним мажором (скерцо), який утверджує оптимістичну ідею інструментального циклу. В сюїті приваблюють яскравість пісенно-танцювальних тем, майстерність тематичної та фактурної розробки, високий професіоналізм та тонкий художній смак. Своім твором М. Лисенко започаткував розвиток жанру української фортепіанної сюїти, заснованої на народних пісенно-танцювальних образах.

«Українська сюїта» М. Лисенка – оригінальний твір, у якому зазначений жанр трактується у романтичних традиціях. Витвір композитор позначений яскравим національним колоритом. У кожній частині сюїти автор використовує українську народнопісенну цитату, зазначену в назві (Прелюдія – «Хлопче-молодче», Куранта – «Помалу-малу, братику, грай», Токата – «Пішла мати на село», Сарабанда – «Сонце низенько», Гавот – «Ой чия ти, дівчино, чия ти», Скерцо – «Та казала мені

Солоха»). Композитор залучив до сюїти ліричні й танцювальні народні пісні, а також пісню-романс («Сонце низенько»). Західноєвропейські танці – куранта, сарабанда та гавот – трансформовані ним на український лад. Національного забарвлення набули й типові для західноєвропейської клавірної музики Прелюдія, Токата та Скерцо. Спираючись на народні джерела, композитор створив різнобарвні ліричні й танцювальні образи.

«Українська сюїта» – яскравий зразок стильової адаптації інонаціональних досягнень до вітчизняної музики, побудований на пісенному мелосі нашого народу. У п'єсах сюїти використано типові для західноєвропейських жанрів деталі (загальний характер, метр, фактурні особливості та форму), стереотипи класичної та ранньоромантичної гармонії. Утверджуючи національні музичні традиції, композитор спирається на багатющий потенціал української народної пісні, запроваджує техніку підголоскової поліфонії.

У Прелюдії класика української музики на рухливому тлі фігурацій акордового типу звучить кантиленна народна мелодія («Хлопче молодче»), створюючи неповторний народно-ліричний типаж. У Куранті характерні танцювальні особливості (плинність, безперервний рух нотами однакової тривалості, поєднання статечності й граціозності) втілилися в музиці фольклорною інтонаційністю й яскравою національною образністю.

Вплетена у танець сарабанду любовно-лірична пісня «Сонце низенько», несе в собі мотив скорботної траурної ходи. Моторно-танцювальна токата в тональності однойменного мажору (G-dur) завершує першу фазу циклу, тоді як друга закінчується грайливим скерцо. В цілому у сюїті домінують світлі та життєрадісні образи.

У програмних циклах романтичної фортепіанної музики М. Лисенка (1867-1869 pp.) спостерігаємо дві стильові лінії. По-перше, це стильова лінія з домінуванням фольклорної інтонаційності, втілена у фортепіанних мініатюрах за мотивами українських народних пісень («Без тебе Олесю», «Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада»), в «Українській сюїті» у формі старовинних танців на основі народних пісень, у двох рапсодіях на українські народні теми, в «Епічному фрагменті» (C-dur), «Ескізі в дорійському ладі», двох маршах («Кубанському» й «Запорозькому») тощо.

По-друге, у фортепіанній творчості композитора проведена лірико-психологічна стильова лінія романтичного типу. У фортепіанних мініатюрах домінує індивідуально-авторська інтонаційність. Його творам внутрішньо притаманні щирість, теплота та задушевність. Сприймавши й осмисливши «імпульси» тогочасної західноєвропейської музики й синтезувавши її здобутки з перлинами українського народного мелосу, композиторові вдалося створити самобутню романтичну фортепіанну лірику.

Серед програмних п'єс М. Лисенка перевага віддається ліричним мініатюрам з яскраво вираженою психологічною образністю, загостреною увагою до особистісного. Інтерпретуючи ліричні почуття, він, подібно до Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана й ін. романтиків, використовував феномен інструментальної кантилени («спів фортепіано»), поєднуючої вокальне й інструментальне начала. Композитор створив фортепіанну кантилену з українською національною специфікою. Його ліричним кантиленним мелодіям властиві коротке «вокальне дихання», численні особливості *tempo rubato*. Лисенкові ліричне *bel canto* репрезентують, зокрема, «Пісня без слів» (op. 9, e-moll), «Ноктюрн» (op. 9, b-moll), «Баркарола» (op. 15, e-moll), «Колискова пісня», «Мрія», «Журба», «Сумний спів», «Елегія» та ін.).

Деякі програмні мініатюри є асоціативно-психологічними ескізами («Журба», «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Знемога та дождання» й ін.), у яких передано типовий для романтизму тужливий емоційний стан. Заглибленість у нього створюється застосуванням повторення й варіантного розвитку у темі простонародної тужливої поспівки. За допомогою динамізації образу композитор досягає кульмінаційної емоційної напруги, після якої настає спад у змінній репризі, унаслідок чого реалізується розпачливий емоційний нюанс. У фортепіанній фактурі М. Лисенко поєднав два композиційні пласти: основну тему з варіантними змінами в нижньому регістрі й «болісне звучання» в акордовій інтерпретації у верхньому регістрі.

Емоційний стан туги й ліричні переживання передані композитором також у популярному творі «Елегії» (bis-moll, op. 41, № 3). Вступний тематизм, що має віддалені зв'язки з фольклором, складається з тужливих інтонацій. Зі вступної теми виростає кантиленна, романсово-лірична мелодія, яка дедалі стає емоційно наснаженішою. Музичний твір побудований у вигляді хвиль наростання і спаду.

Світло-ліричний емоційний настрій пронизує мініатюру М. Лисенка «Враження від радісного дня» (op. 41, № 2), з ніжною й тендітною музичною образністю. Прозора фактура твору поєднує мозаїчно синкоповані мелодичні звороти й романтичне «педально-обертонове» звучання, просякнуте ліричними інтонаціями. У процесі розгортання композиції автор досягає довершеності ліричного

образу. Колористичні ефекти в цій мініатюрі забезпечуються різними гармонічними засобами (уповільненнями, використанням домінантового нонакорду та ін.).

На початку ХХ ст. М. Лисенко створив ще декілька лірико-романтичних циклів. Деякі з них побудовані за принципом контрастності, наприклад, три п'єси з «Альбому літа 1900 р.» (ор. 37): «Освідчення», «Пісня кохання», «Серенада»; дві п'єси з «Альбому особистого» (ор. 40): «Момент розпачу» та «Момент зачарування»; три п'єси з «Альбому літа 1902 р.» (ор. 41): «Знемога та дождання», «Враження від радісного дня», «Елегія» (про дві останні п'єси цього циклу вже йшлося вище). В окремий цикл композитор об'єднує й три ліричні п'єси, створені на основі народних пісень: «Без тебе, Олесю», «Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада».

Серед фортепіанних мініатюр М.Лисенка є програмні мініатюри концертно-віртуозного характеру. Романтична схвильованість, зокрема, притаманна «Прелюдії» (с-moll), в якій на стрімкому фігураційному тлі здійснюється романтично-патетична мелодика. У романтичному дусі написаний також віртуозний твір «Героїчне скерцо» (ор. 25), побудоване на зіставленні контрастних образів у складній тричастинній формі.

У фортепіанній творчості українського класика широко представлені властиві романтизмові танцювальні жанри – мазурка, вальс, полонез, тарантела. Для композиторів-романтиків і для М. Лисенка танець розцінювався як «дуже тонка, іноді майже непомітна межа між грою і глибокою лірикою, інтимною сценою й стихійно-масовим «дійством», внутрішнім і зовнішнім, святковим і прозаїчно-побутовим» [2; 10].

До багатьох віртуозних фортепіанних творів М. Лисенка належать також два «Концертні полонези» (ор. 5 та ор. 7). Створюючи їх, композитор звернувся до традиції полонезів Ф. Шопена, але при цьому спирався на виразні національні елементи. Полонезам М. Лисенка притаманне величаве потужне звучання з використанням щільної акордової фактури, що наближує її до оркестрової. Для зазначених творів характерне зіставлення контрастних образів.

Що стосується першого «Концертного полонезу» (ор. 5, As-dur), то він починається героїчним вступом з яскраво вираженими українськими рисами. Національного забарвлення його тематизму надають ладо-інтонаційні особливості із застосуванням мінору, в якому підвищена ІV ст.

М. Лисенко написав низку фортепіанних творів, присвячених історичній тематиці. Героїчний образ козачтва розкритий, зокрема, у маршовому жанрі («Обозний марш», «Кубанський марш» з епіграфом «Славне було Запоріжжя всіма сторонами», а також «Запорізький марш»). Ці твори написано на початку ХХ ст.

У ряді ліричних мініатюр М. Лисенко тяжіє до психологічної конкретизації музичного образу. Показові самі назви п'єс: «Момент зачарування» (ор. 40, № 2), «Знемога і дождання» (ор. 41, № 1), «Враження від радісного дня» (ор. 41, № 2), «Момент розпачу 2 (ор. 40, №1) тощо.

У його фортепіанних мініатюрах рельєфно виявляється жанрово-характеристичне начало. Причому, напрями жанрово-стильової конкретизації тут різні: підкреслення виражальних традицій конкретного жанру («Серенада», «Пливе човен»), перевага танцювального («Вальс», «Розлука») або моторного елемента («Кубанський військовий марш»). У другій «Серенаді» (ор.37, № 3) жанровий колорит створюється завдяки вокальній мелізматичі та «гітарному» супроводові, а у фортепіанній обробці народної пісні «Пливе човен» фактура послідовно витримується у манері баркароли. М. Лисенкові притаманне свідоме, обумовлене художнім задумом, наслідування окремих складових стилю творчості інших композиторів, що було поширеним явищем у фортепіанній музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Таким чином, звернення до програмності в камерно-інструментальній музиці М.Лисенко було обумовлено провідною тенденцією у сфері фортепіанної мініатюри – демократизацією жанру, що уможливилася внаслідок зростання інтересу до духовного життя сучасника, поглибленого осмислення його чуттєво-психологічного стану.

У фортепіанній мініатюрі М. Лисенка сформувалося декілька типів музичної програмності: пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, вільний або змішаний, узагальнено-експресивний, асоціативно-психологічний та несюжетно-асоціативний. Активна розробка програмного підходу до фортепіанної мініатюри мала не вузько жанрове, а універсальне для творчого процесу значення. Задана програмність музичного твору була зумовлена прагненням художньо оформити новітні принципи музичної драматургії, що полягали в ускладненні характеру експресивності творів, в поглибленій психологізації образів та, як наслідок, в ускладненні музичної семантики.

Список використаної літератури

1. *Деменко Б. В.* Програмність музики : парадокси й закономірності / Б. В. Деменко // Вісник КНУКІМ : Зб. наук. пр. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 24–33.
2. *Зенкін К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : Моск. госуд. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с.
3. *Колесса Ф.* Українські народні думи / Ф. Колесса. – Л. : Просвіта, 1920. – 58 с.

References

1. *Demenko B. V.* Programmity of music : paradoxes and regularities / Demenko B. V. // Visnyk KNUKIM: Collection of scientific works. – Issue 3. – K., 2001. – S. 24–33.
2. *Zenkin K.* Piano miniature and the roads of romanticism / Zenkin K. – M. : Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky 1997. – 509 s.
3. *Kolessa F.* Ukrainian people's thoughts / Kolessa F. – Lviv, Prosvita, 1920. – 58 s.

Свиридовская Лариса Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства и социальной работы Николаевского национального университета имени Василия Сухомлинского

Программные черты фортепианной миниатюры Н. Лысенка

Анализируются признаки программности и стилистико-формообразующие особенности фортепианной миниатюры в творчестве М. В. Лысенка. В этом контексте исследуются новые принципы музыкальной драматургии и, как следствие, осложнение музыкальной семантики его произведений.

Ключевые слова: жанр, стиль, фактура, музыкальная программность, национальная образность, ладо-интонационные особенности.

Sviridovska Larisa, kandidat mustenstvoznaystva, dosevt kafedru muzithnogo mustensnva i sosialnoi roboty Mukolaivskogo natsionalnogo universitetu im. Vasilia Sutomlinskogo

Program characteristics of piano miniatures of N. Lysenko

At the end of the 19-th century the genre of piano miniatures found its practical renovation in the work of N. Lysenko. He proved with his work that the process of transformation of musical genres has ethnic grounds.

The composer marked his works «Ukrainian Suite in Form of Ancient Dances» and «Ukrainian Suite» with ethnic colors using folk song intentionality and free interpretation of composition. Similar national colors were given to Prelude, Toccata and Scherzo. Here the author used typical Western European details (general character, textural peculiarities and forms, harmonics). While founding national musical traditions Lysenko rested on undertone polyphony.

In the program cycles of romantic piano music of N. Lysenko (1867-1869) we can see two stylistic lines. They are the domination of folk intonations and lyrico-psychological stylistic line where an individual intonation of the author dominates.

And although some dance genres (mazurka, waltz, polonaise, tarantella) and works dedicated to historical subjects we can boldly see genre-characteristic nature, some program miniatures are in a sense associative-psychological outlines.

The active development of program approach to pianoforte miniatures in the work of N. Lysenko had not only the narrow genre meaning but also a meaning which was universal for the whole creative process. The given programming of the musical work was caused by striving for setting the new principals of a musical dramatic composition which lead to profound psychologisation of characters and, as a result, to complication of musical semantics.

Key words: genre, style, texture, program of music, forming, national figurativeness, tune and intonation peculiarities.

Надійшла до редакції 22.10.2015 р.

УДК 784.75

Самая Тетяна Вікторівна, викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ХУДОЖНЯ КРИТИКА В ГАЛУЗІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ

Статтю присвячено проблемам художньої критики у царині естрадного мистецтва. Відзначається дефіцит українських естрадознавців, зокрема фахівців із вокальної естради. Порушується питання свободи творчості митця в контексті історичного досвіду вітчизняної естради, аналізується рівень наукових досліджень з питань вокальної естради. Формулюються завдання для конструктивної критики мистецтвознавчого аналізу сучасної естради та обґрунтовується їх значення для розвитку національної культури.

Ключові слова: естрадне мистецтво, художня критика, естрадознавство, свобода творчості, естрадний вокал, російський шансон.