

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

Випуск 58

Збірник наукових статей

Харків
2021

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 7 від 25 лютого 2021 року)

Свідцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

Видання індексується базами даних: Index Copernicus, 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, м. Белград, Сербія.

Редакційна колегія

ГРОМЧЕНКО ВАЛЕРІЙ ВАСИЛЬОВИЧ (Hromchenko Valeriy), доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна;

КАБЛОВА ТЕТЯНА БОРИСІВНА (Kablova Tetiana), кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, м. Київ;

КАРВАШЕВСКА МОНІКА (Karwaszewska Monika), PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Мюношка, Гданськ, Польща;

МАРТИНЮК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА (Martynyuk Tetyana), доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Чернігів, Україна;

ШЬОНІНГ КАТЕРИНА (Schöning Kateryna), PhD, керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія;

РАКОЧІ ВАДИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ (Rakochi Vadim), кандидат мистецтвознавства, викладач циклової комісії «Музично-теоретичних дисциплін» Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра, Київ, Україна.

Редактор-упорядник – Шаповалова Людмила Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор

Тексти статей представлені у авторській редакції. Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, а також добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування і перевірку на виявлення збігів/ідентичності/схожості в текстах засобами сервісу перевірки на плагіат Unicheck.

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:

зб. наук. ст. Вип. 58. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ, 2021. 252 с.

Представлений збірник наукових статей зацікавить фахівців-музикантів розкриттям проблем взаємодії композиторської та виконавської творчості як цілісної системи. Методологія аналізу музичного тексту базується на засадах *поетики як стильового феномену*. Адресується аспірантам і викладачам мистецьких закладів України, усім гуманітаріям.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

Ministry of culture and information policy of Ukraine

**Kharkiv national university of arts
named after I. P. Kotliarevskyi**

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy,
Theory and Practice of Education**

Issue 58

Collection of research papers

Kharkiv
2021

Recommended for publication by the Academic Council of
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 7 of February 25, 2021)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211IP of 24.05.2018.

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, Associate professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of the Arts, Belgrade, Serbia.

Editorial Board

HROMCHENKO VALERIY, Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnepropetrovsk Academy of Music, M. Glinka, Dnipro, Ukraine;

KABLOVA TETIANA, PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine;

KARWASZEWSKA MONIKA, PhD hab., Assistant Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jaz Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska;

MARTYNYUK TETYANA, Doctor of Arts, Professor, Department of Musical Arts and Management of Socio-Cultural Activities, Taras Shevchenko National University "Chernihiv Collegium", Chernihiv, Ukraine;

SCHÖNING KATERYNA, PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria;

RAKOCHI VADIM, PhD, Lecturer of the cycle commission "Music-theoretical disciplines" of Kyiv R. M. Glier Municipal Academy, Kyiv, Ukraine.

Editor-compiler – Shapovalova Liudmyla, Doctor habilitatus of Art Criticism, Professor

The texts of the articles are presented in the author's edition. 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. The articles have been reviewed internally and externally.

All the articles have been internally and externally reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the Unicheck plagiarism check service.

The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of articles. Issue 58. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor-compiler L. Shapovalova. Kharkiv: KhNUA, 2021. 252 p.

The presented collection of scientific articles will be of interest to music specialists by revealing the problems of interaction between composing and performing creativity as a holistic system. The methodology of music text analysis is based on the principles of *poetics as a stylistic phenomenon*. It is addressed to graduate students and teachers of art institutions of Ukraine, all representatives of humanities.

ЗМІСТ

Розділ 1.

Поетика композиторської творчості: від класики
до неоромантизму XX століття

<i>Кутлуєва Д. В.</i> Фортепіанні квартети Л. Бетховена: моцартівські прообрази та авторське initio	9
<i>Романюк І. А., Маметова Н. П.</i> «Листи до неї» для фортепіано Н. Нижанківського як приклад сюїтного жанру в українській музичній культурі 1920-х років	22
<i>Козиряцький М. С.</i> Композиційно-драматургічні особливості Сонати для гобоя та фортепіано Ф. Пуленка	37
<i>Перова М. І.</i> «П'ять крихких прелюдій» А. Лур'є: досвід композиційно-драматургічного аналізу	53
<i>Копелюк О. А.</i> «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського відродження (70-ті роки XX століття)	65

Розділ 2.

Виконавська поетика як віддзеркалення
композиторського стилю

<i>Чернявська М. С.</i> Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції	96
<i>Гогайзель О. С.</i> Образ Анни в опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса: інтерпретаційний аналіз	112
<i>Хачатрян Л. Р.</i> Звуковий образ дудука в камерно-симфонічних творах А. Тертеряна і Р. Алтуняна	129
<i>Савельєва Г. В.</i> «Lux Augustae» Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації	143
<i>Жорнікова М. О.</i> Втілення принципів сонорного письма у ранній творчості Е. Вілла-Лобоса (на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»)	158

Епістолярна спадщина – жива пам'ять культури

- Шеремета І. В.* Українсько-білоруські культурні зв'язки у 1920-х на прикладі співпраці журналу «Музика» з Юльяном Дрейзіним ..182
- Сікорська І. М.* Левко Колодуб. Листи до Незнайомки (становлення професіоналізму в дзеркалі епістолярію) 198

Слідами виступів зарубіжних гостей Харкова

- Шапалова Л. В.* Розуміння музики через відкриття *Іншого*: діалог з Маріо Азеведо233

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

Poetics of composer work: from Classics to Neo-romanticism of the XX century

<i>Kutluieva D.</i> Piano quartets of L. Beethoven: Mozart's prototypes and author's initio	9
<i>Romaniuk I. , Mametova N.</i> "Letters to Her" N. Nyzhankivsky as an example of a suite genre in the Ukrainian musical culture in the 1920s	22
<i>Kozyriatskyi M.</i> Compositional-dramatic features of the Sonata for oboe and piano by F. Poulenc	37
<i>Pierova M.</i> "Cinq preludes fragiles" for piano by A. Lourié: the attempt of compositional and dramaturgical analysis	53
<i>Kopeliuk O.</i> The "24 Preludes" for the piano by Ivan Karabyts as an encyclopaedia of the Ukrainian renaissance of the 1970s	65

Section 2.

Performance poetics as a reflection of composition style

<i>Chernyavska M. I. B.</i> Kramer's piano work in the aspect of interrelation of performance and composition	96
<i>Gogaisel O.</i> The image of Anna in the opera "Stolen Happiness" by Y. Meytus: interpretative analysis	112
<i>Khachatryan L.</i> Sound image of duduk in chamber-symphonic works of A. Terteryan and R. Altunyan	129
<i>Savelieva H.</i> "Lux Aurumque" by Eric Whitacre in terms of comparative analysis of performance interpretation	143
<i>Zhornikova M.</i> Embodiment of the principles of sonor writing in the creative works of E. Villa-Lobos (on the example of the piano suite "Dolls")	158

Epistolary heritage – living memory of culture

- Sheremeta I.* Ukrainian-Belarusian cultural ties in the 1920s on the example of cooperation of the magazine «Muzyka» (“Music”) with Yulian Drejzin182
- Sikorska I.* Levko Kolodub. Letters to a Stranger (Formation of Professionalism in the Mirror of the Epistolia) 198

Following the presentations of Kharkiv’s foreign guests

- Shapovalova L.* The understanding of music as the discovery of the *Other* (in the dialogue with Mario Azevedo)233

Розділ 1.

**ПОЕТИКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ:
ВІД КЛАСИКИ ДО НЕОРОМАНТИЗМУ
XX СТОЛІТТЯ**

УДК 78.071.1(430)(092):[780.616.432:785.74]

DOI 10.34064/khnum1-5801

Кутлюєва Дар'я Володимирівна

викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач кафедри теорії
музики Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: daryakutlueva@gmail.com

ORCID 0000-0002-2751-5720

**ФОРТЕПІАННІ КВАРТЕТИ Л. БЕТХОВЕНА:
МОЦАРТІВСЬКІ ПРООБРАЗИ ТА АВТОРСЬКЕ ІНІТІО**

Пропонується аналіз фортепіанних квартетів Л. Бетховена крізь призму досвіду ансамблевого письма та композицій В. А. Моцарта. Розкриття спадкоємних зв'язків двох великих віденських класиків у сфері камерно-інструментальної музики сприяє науковому осмисленню історії жанру, недостатньо висвітленому у вітчизняному музикознавстві. Виявлено, що чотири фортепіанних квартети Л. Бетховена були орієнтовані на моцартівські прообрази, а точніше на його сонати для скрипки і фортепіано. Доведено, що формотворчі принципи фортепіанних квартетів Л. Бетховена виростають з названих композицій В. А. Моцарта, проте зміст і ансамблево-драматургічне рішення відображають самостійність та оригінальність мислення юного композитора, виявляючи паростки майбутнього зрілого стилю. Л. Бетховен змінює алгоритм ансамблевих подій, що містяться в моцартовських опусах, де тема викладається по черзі фортепіано, скрип-

кою і далі в діалозі. Композитор включає відразу всіх учасників квартету у виклад головного матеріалу, що специфізує даний жанр, розкриваючи його «перехідність» між камерністю тріо і «репрезентативністю» концерту.

■ **Ключові слова:** фортепіанний квартет, жанр, ансамбль за участю фортепіано, Л. Бетховен, В. А. Моцарт, прообраз.

Постановка проблеми. В наш час в музичній науці виникла нова хвиля інтересу до явищ камерно-ансамблевої музики, в тому числі фортепіанного квартету. Однак багато питань, пов'язаних з теоретичними та історичними аспектами вивчення даної сфери композиторської творчості залишаються відкритими. Для їх ефективної розробки необхідно не тільки вдосконалення аналітичного апарату, відповідного специфіці камерних ансамблів різних видів, а й вивчення конкретного нотного матеріалу, що дозволяє в сукупності осмислити своєрідність кожного з них як певної жанрової моделі. Процес освоєння феномена фортепіанного квартету доцільно почати з перших його зразків, якими постають твори такого типу не тільки В. А. Моцарта, а й юного Л. Бетховена.

Мета статті – розкрити засоби переосмислення моцартівських прообразів в фортепіанних квартетах Л. Бетховена.

Музичним матеріалом слугують фортепіанні квартети № 1 *Es-dur*, № 2 *D-dur*, № 3 *C-dur WoO 36* та № 4 *Es-dur op. 16* Л. Бетховена.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість Л. Бетховена; його **предмет** – фортепіанні квартети Л. Бетховена в аспекті переосмислення моцартівських прообразів.

Аналіз останніх публікацій за темою. Питання про генезис фортепіанного квартету активно дискутується його дослідниками, внаслідок чого єдність поглядів на специфіку цього жанру відсутня. Так, Л. Царегородцева (2005), як раніше І. Бялий (1989), вважають прообразом даного типу творів концерт для клавіру соло, з супроводом струнного ансамблю та струнний квартет. Н. Самойлова (2011) бачить походження цього жанру в сімействі ансамблів за участю клавіру, Л. Царегородцева – в історико-культурній ситуації останньої третини XVIII століття, включаючи жанровий (струнний квартет і фортепіанний концерт), структурно композиційний (сонатність), органо-

логічний / виконавський (розвиток піанізму) зрізи. І. Бялий (1989) та І. Польська (2001) вказують на тріо-принцип як основу ансамблевих жанрів, у тому числі фортепіанного квартету. Незважаючи на множинність наведених думок, вони мають евристичну цінність, дозволяючи уявити фортепіанний квартет як плід синтезу різних жанрових, композиційних, ансамблевих принципів, що демонструють втілення цього жанру в творчості Л. Бетховена.

Виклад основного матеріалу. Л. Бетховен – автор чотирьох фортепіанних квартетів, три з яких написані в боннський період, а четвертий зі значною перервою – в зрілий віденський період. Не дивлячись на велику хронологічну дистанцію між цими творами, а також відмінності в рівні композиторської майстерності, всі чотири квартети Л. Бетховена орієнтовані на моцартівські прообрази. Оскільки перші квартети композитора написані в один рік з моцартівськими (*№ 1 g-moll KV 478*, *№ 2 Es-dur KV 493*), не дивно, що юний автор в якості «навчального матеріалу» обирає зразки іншого ансамблевого жанру, а саме – сонати В. А. Моцарта для скрипки і фортепіано, на що вказує Л. Кириліна (2009): відповідно, квартету *№ 1 Es-dur WoO 36* – в сонаті *G-dur KV 379*, *№ 2 D-dur WoO 36 – Es-dur KV 380*, *№ 3 C-dur WoO 36 – C-dur KV 296*. Це стає особливо помітним підчас порівняння сонатного *allegro* **фортепіанного квартету № 1, Es-dur WoO 36** і сонати *G-dur KV 379*.

Л. Кириліна звертає увагу на збіг структурної логіки названих творів (2009: 108). При цьому Л. Бетховен не слідує алгоритму ансамблевих подій, що містяться в моцартівському опусі, де тема викладається спочатку соло фортепіано, а потім скрипкою, і далі вони вступають в діалог. У квартеті всі учасники включаються відразу у виклад провідного матеріалу, що специфізує жанр, розкриваючи його «перехідність» між камерністю тріо і репрезентативністю концерту. Незважаючи на колективність в експонуванні висхідної думки твору, про домінуючу позицію відразу ж заявляє клавішний інструмент. Йому доручається, як і у В. А. Моцарта, мелодичний рельєф, а струнні підтримують його струнками гармонічними вертикалями, які дублюють ритмічний малюнок верхнього голосу фортепіано та лінію баса, готуючи появу побічної теми.

Поява контрастної тональності і нового розділу сонатної експозиції підкреслюється ансамблевими засобами. У свої права вступають струнні інструменти, фортепіано надає гармонічний фон. Мелодичний рельєф побічної теми темброво переосмислюється через діалог скрипки і альту у вигляді короткої імітації з подальшою синхронізацією партій. Тим часом віолончель забезпечує гармонічну опору, на яку спираються акордові фігурації і вертикалі. Завдяки такому фактурному рішенням досягається обертонова повнота ансамблевої фактури, діапазон якої охоплює понад три октави.

Складається цікавий розподіл функцій голосів відповідно до ансамблевої природи фортепіанного квартету: скрипка і альт ведуть свої соло, віолончель забезпечує гармонічний фундамент, а рояль відповідає як на гармонію, так і на мелодичний малюнок теми, будучи посередником між функціями голосів струнного тріо. Далі з короткою тематичною реплікою в діалог зі скрипкою включається віолончель, що свідчить про спробу знайти шлях індивідуалізації партії цього інструменту, обмеженого в той час, як правило, роллю *basso continuo*. Показово, що саме Л. Бетховен є родоначальником віолончельної сонати в камерній музиці XVIII століття.

Моделлю для **Фортепіанного квартету № 2, D-dur WoO 36** слугувала скрипкова соната *Es-dur* В. А. Моцарта KV 380 за (Л. Кириліною). Як приклад було взято жанрові зразки частин, темпові позначення, розмір: 4/4 *Allegro moderato* першої частини, 3/4 *Andante con moto* – другої, 6/8 – *Allegro Rondo* Фіналу. Однак, незважаючи на зовнішню схожість цих творів, в ньому простежується творча активність Л. Бетховена, спрямована як на сферу формоутворення, так і на засвоєння ансамблевого письма. Сонатне *allegro* першої частини багатотемне та містить різний в образному відношенні матеріал. Це дає можливість композитору варіювати функціональні співвідношення ансамблевих партій. Так, в головній партії тема фанфарного характеру змінює свій тембро-фактурний вигляд. Спочатку вона викладена як унісон голосів з фортепіано, а потім усіма учасниками квартету.

У сполучній партії фортепіано та струнне тріо створюють «перегуки» однотактових реплік. Наразі перед нами образ граціозно-тан-

цювального плану, ігровий характер якого, завдяки діалогічності фактури нагадує ансамблеві прийоми опери-*buffa*.

Виклад першої теми побічної партії проявляє концертно-віртуозні можливості фортепіанного соло. Друга тема побічної партії побудована на імітаціях скрипки і альту, скрипки і фортепіано. Розробка драматизує сюжет: всі її події викладаються не тільки гармонічними і мотивно-тематичними засобами, а й ансамблевими. Динамізована реприза продовжує лінію ансамблевої активності в експозиції та розробці.

Образний світ другої частини квартету *D-dur – Andante con moto fis-moll* є аналогічним добудови повільної частини згаданої сонати В. А. Моцарта, яку Г. Аберт вважає «найбільш захоплюючою траурної п'єсою всього тому (сонат)» (1972: 178). Л. Бетховен мислить фортепіано лідером в квартеті, про що свідчать часті сольні виходи інструменту та насичений гармонічний план.

Рондо фортепіанного квартету *D-dur* також успадковує змістовний план фіналу сонати В. А. Моцарта. Особливості фортепіанного квартету у цій частині дозволяють значно розширити спілкування учасників ансамблю, в чому вбачається прояв авторської думки, яка дозволяє при всій схожості з моцартівським взірцем досягати індивідуальної художньої якості. Як бачимо, в цьому квартеті Л. Бетховен запозичує не тільки композиційну ідею сонатного циклу В. А. Моцарта, а й його драматургію.

Фортепіанний квартет № 3, *C-dur WoO 36* написаний за моделлю скрипкової сонати В. А. Моцарта *KV 296* також в тональності *C-dur*. Обрана тональність відразу ж налаштовує слухача на життєрадісний, світлоносний характер музики. Розглянемо схожість перших частин бетховенського квартету і моцартівської сонати. У головній партії звертає на себе увагу повторення обраної теми в однаковій фактурі. Ні В. А. Моцарт, ні Л. Бетховен не звертаються до звичного способу «тембрового» перефарбування музичного образу, тим самим порушуючи звичний хід ансамблевих подій. Обидва презентують на першому плані фортепіано. Але, якщо у В. А. Моцарта партія скрипки не втрачає тематичної вагомості, відзначаючи опорні точки мелодії свого партнера, що характерно для інструментальних творів, то

Л. Бетховену ближче ідея концертного викладу, оскільки фортепіано яскраво виступає в ролі соліста, в той час як струнні підтримують гармонічну вертикаль. Разом з тим у другому проведенні смичкові (скрипка і альт) більш розкуті та вимальовують у пасажах тематизм, орнаментований фортепіано.

Схожість між розглянутими творами вбачається в темпі *Allegro vivace* та розмірі $4/4$, а про відмінність свідчить питально-відповідна структура моцартівської теми та наскрізне розгортання бетховенської думки. Досить велика кількість тем, що властива сонатному *allegro* квартету, характеризується Л. Кириліною як тематичне розмаїття (2009: 111). Дійсно, кожна з чотирьох партій сонатної експозиції має власну тематичну ідею, більш того, в побічній партії Л. Бетховен пише дві теми: відповідно мажорну та мінорну. Цікаво, що другу тему побічної партії Л. Бетховен використає пізніше в сонатному *allegro* фортепіанній сонаті № 3 *C-dur*, в тій же тональності *g-moll*. В цілому, експозиція містить п'ять самостійних тем. Чи не меншою кількістю відрізняється перша частина названої сонати В. А. Моцарта. Винятком є побічна партія, в якій контрапункт голосів уявляє собою два різних тематичних матеріали.

Друга частина (*Adagio con espressione, F-dur*) підтверджує спорідненість квартету № 3 наступним сонатним опусам молодого Л. Бетховена, та пізніше увійде в переробленому вигляді як повільна частина сонати *f-moll op. 2* № 2, що написана в тричастинній формі. На противагу попередньому квартету № 2, де серединна частина циклу демонструвала відносну паритетність інструментів ансамблю, в даному *Adagio* домінуюча роль знову відведена фортепіано. Перший розділ складної тричастинної репризної форми складається з двох різнопланових тем, що поєднуються за принципом доповнюючого контрасту. Середній розділ цієї частини – тріо, де струнні, починаючи зі скрипки, передають один одному тему, а фортепіано витончено акомпанує їм.

Початок репризи доручено двом верхнім струнним голосам, але в проведенні другої теми знову провідним інструментом стає рояль, чия партитура рясніє безліччю витончених рулад. В цілому друга частина є ліричним центром квартету, розкриває вокальні можли-

вості інструментів, висуваючи їх по черзі в якості солістів (за винятком віолончелі), демонструючи при цьому темброве багатоголосся ансамблю.

Третя частина— рондо, яскрава жанрова сцена, доручена солюючому фортепіано у супроводі струнного тріо, що нагадує про жанр фортепіанного концерту з камерним оркестром.

Підсумовуючи викладене вище, зробимо висновок про значну самостійність молодого Л. Бетховена в цьому квартеті, і поступовість його відходу від роботи «за моделлю» в бік розкритості творчої фантазії. Більш високого рівня ансамблевого письма Л. Бетховен досягає у фортепіанному квартеті *Es-dur op. 16*.

Фортепіанний квартет *Es-dur op. 16* надрукований в 1801 році і є авторським аранжуванням раніше створеного Квінтету *Es-dur op. 16* для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота (1796). Фортепіанна партія залишилася незмінною для обох виконавських складів (як духового, так і струнного). Як зазначає Л. Кириліна, «фортепіанний квінтет з духовими *op. 16* цікавий, крім іншого, ще й тим, що постає черговою бетховенською «відповіддю» В. А. Моцарту – точніше, його аналогічного за складом виконавців квінтету *Es-dur KV 452* (1784 рік)» (2009: 205). Цікаво, що Л. Бетховен обрав той самий неординарний склад, таку ж тональність і навіть де в чому «змодельював» моцартівський прототип, що неодноразово зазначалося в літературі, оскільки схожість занадто очевидна. Однак є і значні відмінності від моцартівського прообразу. Так, перша частина досить велика (426 тактів проти 121 у Моцарта!), містить театральну-урочистий вступ (*Grave*) та сонатне *allegro* в ритмі менуету, що, як вказує Л. Кириліна, «нагадує своєю святковою багатотемністю не стільки моцартівський квінтет, скільки його ж симфонію *Es-dur № 39*» (2009: 205).

Слід зазначити, що при всій зовнішній схожості квінтетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена наявна істотна відмінність названих опусів. Це стосується, перш за все, динамічно-вольового трактування фортепіанної партії і більш диференційованої розробки фактури духових у Л. Бетховена, яка часом набуває оркестрової звучності. Разом з тим, в обох творах витримується принцип тембрового розмежування партії фортепіано і групи духових інструментів.

Перекладення квінтету в фортепіанний квартет зі струнними, імовірно, було викликано бажанням автора адаптувати *ор. 16* в жанр, який він раніше випробував в боннський період. Ця спроба стала переконливою і вельми вдалою, оскільки фортепіанний квартет *ор. 16* є найбільш репертуарним з усіх фортепіанних квартетів Л. Бетховена. Використання струнних в цьому ансамблевому творі не є точною копією фактури духового складу, а являє оригінальний розподіл голосів партитури серед струнних відповідно до їх тембрового забарвлення, який при цьому не завжди збігається з теситурою та регістрами духових інструментів. Є в перекладенні традиційні паралелі: валторна – альт, фагот – віолончель, гобой, кларнет – скрипка. Але ці аналогії використовуються не формально. Л. Бетховен проявляє багато фантазії в персоніфікації тембрових голосів. Так, деякі теми, доручені верхнім і яскравим духовим інструментам (кларнет – гобой), композитор перерозподіляє між оксамитовим і теплим тембром альту і віолончелі в квартеті, виявляючи специфіку звучання фортепіанного ансамблю саме за струнним складом, більш м'яким і матовим, ніж духовий.

На прикладі експозиції фортепіанного квартету бачимо, що Л. Бетховен більш різнобічно та індивідуалізовано потрактовує інструменти, демонструючи їх сольні ролі (імітаційні проведення сполучної партії), колективне соло струнного тріо (виклад головної партії, побічної, заключної), його ж (струнного тріо) другі плани (входження в головну і побічну партії). Ті ж рольові функції поширюються і на піаніста: соло (виклад головних тем), чистий супровід (сполучна партія), контрапункт (друге проведення побічної партії), *tutti* зі струнним тріо (каданси сполучної, заключної партій), специфічні віртуозні можливості (рулади пасажів по всій клавіатурі) в епізодах тріумфу (каданс експозиції).

У репризі істотних змін немає. Цікавим видається поява великої коди, якій передує невелика каденція у фортепіано на тлі домінантової функції, подібно традиціям жанру фортепіанного концерту. У коді заявлено не тільки розмаїття тем в їх узагальненні, а й різні види діалогу між інструментами. Це і почергове соло у струнних на початку коди, і контрапунктичні лінії між струнним тріо і фортепіано в хроматичній темі, питально-відповідні репліки між фортепіано (пасажі

вгору) і струнним тріо (гами вниз), естафета висхідного ходу від фортепіано, через віолончель до скрипки і альту і знову контрапунктні лінії між струнним тріо і фортепіано (хроматичні гами + фанфарні репліки струнних по тризвучкам); нарешті, органний пункт на тоніці в вигляді трелі у фортепіано в верхньому регістрі, на тлі якого звучить діалог «згоди» між скрипкою з фортепіано і альту з віолончеллю, що завершується *tutti* квартету.

У позначенні – *Andante cantabile, B-dur* – вже закладено вокально-пісенний характер другої частини. І дійсно, вона, хоча й написана у формі рондо, являє собою щось на зразок інструментальної арії або романсу. До таких п'єс за часів Л. Бетховена любили складати слова і співали як пісні. Рефрен, спочатку викладається фортепіано, потім експонується струнними. Друге проведення доручено струнним. Вони розгортають тему більш об'ємно, фортепіано переходить в басовий регістр, віддаючи весь простір співаючим струнним, включаючи і теноровий діапазон віолончелі. Далі йде перший епізод в *g-moll* – чудовий, виразний дует скрипки і віолончелі (в духовий версії – гобой і фагот). Слідом за рефреном з'являється другий епізод – арія альту (у версії для духових – валторни), зразок італійського *bel canto* з вишуканими фігуритурми. Завершується частина останнім проведенням рефрену.

Третя частина – *Allegro ma non troppo, Rondo* – яскравий, життєрадісний, жанровий підсумок всього твору. Імпульс ансамблевому дійству задає фортепіано соло, а потім до теми в розмірі 6/8 приєднується струнне тріо. У другому проведенні головної партії функції інструментів перерозподіляються: тепер мелодичний матеріал доручається струнним, що звучать на тлі танцювального акомпанементу рояля. Сполучна партія викладена у вигляді діалогу між фортепіано і групою струнних. Напроти, у побічній партії (*B-dur*) «сценічна ситуація» змінюється. На цей раз тематична ініціатива належить струнним з провідною роллю скрипки за фігураційною підтримкою фортепіано. Новий варіант танцю – плавного, витонченого, з відтінком лірики – виконується іншим штрихом в порівнянні з головною партією: *legato* замість *staccato*. Розробка, що виконується унісоном всіх голосів, набуває драматичного характеру. У продовженні колізії фортепіано

і струнні обмінюються репліками, спочатку за типом фугато, а потім – питально-відповідальних структур. Оновлення взаємодії голосів відбувається також в кодї, якій передусє віртуозна каденція фортепіано *ad libitum*.

Отже, проаналізувавши фортепіанний квартет *op. 16* Л. Бетховена, ми бачимо, що в цьому творі композитор постає вже сформованим майстром ансамблевого письма. Якщо в боннських квартетах ми можемо говорити про безпосередній вплив В. А. Моцарта (це були роботи по моделях), то цей твір належить до самобутніх явищ, демонструючи його професійну зрілість в даному жанрі. Незважаючи на початковий імпульс, заданий квінтетом для фортепіано і духових В. А. Моцарта, розглянутий фортепіанний квартет Л. Бетховена сприймається вже не стільки натхненням цим твором, скільки творчою переробкою ідей попередника. Фантазії одного композитора знаходять втілення в індивідуальному, образно-емоційному світі іншого.

Висновки. Проведений аналіз фортепіанних квартетів Л. Бетховена підтверджує правомірність спостережень дослідників, згідно з якими генетичними витоками цього жанру є: 1) тріо-соната, 2) струнний квартет, 3) клавірний концерт з акомпанементом струнного ансамблю. Ці жанри вплинули на тип фортепіанних квартетів Л. Бетховена, кожен з яких, увібравши загальні принципи письма попередніх жанрів, виявив свій профіль: так, «боннські» квартети Л. Бетховена походять своїм письмом на струнний квартет; а фортепіанний квартет *Es-dur op. 16* – на клавірний концерт з оркестром. З першим з названих прообразів дані твори ріднить послідовне застосування тріо-принципу. Він виражається в різних комбінаціях ансамблевих голосів. У темброве-єдиному відношенні тріо-принцип лежить в основі сполучення струнних інструментів, де смичкові утворюють вертикаль з традиційним функціональним розподілом «верхній голос – бас – середина». Спостерігається також мелодійна активність скрипки і альту, що вступають між собою в діалог при збереженні басової ролі віолончелі. Інший вимір тріо-принципу виникає при витісненні однією зі струнних партій фортепіано, в результаті чого складається різноманітне темброве звукове поле. Аналогічна ситуація народжується при активності скрипки і альту з дублюванням басової опори ві-

олончелі та лівої руки фортепіано. Очевидно прагнення композитора до рівноправності чотирьох голосів в фортепіанному квартеті. Разом з тим, темброва своєрідність рояля, завдяки якому він виділяється на тлі струнних, і віртуозність його партії дозволяють бачити в ньому лідера ансамблю.

Провідна роль рояля в фортепіанних квартетах Л. Бетховена наближує цей жанр до фортепіанного концерту. При цьому фортепіано володіє різноманіттям рольових функцій: 1) може виступати як рівноправний партнер, один з голосів квартетної партитури; 2) як концертний інструмент, який демонструє свої віртуозні можливості, особливо очевидно це в каденційних будовах; 3) як лідер ансамблю, свого роду диригент, що дає імпульс до ініціативи в ансамблевій грі. Аналогічні функції можна спостерігати і в сонатах для скрипки і фортепіано В. А. Моцарта, на які орієнтувався Л. Бетховен.

ЛІТЕРАТУРА

- Аберт, Г. (1972). *В. А. Моцарт*. Т. 1, Ч. 2. Москва: Музыка, 485.
- Бялый, И. (1989). *Из истории фортепианного трио*. Москва: Музыка, 94.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. Т. 2. Москва: Московская консерватория, 536.
- Повзун, Л. І. (2007). *Камерний ансамбль: з історії розвитку ансамблевого виконавства й становлення камерно-інструментальних жанрів*. Одеса: Печатний дім, 213.
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. (Моногр.). Харьков, 396.
- Самойлова, Н. К. (2011). *Фортепианный квартет в русской музыке*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Оренбург, 22.
- Царегородцева, Л. М. (2005). *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Тамбов, 224.

Dar'ia Kutluieva

Lecturer of the Department of Chamber Ensemble, Applicant at the Department of Music Theory, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

e-mail: daryakutluieva@gmail.com

ORCID 0000-0002-2751-5720

PIANO QUARTETS OF L. BEETHOVEN: MOZART'S PROTOTYPES AND AUTHOR'S INITIO

Background. *The article provides an analysis of L. Beethoven's piano quartets through the prism of the ensemble writing and composition experience by W. A. Mozart. The disclosure of the successive ties between the two great Viennese classics in the field of chamber instrumental music contributes to the scientific understanding of the history of this genre, which is not sufficiently covered in musicology. The analysis revealed that the four piano quartets of L. Beethoven are focused on Mozart's prototypes, or rather, on sonatas for violin and piano. It was found that the formative principles of Beethoven's piano quartets grow from the above-mentioned compositions by W. A. Mozart, but the content and the ensemble-dramatic solution reflect the independence and originality of the young composer's thinking, revealing the sprouts of a future mature style.*

The purpose of this article is to disclose the ways of rethinking the prototypes of Mozart in the piano quartets of L. Beethoven. The piano quartets of the latter serve as the musical material of the article: No. 1 Es-dur, No. 2 D-dur, No. 3 C-dur WoO 36, and No. 4 Es-dur op. 16.

Results. *L. Beethoven changes the algorithm of ensemble events contained in Mozart's opuses, where the theme is presented in turn by piano, violin, followed by the conversation of the two. The composer immediately includes all members of the quartet in the presentation of the leading material, which specifies this genre, revealing its "intermediateness" between the intimacy of the trio and the "representativeness" of the concerto. Since the genetic origins of the genre of the piano quartet are the trio sonata, the string quartet and the clavier concerto with the accompaniment of a string ensemble, these genres influenced the type of Beethoven's piano quartets. Thus, Beethoven's Bonn quartets resemble in their writing a string quartet; and the piano quartet Es-dur op. 16 resembles a clavier concerto with orchestra. These compositions are related to the first of the above-*

mentioned prototypes by the consistent application of the trio principle, which is expressed in various combinations of ensemble voices. In the timbre refraction, the trio-principle underlies the pairing of stringed instruments, where the bowed instruments form a strictly homophonic vertical with the traditional functional relationship according to the “upper voice – bass – middle” model. Another dimension of the trio principle arises when one of the string parts of the piano is displaced, as a result of which a multi-timbre sound field is formed. There is an obvious desire of the composer for the equality of four voices in the piano quartet. At the same time, the timbre uniqueness of the piano and the virtuosity of its part make it possible to recognize in it the leader of the ensemble union.

Conclusion. The leading role of the piano in L. Beethoven's piano quartets brings this genre closer to a piano concerto. At the same time, the piano has a variety of role functions: it can act as an equal partner, being one of the voices of the quartet score; as a concert instrument demonstrating its virtuoso capabilities; as a leader of an ensemble, a kind of conductor, giving impetus to performance, initiative in ensemble play. Similar functions can be observed in W. A. Mozart's sonatas for violin and piano, which L. Beethoven was guided by. ■ **Key words:** piano quartet, genre, ensemble with the piano, L. Beethoven, W. A. Mozart, prototype.

REFERENCES

- Abert, G. (1972). *V. A. Motsart [V. A. Mozart]*. T. 1, Ch. 2. Moskva: Muzyka, 485 [in Russian].
- Byalyy, I. (1989). *Iz istorii fortepiannogo trio [From the history of the piano trio]*. Moscow: Muzyka, 94 [in Russian].
- Kirillina, L. (2009). *Betkhoven. Zhizn i tvorchestvo [Beethoven. Life and work]*. T. 2. Moskva: Moskovskaya konservatoriya, 536 [in Russian].
- Povzun, L. I. (2007). *Kamernyi ansambl: z istorii rozvytku ansamblevoho vykonavstva y stanovlennia kamerno-instrumentalnykh zhanriv [Chamber ensemble: from the history of ensemble performance development and formation of chamber-instrumental genres]*. Odesa: Pechatnyi dim, 213 [in Ukrainian].
- Polskaya, I. I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]*. Kharkov, 396 [in Russian].
- Samoylova, N. K. (2011). *Fortepiannyi kvartet v russkoy muzyke [Piano quartet in Russian music]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Orenburg, 22 [in Russian].

Tsaregorodtseva, L. M. (2005). *Evolutsiya zhanra bolshogo kamerno-instrumentalnogo ansamblya s uchastiem fortepiano* [The evolution of the genre of the large chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano]. (Candidate's thesis). Tambov, 224 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 10 листопада 2020 року.

УДК 78.071.1(477)(092):[780.616.432]

DOI 10.34064/khnum1-5802

Романюк Ірина Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: yarka_lviv@ukr.net
ORCID 0000-0001-7900-5960

Маметова Наталія Павлівна

викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни
та фортепіано» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв;
e-mail: nata.kharkov18@gmail.com

ORCID 0000-0001-8996-8584

**«ЛИСТИ ДО НЕЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО Н. НИЖАНКІВСЬКОГО
ЯК ПРИКЛАД СЮІТНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ 1920-Х РОКІВ**

Статтю присвячено виявленню жанрово-стилістичних ознак сюїти для фортепіано Н. Нижанківського як втілення принципів його художнього мислення. На підставі здійсненого аналізу у вираженому самотнім композиторський підхід до інтерпретації сюїтного жанру. Твір постає прикладом романтичної сюїти з узагальненим типом програмності, що про-

довжує традиції романтичного циклу програмних мініатюр. Логіка будови п'ятичастинного циклу відповідає усталеним характеристикам жанрової моделі сюїти. Констатовано зв'язок частин циклу на інтонаційному та драматургічному рівнях. Ключові образні сфери малої сюїти зосереджені в колі романтичних переживань ліричного героя. Музична стилістика характеризується впливами традицій західноєвропейського імпресіонізму, композиторських знахідок початку ХХ ст. та джазу, що визначають у цілому новаційність музичної мови «Листів до неї» Н. Нижанківського як знакового прикладу фортепіанної сюїти в українській музичній культурі 1920-х років.

■ **Ключові слова:** Н. Нижанківський, сюїта, композиторська інтерпретація, музична драматургія, фугато, фортепіанна творчість, українська музична культура 1920-х років.

«З журбою радість обнялась...»

О. Олесь

Постановка проблеми. Нестор Нижанківський (1893–1940) – український композитор, піаніст і музичний критик, самобутня творчість якого здійснила вагомий вплив на розвиток національної музичної культури ХХ століття (зокрема, на теренах Галичини). Вкрай непроста доля композитора, до того ж, більшою мірою пов'язана з еміграцією, унеможливила розкриття потенціалу творчої особистості митця у всій повноті. Він прожив коротке життя (47 років), сповнене буремними подіями, залишивши по собі цінний творчий доробок (понад 70 творів різних жанрів), який на сьогодні є дослідженням не в повній мірі. Оригінальна композиторська спадщина Н. Нижанківського, зокрема, фортепіанна досі залишається маловідомою у науковому обігу та виконавській практиці. Відтак *актуальність теми* статті зумовлена зверненням до видатних діячів національного культуротворчого процесу початку ХХ ст., творчість яких нині повертається з небуття.

Аналіз останніх публікацій теми. Творчій постаті Н. Нижанківського присвячено ряд досліджень. Серед найбільш фундаментальних виокремимо монографію Ю. Булки (1997), власне фортепіанній спадщині митця присвячені дослідження Т. Кальмучин-Дранчук (2004), О. Козачук (2014), У. Молчко (2001), І. Соневицького (1973). У працях розглянуто основні напрями багатогранної

діяльності музиканта та творчі зв'язки з видатними представниками національної музичної культури; висвітлюються жанровий аспект фортепіанної творчості композитора та її роль у формуванні виконавського мистецтва Галичини початку XX ст., питання виконавської інтерпретації творів Н. Нижанківського, здійснено систематизацію творчого доробку композитора. Серед праць, присвячених дослідженню жанру сюїти в контексті фортепіанної творчості українських композиторів XX століття, виокремимо монографію М. Калашник (1994).

Мета статті – обґрунтувати самобутні принципи композиторського мислення на підставі жанрово-стилістичного та драматургічного аналізу «Листів до неї» Н. Нижанківського як оригінального зразка фортепіанної сюїти в українській музичній культурі 1920-х років.

Методологія. Концепція дослідження ґрунтується на основі наступних наукових підходів: *історичний*, що уможливлює вивчення тенденцій розвитку української музичної культури 1920-х років з урахуванням регіональних особливостей (Галичина); *жанровий* – залучений для визначення моделі сюїти та особливостей її композиторської інтерпретації; *стильовий* – націлений на визначення музично-стилістичних принципів мислення митця; *структурно-функціональний* – для усвідомлення єдності формо- та смислоутворюючих чинників музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Творчість Н. Нижанківського означена тяжінням до інтелектуалізації письма, що репрезентує самобутній композиторський стиль майстра. «Листи до неї» увиразнили тонку душевну організацію композитора, його «сердечність», яка апелює до кордоцентризму як концепту української картини світу (Романюк, 2009) і на яку вказує дослідниця творчості митця Л. Кияновська (2013). «Н. Нижанківський був “сердечним” композитором. Філософія серця виступає у всіх його інтелектуальних пошуках і робить його не подібним ні на кого. Він був романтиком у самому своєму вигляді <...>, меланхолійна натура» (Кияновська, 2013).

Жанр сюїти для фортепіано в українській музичній культурі першої третини XX ст. представлений рядом видатних творів, серед яких вкажемо на «Українську сюїту» (1915) В. Барвінського, сюїту «Листи до неї» (1928) Н. Нижанківського, «Дрібнички» (1928) та «Пасакалія.

Скерцо. Фуга» (1929) М. Колесси, «Одинадцять етюдів у формі українських танців» (1928–1930) В. Косенка. Загалом, початок ХХ ст. в українській музиці характеризується становленням фортепіанного виконавства. Часто, вдосконалюючи освіту за кордоном (це виразно простежується на прикладі галицьких митців Н. Нижанківського, В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси та ін.), композитори поверталися на Батьківщину та провадили просвітницьку, культурно-громадську діяльність, створювали зразки концептуальних жанрів та популяризували український музичний репертуар, тим самим здійснюючи вагомий внесок у розбудову національної музичної культури.

Н. Нижанківський став однією з центральних постатей музично-культурного середовища Галичини початку ХХ століття. Фортепіанна сюїта «Листи до неї» займає особливе місце в творчому доробку митця. Твір було створено в роки навчання в школі при Празькій академії мистецтв в класі професора В. Новака. Композитор проявляє себе як сміливий експериментатор, знаходить оригінальні звукові та стилістичні рішення, здійснює новий підхід до трактування сюїтного жанру. У творі втілено художні ознаки сецесії (як провідного стильового напрямку української фортепіанної музики 1920-х років, за визначенням дослідників) в майстерному поєднанні з принципами романтизму, імпресіонізму, символізму та джазових віянь. На специфічний джазовий колорит музичної мови Сюїти вказує О. Козаренко (2000): «Весь цикл сприймається як імпровізоване салонне музикування на задану тему – про це свідчить структура, імпровізаційна фактура, музична мова твору. Близька до джазової, вона допускає “жорсткість” квартових вертикалей (у “Змісті”), цілотонових кластерів (кінець фугато), “блюзову” чуттєвість і химерність розгортання думки (“Про ніжність”), ритмічну пружність регтайму (“Про силу”), парадоксальність джазової логіки...» (170–171).

«Листи до неї» – один із найбільш новаторських творів у композиторській спадщині митця. Як зазначає Л. Кияновська (2013), сюїта є «... одним з лірико-сповідальних шедеврів, які за своєю художньою вартістю і цілісністю цілком стають в ряд із прелюдіями Дебюссі, з фортепіанними творами видатних європейських композиторів» (2013). Сюїта Н. Нижанківського продовжує традиції романтично-

го циклу програмних мініатюр. Ключові образи твору зосереджені в сфері романтичних переживань ліричного героя, що розкриваються у наявній авторській програмі. Перейдемо до композиційно-драматургічного аналізу кожної з частин сюїтного циклу.

Мала сюїта «Листи до неї» Н. Нижанківського, що містить авторський підзаголовок «Чотири листи до неї та короткий зміст на початку», складається з п'яти номерів:

- «Зміст»;
- «Перший лист. Про ніжність її рук»;
- «Другий лист. Про силу»;
- «Третій лист. Про мрії»;
- «Четвертий лист. «Про насмішку над самим собою».

Як відомо, жанр сюїти в інструментальній музиці має циклічну форму; в її основі закладений принцип чергування контрастних частин, які виформовують цілісну композицію. Об'єднуючим чинником самостійних контрастних частин слугує єдиний художній задум. Загальноприйнятим у композиторській практиці є впровадження у цикл вступної частини (приміром, увертюри у сюїтах Ж. Б. Люллі, прелюдії у Г. Перселла та Й. С. Баха).

Перший номер «Зміст» (Con fuoco) є таким своєрідним прологом авторського висловлювання. В «Змісті» (по аналогії з змістом книги), заявлені ключові художні образи Сюїти (через експонування тематичного матеріалу кожної з частин циклу), що в подальшому зазнають розкриття в процесі розвитку музичної драматургії циклу. На композиційному рівні перша частина являє собою період-моноліт. В її основі закладено комплексну тему-образ, що складається з трьох тематичних елементів, що втілюють відповідні образно-емоційні сфери. Так, перша тема-мотив (запозичена з № 2 «Перший лист. Про ніжність її рук», надалі – *лейтмотив ніжності*), втілює об'єктивну жіночу образну сферу – бачення умовним героєм своєї коханої. Друга ж тема (з № 5 «Четвертий лист. Про насмішку над самим собою») висвітлює суб'єктивну чоловічу образну сферу – бачення героєм ліричного героя (самого себе). Врешті-решт, третя тема (з № 3 «Другий лист. Про силу» – *лейтмотив сили*) втілює ідею незламності сили кохання та велич почуттів.

Музична драматургія номеру лаконічна (фортепіанна мініатюра) тематичні елементи викладаються в калейдоскопічній послідовності. Варто зазначити, що в ладово-гармонічному відношенні сюїта для фортепіано «Листи до неї» трактована досить вільно: композитор часто послуговується залученням хроматизованих та еліптичних гармоній, орієнтується на принципи атонального мислення. Принагідно вкажемо, що лише один із номерів циклу має чітко диференційовану тональність («Другий лист. Про силу», *fis-moll*).

Образна сфера наступної частини «*Перший лист. Про ніжність її рук*» пов'язана з розкриттям глибинних почуттів героя, занурення в фантазійно-мрійливий світ свідомості (двоїстість сприйняття дійсності у романтиків), втілює образи томління та романтичної меланхолійності. Музичний стрій Першого листа означений інтимністю, монологічністю висловлювання, теплотою звучання. Ладова структура «*Першого листа*» має своїм «центральною елементом» (за Ю. Холоповим) тон *a*. Вільний спосіб викладу музичного матеріалу (розмаїта фактура, нестабільність метроритміки, залучення складних комбінованих розмірів) дає змогу пов'язувати цю музику з композиторськими знахідками початку ХХ ст. Лірична поетичність, чуттєвий звуковий колорит споріднюють цю музику з явищем музичного імпресіонізму, з фортепіанним стилем О. Скрябіна.

Фактурний виклад тематизму, означеного інтровертністю, висловлювання, заснований на використанні складних поліритмічних комплексів, поліфонічному письмі з помірною насиченістю. В гармонічному плані відзначимо пошук стійкого тону в межах «нової гармонії», що суголосно пошукам відповідей на глибинні питання (прояв рефлексії на драматургічному рівні). Слід відзначити, що динамічна шкала не є надто розлогою: динаміка не перевищує межі *mf*, втім, її нижні градації сягають *ppp*. Загалом, тематизмові притаманна плинність, внутрішня рухливість, що підкріплено численними авторськими ремарками (*acceler.*, *morendo*, *rit.*, *a tempo*, *espr.*, *dolcissimo*, *ravvivando*), при цьому зберігається мрійливий характер звучання.

Образна сфера третьої частини циклу «*Другий лист. Про силу*», що виявляється у колоритному тематизмі (як втілення палких, не-

стримних почуттів), зосереджується на темпераментному, збуджено-емоційному висловлюванні «*про силу*», і витримується в такій образній спрямованості аж до заключного розділу номеру. Завдяки такому підходу до втілення художньої ідеї сюїти кожна частина постає цілком самоцінною і в повноті розкриває глибокий художній зміст, втілений у конкретному номері сюїти. Ця мініатюра виразно контрастує з попередньою як за темпом, так і тонально: чітко виставлені авторські вказівки щодо ключових знаків свідчать про викладення музичного матеріалу у фіксованій тональності – *fis-moll*.

Музична драматургія «Другого листа» втілена в рамках простої тричастинної форми, що досить традиційно трактується композитором. У експозиції (однотональний період-монолог, тт. 1–11) тематизм експоновано доволі яскраво та змістовно за допомогою специфічних гармоній та ладових альтерацій. Вже з першого такту підвищені IV (*his*) та IV (*dis*) ступені в межах *fis-moll* створюють типовий національний колорит (гуцульський лад), хоча можемо констатувати відомий факт, що в даному творі композитор не звертається до залучення фольклорних джерел (Кальмучин-Дранчук, 2004). Мелодика, побудована на поступенних висхідних і низхідних ходах у межах терції чи кварта, не позбавлена рухливості. Танцювальна природа тематизму підкріплюється тридольним розміром та жвавим характером.

Середній розділ – м'яке динамічне відтінення, що будується на інтонаційному матеріалі попереднього розділу (тт. 12–20) і являє собою період-монолог. Розвиток тематизму здійснюється на основі варіаційного методу. Фактура збагачується численними акордовими комплексами – тема «обростає» альтерованими та хроматизованими акордами, стає більш потужнішою, а звучання – повнозвучнішим та терпкішим. Спостерігається тимчасовий вихід за межі основної тональності. Реприза звучить уже в ускладненому, видозміненому викладі, в тому числі фактурному і драматургічному рівні є результатом події середнього розділу (засвоєння всіх розробкових перетворень) при незмінності тематичного матеріалу. Характер музики бравурний, концертний, що підкріплено, в тому числі, яскравою динамікою (*sf*, *ff*, *fff*).

Завершується «Другий лист» потужними ламаними акордовими побудовами, що в такий спосіб фактурно імітують гру акордів на скрипці і характеризуються альтераціями (як, наприклад, акорд побудований на V низькому ступені в *fis-moll*), які, врешті-решт, не виходять за рамки основної тональності. Подібний факт дає змогу припускати про зв'язок тематизму з народно-танцювальною музикою.

Згідно з авторською ремаркою, після завершення звучання «Другого листа» *attacca* звучить наступний, четвертий номер сюїти – «Третій лист. Про мрії». Композиція цієї частини сюїти вільна, що цілком співпадає з образним орієнтиром, заявленим у назві. Звучання сповнене ніжності, витонченої меланхолійності, мрійливості. Контрастна, різка зміна настроїв свідчить про відсутність усталеності та невизначеність, що пов'язує музичну мову Н. Нижанківського з традиціями шуманівського романтизму. Зміни, і як наслідок – трансформація тематизму даної мініатюри на драматургічному рівні – є втіленням мрійливих думок закоханого. Окрім того, спостерігається тісний зв'язок з тематизмом (на інтонаційному рівні) *Першого* та *Третього листів*: неодноразово алюзійно з'являється лейтмотив ніжності, а лейтмотив сили («Другий лист») слугує логічним завершенням частини.

Розпочинається номер колористичною темою, сповненою зосередженості. Тема влучно передає характер та основну ідею композиції, вводячи слухача в сферу медитативності (подібний образний стрій у цьому ж творі заявлений у «Першому листі» – лейтмотив *ніжності*). Немов уві сні, в темних звучаннях каскадів пасажів у верхньому регістрі «проблискують» інтонації нової теми – майбутньої теми фугато з п'ятої частини Сюїти («Про насмішку над самим собою»). На драматургічному рівні дана тема уособлює внутрішній голос героя, шепіт підсвідомості, яка «говорить» болючу правду. Напружену драматургію переконливо втілено за допомогою найрізноманітніших музично-стилістичних прийомів. Її логіка вражає своєю довершеністю: навіть в межах лаконічної мініатюри Н. Нижанківський майстерно демонструє цілісне розкриття художнього образу.

«Четвертий лист». «Про насмішку над самим собою» – заключна частина сюїтного циклу. Тонкий психологізм, втілений в даному

номері сюїти, становить важливу складову драматургічної концепції твору в цілому.

За твердженням дослідників, Н. Нижанківський є одним із найвідоміших галицьких поліфоністів (Кияновська, 2013). Композитор неодноразово апелює до поліфонічного письма, часто спираючись на провідні західноєвропейські традиції поліфонічної музики. П'ятий номер Сюїти написаний в формі фугато та є прикладом імітаційної поліфонії. Образно-сюжетна сфера зосереджена навколо глибоких чуттєвих образів, інтенсивних внутрішніх рефлексій та душевних переживань. Досить вдалим є в цьому випадку вибір саме фугатної форми. Однією з особливостей форми фугато є її спорідненість із фугою, проте, на відміну від неї, форма фугато є більшою мірою вільною. Експозиція часто може контрастувати з подальшим викладенням та розвитком тематичного матеріалу – одноголосний виклад теми в експозиції може різко відмежовуватися від заключного розділу, що може бути неполіфонічним.

Розпочинається заключний номер сюїти темою фугато в низькому регістрі. Такий темброво-колористичний вибір надає відтінку настороженості, прискіпливості, «фаготної іронічності». Тема надзвичайно концентрована та складається з двох тематичних елементів: перший – висхідний стрибкоподібний мотив в межах терції (великої чи малої), другий – дещо об'ємніший та протяжніший, оздоблений хроматизмами. Будова теми мотивна і втілює у такий спосіб спорідненість із провідними традиціями барокової музики. Тема фугато являє собою «сплеск», що підкріплюється авторською вказівкою (*sf*). Важливу роль відіграє артикуляція, вона надає звучанню рельєфності та випуклості, а чергування в ній прийомів *legato* та *staccato* – гостроти та вуглуватості, що інтонаційно споріднює її з музикою С. Прокоф'єва. В експозиції тема проводиться тричі (триголосьне фугато).

Музичний тематизм розробкового розділу надзвичайно насичений та фактурно помітно збагачується – інтонації теми, котра на початку звучала приглушено та зловісно, здобувають логічне динамічне та енергетичне розкриття. Як наслідок, драматургічний розвиток визначається збільшенням напруги та драматизму, що втілюється, зокрема, в контрапунктичному накладенні тем із різних частин циклу

в цілому. Так, у розробковому розділі основній темі фугато контрапунктує тема-мотив Листа «Про силу» (*лейтмотив сили*). Дві вольові стихії зіштовхуються, що надає музичному розвитку експресивного характеру. Активна розробковість стає проявом патетики симфонічного масштабу. Драматургічний розвиток призводить до потужної кульмінації (передусім смислової), позбавленої зовнішньої епатажності, що підводить до логічного підсумку довготривалого драматургічного розвитку. Обриваючись на альтерованому акорді, кульмінація стрімко спадає (раптово виникає щемливий мотив – *лейтмотив ніжності* з «Першого листа»). Цей плавний альтерований мотив у рамках терції відіграє ключову драматургічну роль в побудові номеру. Саме він є поворотним елементом не тільки заключного «Листа», а й всієї драматургії на рівні макроциклу. Розвиток «завмирає» на ферматі, а далі – як прояв сходження на якісно новий рівень – звучить лірично-меланхолійна тема «Першого листа» (викладена у вигляді стрети). Оздоблена терпкими альтерованими гармоніями, вона звучить свіжо та вагомо. Тема «Першого листа» викладається не в повному обсязі: повторюється лише її основний мотив (*лейтмотив ніжності*), котрий, незначним чином розвиваючись, розчиняється на *pp*.

Після недовготривалої фермати востаннє проводиться тема «Першого листа» та її основний лейтмотив *ніжності*. Незважаючи на стриману динаміку, тема звучить дуже значимо: вагомим є кожен звук, бо лише в заключному розділі останнього номеру Малої сюїти відбувається її остаточне утвердження. Авторська ремарка *dolcissimo* вказує на повернення до меланхолійного світу ліричних переживань та любовних мрій, до спокійної самозаглибленості.

«Четвертий лист «Про насмішку над самим собою» відіграє ключову роль в розгортанні драматургічної концепції сюїтного циклу. Саме тут відбувається розв'язка всієї драматургічно-сюжетної колізії – остання п'єса є втіленням логічного висновку драматургічного розвитку на рівні макроциклу Малої сюїти «Листи до неї». У композиторській інтерпретації форма фугато, покладена в основу заключного номеру, характеризується новаторським втіленням, у першу чергу, пов'язаним із образно-смісловим наповненням. Характер музики заключної частини – глибоко психологічний. У рамках фортепіанної мі-

ніатюри композиторіві вдіється передати досить широку палітру почуттів, тонкі психологічні нюанси вибудовують змістовну драматургію, яка вражає своєю концентрованістю та символічним підтекстом.

Висновки. «Листи до неї» Н. Нижанківського постає прикладом романтичної сюїти з узагальненим типом програмності. Ключові образи твору зосереджені в сфері романтичних переживань ліричного героя та розкривають різноманітні модуси його душі. Композитор постає майстром тонкої психологізованої мініатюри. Мала сюїта в інтерпретації митця поєднує в собі ознаки сюїтного циклу та циклу фортепіанних мініатюр.

Логіка побудови твору відповідає усталеним характеристикам моделі сюїтного жанру. П'ять частин, що формують єдине ціле Сюїти, чергуються за принципом темпового та образного контрастів. Композитор спирається на традиційні форми в номерах сюїти, наповнюючи їх тонкою сюжетикою романтизму. Констатуємо глибинний зв'язок частин циклу на інтонаційному та драматургічному рівнях. Звідси образна та композиційна довершеність кожного з номерів Сюїти з опорою на стилістику, залученням виразових засобів та інтонаційних джерел, що визначають у цілому новаційність звучання циклу. Серед ознак вкажемо на зв'язок із композиторськими знахідками початку ХХ ст., традиціями західноєвропейського імпресіонізму (ладово-гармонічне розмаїття та вихід за межі класичної функціональної гармонії, складні метроритмічні комплекси, змінні розміри, розкриття колористичних аспектів звучання, витончена помірна прозорість фактурного викладу), а також із джазовою стилістикою.

Спираючись на усталені традиції циклу романтичних програмних мініатюр у західноєвропейському мистецтві ХІХ ст., як митець нового ХХ ст., композитор інтерпретує сюїтний жанр, керуючись пошуком відповідних форм у втіленні художньої концепції. «Листи до неї» для фортепіано Н. Нижанківського являє собою оригінальний зразок жанру, втілюючи самобутні принципи мислення митця.

Фортепіанна сюїта «Листи до неї» Нестора Остаповича Нижанківського, що вражає глибиною задуму та довершеним поєднанням ознак загально-універсального та особистісного, є шедевром фортепіанної творчості митця.

Перспективи подальших розвідок визначаються затребуваністю вивчення фортепіанної спадщини Н. Нижанківського як знакового явища музичної культури України першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Булка, Ю. (1997). *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*. Львів–Нью-Йорк: В-во М. П. Коць, 456.
- Калашник, М. (1994). *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века*. Харьков: Форт, 187.
- Кальмучин-Дранчук, Т. (2004). Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського в контексті професійного розвитку музичного мистецтва Галичини першої половини ХХ ст. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (12), 23–30.
- Кияновська, Л. (2013). Любов Кияновська про Нестора Нижанківського. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=oB_LCIGA77U
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів, 286.
- Козачук, О. (2014). Мистецький простір Нестора Нижанківського до 120-річчя від дня народження. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ, 16 (2), 26–31.
- Молчко, У. (2001). *Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського*. Дрогобич: Коло, 67.
- Романюк, І. А. (2009) «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури). (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 17.
- Соневицький, І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Retrieved from <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2514/file.pdf>

Iryna Romaniuk

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

e-mail: yarka_lviv@ukr.net

ORCID 0000-0001-7900-5960

Nataliia Mametova

Lecturer of the Cycle Commission «Music-Theoretical Disciplines and Piano», Kharkiv Professional Higher College of Arts;

e-mail: nata.kharkov18@gmail.com

ORCID 0000-0001-8996-8584

**“LETTERS TO HER” FOR PIANO BY N. NYZHANKIVSKY
AS AN EXAMPLE OF A SUITE GENRE IN THE UKRAINIAN
MUSICAL CULTURE IN THE 1920S**

Background. *Researchers have shown a high interest in creative work of great national cultural figures who lived in the 20th century. Nevertheless, it remains little-known to music scholars, musicians and in the cultural-art space in general. Thus, the topic of the study is relevant. Nestor Nyzhankivsky (1893–1940) was a composer, pianist and musical critic. His original creativity had a great impact on the Ukrainian musical culture (specifically on Halychyna region). Majority of N. Nyzhankivsky’s manuscripts were lost during his emigration. Moreover, during the World War II his manuscript archive was completely destroyed. Original piano works of N. Nyzhankivsky still remain little known in music science, performing practice and cultural and artistic space.*

The objective *is to determine distinctive features of N. Nyzhankivsky’s composer thinking based on the study of the Small Suite «Letters to Her» for piano as an example of a suite genre in the Ukrainian musical culture in the 1920s.*

The methodology *of the research is based on the interaction of the specialised scientific approaches. Thus, the genre approach helped to determine typical genre features of the analysed composition. The style approach enabled the author to find stylistic constants in the composer’s piano creativity. Finally, the structural-functional one helped to realise the unity of the form- and meaning-creating factors in the musical composition within the system of the composer’s style.*

Results. *The piano suite «Letters to Her» has a special place in the creative work of N. Nyzhankivsky. The work was created in 1928, during his studies at the school at the Prague Academy of Arts in the class of Professor V. Novak. In this cycle, the composer shows himself as a bold experimenter, who finds original sound and stylistic solutions and takes a new approach to the interpretation of the suite genre.*

N. Nyzhankivsky's suite continues the traditions of the Romantic cycle of program miniatures. The key images of the work are concentrated in the sphere of Romantic experiences of the lyrical character, which are revealed in the existing author's program. The unifying factor of independent contrasting parts is a single artistic idea. The small suite «Letters to Her» consists of five movements: «Zmist» («Contents»); «Pershyj lyst. Pro nizhnistj jiji ruk» («The first letter. About the tenderness of Her hands»); «Drughyj lyst. Pro Sylu» («The second letter. About force»); «Tretij lyst. Pro mriji» («The third letter. About dreams»); «Chetvetyj lyst. Pro nasmishku nad samym soboj» («The fourth letter. On mocking oneself»). Each movement appears to be completely self-sufficient, and fully reveals the deep artistic meaning embodied in a particular miniature.

Conclusions. *On the basis of the carried out research the original composer's approach to interpretation of a suite genre is expressed. N. Nyzhankivsky's small suite «Letters to Her» is an example of a Romantic suite with a generalized type of program. The logic of construction of the work corresponds to the established characteristics of the model of the suite genre. The five movements that form the suite alternate, creating tempo and figurative contrasts. The suite genre in the artist's interpretation combines the features of the suite cycle and the cycle of piano miniatures. **Key words:** N. Nyzhankivsky, suite, composer's interpretation, musical drama, fugato, piano work, Ukrainian musical culture in the 1920s.*

REFERENCES

- Bulka, Yu. (1997). *Nestor Nyzhankivskiy. Zhyttia i tvorchist [Nestor Nyzhankivsky. Life and work]*. Lviv–Niu York: V-vo M. P. Kots, 456 [in Ukrainian].
- Kalashnik, M. (1994). *Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX veka [Suite and partita in the piano works of composers of the 20th century]*. Kharkov: Fort, 187 [in Russian].
- Kalmuchyn-Dranchuk, T. (2004). *Fortepianna tvorchist Nestora Nyzhankivskoho v konteksti profesiinoho rozvytku muzychnoho mystetstva Halychyny pershoi*

- polovyny XX st. [Piano works of Nestor Nyzhankivsky in the context of professional development of musical art of Galicia in the first half of the 20th century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (12), 23–30 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2013). *Liubov Kyianovska pro Nestora Nyzhankivskoho [Lyubov Kyianovska about Nestor Nyzhankivsky]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=oB_LCIGA77U
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv, 286 [in Ukrainian].
- Kozachuk, O. (2014). *Mystetskyi prostir Nestora Nyzhankivskoho do 120-richchia vid dnia narodzhennia [Nestor Nyzhankivsky's art space dedicated to the 120th anniversary of his birth]*. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. Kyiv, 16 (2), 26–31 [in Ukrainian].
- Molchko, U. (2001). *Fortepianna tvorchist Nestora Nyzhankivskoho [Piano works by Nestor Nyzhankivsky]*. Drohobych: Kolo, 67 [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladi ukraïnskoi muzychnoi kultury) [*«The World-View» in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture)*] (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 17 [in Ukrainian].
- Sonevytskyi, I. *Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho [Composer's legacy of Nestor Nyzhankivsky]*. Retrieved from <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2514/file.pdf>

Стаття надійшла в редакцію 2 грудня 2020 року.

УДК 78.071.1(44)(092):[780.8.082.2:780.644.1:780.616.432]

DOI 10.34064/khnum1-5803

Козиряцький Михайло Сергійович

кандидат в доктори мистецтв Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: kozyriatskyi94@gmail.com

ORCID 0000-0002-4079-8884

**КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
СОНАТИ ДЛЯ ГОБОЯ ТА ФОРТЕПІАНО Ф. ПУЛЕНКА**

*У статті здійснено аналітичну розвідку, що виявляє композиційно-драматургічну логіку та стилістичні особливості камерного твору Ф. Пуленка. Підсумовуються окремі відомості щодо цитат і алюзій, які є в музичному тексті і які, з одного боку, вказують на багатосторонні зв'язки з російською музикою (що не обмежені лише із вишануванням пам'яті С. Прокоф'єва), але й відсилають до творчості І. Стравінського і М. Мусоргського), а з іншого – на меморіальний задум твору, пов'язаний з підсумками власного життєвого шляху, на що вказують автоцитати з духовних творів. Зв'язок із російською музикою простежено в інтонаційному строї, прийомах фактурного викладу в партії фортепіано, що нагадують стиль Прокоф'єва, у драматургії Скерцо, де відображено конфлікт ліричного та гротескного образів, що нагадує про балет Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Робиться висновок, що Соната має жанрову та сюжетно-психологічну програму і риси єдності в загальній будові циклу та окремих частинах. ■ **Ключові слова:** соната, гобой, пізній стиль, еволюція жанру, лірика, гротеск, єдність.*

Постановка проблеми. Камерно-інструментальна музика Ф. Пуленка – яскрава, самобутня і важлива за своїм значенням частина творчої спадщини композитора. Особливе місце в ньому займає жанр сонати, представлений десятьма творами для різних інструментів. Ф. Пуленк звертався до нього протягом усього свого творчого шляху, тому вивчення зразків цього жанру, що належать різним періодам допомагає прослідкувати еволюцію композиторського стилю.

Соната для гобоя та фортепіано як один з останніх творів Ф. Пуленка підсумовує досвід його роботи в цьому жанрі і є зразком пізнього стилю композитора, якому притаманні особливості, характерні для французької та російської композиторських шкіл. Проте, попри широку популярність серед виконавців камерно-інструментальні твори Ф. Пуленка є недостатньо висвітленими в музикознавчих працях.

Аналіз останніх публікацій за темою. Сонати для різних інструментів Ф. Пуленка мають досить фрагментарне висвітлення в музикознавчих роботах. Фортепіанні сонати розглянуто у працях Т. Борович (2010). Флейтову – у Ж. Жакенової (2009), А. Шевченко (2011), кларнетову – О. Багрової (2014), Д. Менделенко (2016). Окрім цього камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка вивчаються переважно у виконавському ракурсі І. Галочкіною (1989). У статті Д. Менделенко узагальнено відомості про сонати Ф. Пуленка для флейти, кларнету і гобоя, що знаходяться в різних монографічних джерелах, присвячених життєтворчості композитора, надано певні аналітичні спостереження. Цінність останніх сонат, на думку Д. Менделенко, полягає в тому, що Ф. Пуленк вплив в своїй зрілій творчості «сучасну ідею відкритості і багаторівневості художнього тексту» (Менделенко, 2016: 144), оскільки обидві останні сонати фактично повністю засновані на цитатах, автоцитатах, доповнених різноманітними алюзіями. Д. Менделенко виявляє в Сонаті для гобоя цитату зі Скрипкового концерту І. Стравінського, а також автоцитати з духовних творів Ф. Пуленка: «Літанія Чорної матері Рокамадурської», «Маленьких молитов Святого Франіска Ассизького» і «Семи респонсоріїв Святого тижня», що зумовлено меморіальним задумом твору. Окрім того І. Галочкіна вбачає в Сонаті також певні відсилання до «Ромео і Джульєти», П'ятої симфонії С. Прокоф'єва. Іншими словами, в кожного з дослідників виникають власні асоціації у зв'язку з тематизмом Сонати для гобою і фортепіано, але всі вони так чи інакше пов'язані із російською музикою, що відповідає задуму композитора – вшануванню пам'яті С. Прокоф'єва (Галочкіна, 1989).

Мета статті – виявити композиційно-драматургічні особливості Сонати для гобою і фортепіано Ф. Пуленка.

Методи дослідження. Історико-стильовий та культурологічний методи, що застосовуються у дослідженні, – зумовлюють уявлення

про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Ф. Пуленка; жанрово-стильовий метод – направлено на розкриття індивідуальних жанрових і стильових параметрів Сонати для гобоя та фортепіано; структурно-функціональний – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови та форми, їх драматургічних функцій в аналізованих творах; біографічний – зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Ф. Пуленка на образність та драматургію його пізніх творів.

Виклад основного матеріалу. Сонату для гобоя та фортепіано присвячено пам'яті С. Прокоф'єва, що пояснюється не лише дружніми відносинами композиторів, а й загальним інтересом французьких композиторів до російської музики. (Згадаємо захоплення К. Дебюссі творами М. Мусоргського, Російські сезони в Парижі 20-рр. ХХ ст., підчас яких ставилися опери композиторів «Могутньої купки», а також балети І. Стравінського, С. Прокоф'єва).

У Сонаті для гобоя і фортепіано Ф. Пуленком були використані деякі специфічні прийоми, характерні для творів С. Прокоф'єва, як знак поваги до російського композитора. Цей твір має жанрову та сюжетно-психологічну програмність, про що свідчать назви частин: І частина – Елегія, друга – Скерцо, третя – Скорбота.

Назва І частини – Елегія – в перекладі з грецької мови означає «жалобна пісня». Цей жанр є досить поширеним в творчості саме російських композиторів. Закономірним виглядає той факт, що, присвячуючи свою сонату С. Прокоф'єву, Ф. Пуленк дав першій частини назву, пов'язану з російською культурою. Співучу, ясну за структурою мелодію гармонізовано із залученням відхилень у далекі тональності. Основну тему розфарбовують імпровізаційні підголоски, які дещо нагадують російські хорові розспіви. Композитор використовує численні органні пункти, на які нашаровуються нові, вишукані гармонії. В цій частині великою є роль сонорного звучання, тембрових, гармонічних нюансів.

Музика крайніх розділів першої частини Сонати, написаної в складній тричастинній формі, відрізняється тембро-фонічною виразністю разом з невігладливістю мелодичної мови, терпкістю та насиченістю гармонії. Хоча в цілому ладогармонічна основа є змін-

ною, практично у всіх кадансах затверджується мажоро-мінор з тональним центром G.

Перша тема, експозиція якої проходить у гобоя (т. 3–8), являє собою приклад світлої мелодії з відтінком щемливого смутку, що прекрасно демонструє виразові можливості інструменту, але не вирізняється великою різноманітністю мелодики. Провідна роль з точки зору музичної семантики належить гармонії. Ф. Пуленк вміло користується прийомом хроматичного розцвічування акордів, який є притаманним і творчості С. Прокоф'єва.

Характерним для зрілого стилю Ф. Пуленка стає прикрашання акордової вертикалі численними гронами побічних тонів. Основу гармонічної системи композитора складають акорди субдомінантової групи, а в розвиваючих епізодах гармонія часто підпорядковується руху поліфонічних голосів; отже, лінеарність переважає над закономірностями гармонічної вертикалі.

Функція фортепіанної партії полягає в створенні своєрідного «повітряного прошарку», у якому вільно лине світла тема гобоя. Для отримання необхідного звукового ефекту піаніст повинен мати м'яке туше, вміти диференціювати фактурні пласти. Велике значення має і коректна у відношенні до авторського задуму педалізація. Ремарка Ф. Пуленка – «*beaucoup de pedale*» (в перекладі з французької – «багато педалі»). Метою автора був ефект, при якому різні гармонії виявилися б змішаними на витриманому басу G. Однак при виконанні сонати слід багато в чому орієнтуватися на якості конкретного інструменту і акустику приміщення.

Друге проведення теми, викладеної гобоєм, проходить у фортепіано. Спільному природному перебігу мелодії повинні сприяти гнучке фразування, а також динамічний і тембровий баланс в ансамблі. Досягти цього можна в результаті уповільненого програвання із зупинками в гармонічних центрах: таких, як нонакорд на останній частці восьмого такту, або співзвуччя на останніх частках чотирнадцятого і двадцять першого тактів.

Друга тема першого розділу (ц. 4) являє собою алюзію на музичний образ з увертюри «Світанок на Москві-річці» з опери «Хованщина» М. Мусоргського. Ця опера була добре відома фран-

цюзьким композиторам, оскільки входила в репертуар Російських сезонів в Парижі. Нова мелодія природно впливає з попереднього тематизму, що не контрастує, а лише доповнює його. Перед слухачем оживає мальовнича картина природи, прекрасний краєвид раннього часу. Ф. Пуленк домагається оригінального звучання завдяки використанню політональності, поєднуючи одночасно *d-moll* і *B-dur*. Педалізація даного епізоду подібна педалізації в першій темі: автор вказує на використання однієї педалі на два такти. Так досягається звуковий ефект зміщення гармоній, створюється своєрідна «туманна завіса», крізь яку немов здалеку чується тема гобоя, що імітує ранкові «голоси півнів». Ніжна трель гобоя починається в динаміці *pp* і за чотири такти досягає *ff*. Появою нового, контрастного тематизму ознаменовано початок середнього розділу тричастинної форми (ц. 6).

Напружена тема у гобоя в цьому епізоді ніби готує драматичну розв'язку, що невблаганно наближається. Мелодію побудовано досить незвично: широта фрази поєднується з гострим пунктирним ритмом, а тривалі підйоми – із короткими спусками. Складним може виявитися вірне виконання ритмічного малюнка: восьмої з двома крапками і двох шістдесятчетвертих нот. Емоційне наповнення теми цього епізоду й ритмічна фігура можуть провокувати виконавців на невинувачене прискорення темпу, чого слід всіляко уникати: у нотному тексті Ф. Пуленк залишає авторський коментар «*Sans passer*» (в перекладі з французької – «не прискорювати»). Партію гобоя насичено великою кількістю висхідних пасажів, на інтонування яких як виразної мелодії слід звернути особливу увагу. Звуковий баланс партій виписаний автором досить виразно: гобой – *ff*, фортепіано – *mf*. У число ансамблевих труднощів також входить ідентична артикуляція двох останніх восьмих, завершальних фразу на *staccato* і у гобоя, і у фортепіано. Пружний штрих сприяє збереженню напруги, так як йде слідом тема повинна виникнути раптово, без підготовки.

Наступна тема, яка супроводжується ремаркою *tres doux* («дуже ніжно»), має характер глибокого роздуму. В партіях обох інструментів з'являється питальна інтонація. Градація динаміки різко змінюється: гобой грає в шкалі нюансів від *p* до *ppp*, фортепіано постійно звучить на *ppp*. Ф. Пуленк залучає еліптичні звороти зі зменшеними септакор-

дами, завдяки чому створюється особливий гармонічний «колорит». Знову проводиться пунктирна тема, яку можемо умовно позначити як тему року, що звучала в ц. 6. Хроматичні дисонуючі гармонії підкреслюють неминучість майбутньої трагедії.

Усвідомлення виконавцями єдності гармонічної вертикалі в цьому епізоді може досягатися шляхом уповільненого програвання зі свідомими затримками на других долях кожного такту. Важливим також є однакове виконання затактових мотивів, які дають імпульс для подальшому розвитку. Середній розділ завершується невеликою зв'язкою, що передує репризі (ц. 8). У цьому невеликому епізоді, що втілює статичність драматургічного розвитку, Ф. Пуленк звертається до лінійної поліфонії¹, що свідчить про успадкування композитором традицій французької композиторської школи.

У репризі тематизм першого розділу викладено гранично лаконічно. Перша тема звучить у скороченому вигляді, після чого автор починає варіювати тематичний матеріал середнього розділу (ц. 10). Відповідно до ремарки «*laissez vibrer*» («стихаючи і залишаючи звучати»), за допомогою педалізації зі збільшеного тризвуку і мінорного тризвуку від *g* утворюється єдина політональна гармонія, що виконує функцію тоніки. Загальний настрій коди можна охарактеризувати як надломлений, тривожний.

Друга частина циклу – Скерцо – різко контрастує з Елегією. Вишукані гармонії і складні поліфонічні поєднання змінюються скупим одноголоссям. Якщо в першій частині текст партії фортепіано вказував на використання м'якого глибокого туше, то в другій застосовано різке *martellato*. Вишукана агогіка Елегії знищується залізною метричністю, регулярною акцентністю Скерцо. Жанр скерцо тут трактовано у гостро-гротескному плані. Вступ починається в динаміці *f* і має жорстку ритміку. Партії обох інструментів повністю рівноправні.

Перша тема експозиції Скерцо відрізняється графічної конкретністю і відсутністю вокальності, що вказує на її виключно інструментальну природу. Вона асоціюється з так званим ударним піанізмом, риси якого були запозичені Ф. Пуленком у С. Прокоф'єва

¹ Лінійну поліфонію застосовує М. Равель у першій частині скрипкової сонати.

(Пуленк, 1970: 87). Композитор використовує прийоми *martellato*, штрих *nonlegato*, стрибки, репетиції. Звукові завдання, які диктує партія гобоя, вражають своєю різноманітністю. Без володіння цілою низкою технічних засобів (чітке *staccato*, точне акцентування, навички витримування однорідного темпу, агогічних відхилень) коректне виконання наполегливих, ритмічно пружних, складних за інтервалікою фраз для гобоїста унеможлиблюється. Певну складність для гобоїста становить і ритміка теми через наявність пауз на сильній долі такту.

Крайні частини Скерцо пронизані «гіпнотичним» ритмічним рухом. У створенні задуманого автором ефекту значну роль відіграє коректний вибір темпу і хороша темпова пам'ять виконавців, яка полягає в умінні не відхилятися від обраного спочатку руху. Дуже важливим в цій частині є коректний вибір темпу. Якщо останній буде занадто рухливим, може виникнути враження метушливості, що геть стирає характер злої сатири і гротеску. Виконавська практика свідчить, що швидкі частини камерних творів Ф. Пуленка звучать більш переконливо в темпах, дещо повільніших у порівнянні з авторськими вказівками за метрономом, але без помітних агогічних відхилень (наприклад, фінал Флейтової сонати або перша частина і фінал Тріо для гобоя, фагота і фортепіано).

Основний тематизм токатного характеру повторюється кілька разів. Тема містить невеликі сполучні елементи (по чотири такти), які, привносять певну штрихову різноманітність (ц. 2). В цьому епізоді виконавцям варто звернути особливу увагу на досягнення оптимального ансамблевого балансу. Ф. Пуленк викладає партії учасників ансамблю приблизно в одному регістрі, що ставить перед піаністом особливі завдання, пов'язані з розумінням доцільності використання тієї чи іншої техніки педалізації. Так, коли тема гобоя проходить у високому регістрі, і фортепіанний супровід має звучати як прозорий фон, педаль варто задіювати дуже скуппо або, якщо можливо, не використовувати зовсім.

Серед фактурних пластів виконавцю особливо потрібно висвітлити мелодію верхнього голосу. Коли тема гобоя звучить у нижньому регістрі яскраво і насичено, у фортепіано має висвітлюватись насамперед лінія баса. У цьому випадку виконавцю слід використовувати

гармонічну педаль. Ф. Пуленк динамічно буде два проведення теми у такий спосіб: в першому проведенні гобой звучить на *mf*, а фортепіано – на *p*; при другому – звучання гобоя посилюється до *f*, а фортепіано – до *mf*. Два проведення теми втілюють динамічне розгортання «крещендуючої» драматургії (за В. Холоповою, 2014).

Нова тема з'являється без будь-якої зв'язки або переходу. Розмір змінюється на $2/4$, які автор своєю ремаркою прирівнює до $6/8$ з метою збереження єдності темпу. Цю тему було використано композитором також в першій частині Сонати для кларнета і фортепіано, створеної в тому ж році. Перший елемент теми будується на арпеджованому в висхідному і низхідному напрямках мінорному тризвуку від *d* (цікавим гармонійним рішенням є звучання цього акорду у гобой з пониженим основним тоном). Другий елемент, захований у візерунку мелодичної фігурації, що продовжує фразу, викладено *staccato*, в ньому вгадується гумористичний зміст. Однак це не радість, а скоріше «сміх крізь сльози», в якому чітко простежується хворобливий надлом. Цей мотив можна охарактеризувати за допомогою слів, сказаних С. Прокоф'євим щодо програмності його «Сарказмів»: «Іноді ми зло сміємося з кого-небудь, але коли вдивляємося, бачимо, яким жалюгідним і нещасним є осміяний нами; тоді нам стає не по собі» (Прокоф'єв, 1982: 74).

Основний тематичний матеріал викладається у гобой, фортепіано ж виконує роль супроводу, імітуючи характер звучання щипкових інструментів. Після цього в партії фортепіано проводиться лейтмотив з кларнетової сонати. Його інтонування піаністом має повністю повторювати інтонування на гобой. Ф. Пуленк виписує велику кількість акцентів, які мають бути виконані абсолютно точно, не має бути зайвих, не позначених композитором акцентів на сильній долі такту. Акорд, що завершує цей розділ, марковано авторською ремаркою *secco* («сухо»), що передбачає уривчасте звучання без застосування педалі. Як і в першій частині сонати, композитор використовує свій улюблений прийом, що полягає в приєднанні до основної акордової вертикалі побічних тонів.

Середній розділ другої частини сонати має ліричний характер. Загальний рух сповільнюється, що зумовлено авторською ремаркою

Le double plus lent precedente («вдвічі повільніше попереднього»). Тематизм середнього розділу Скерцо відсилає до ліричних сторінок творчості С. Прокоф'єва (балет «Ромео і Джульєтта»). Музика прийнята надзвичайною поетичністю, світлом, втілює щире захоплення почуттям любові. Вишукану мелодичну лінію побудовано на прихлихливих гнучких інтонаціях. Тематичному розмаїттю сприяє постійне варіювання висхідної інтонації, непередбачувані тональні зіставлення (ц. 9). При єдиному метрі виконавці повинні однаково відчувати *rubato*, втілюючи найтонші агогічні зміни. Для того, щоб ця музика прозвучала природно і стилістично переконливо, учасники ансамблю повинні мати почуття міри, розвинений музичний смак, чималий досвід виконання камерно-інструментальних творів Ф. Пуленка. «Тема любові» проводиться автором тричі, кожен раз в новій тональності, за принципом крещендуючої драматургії. Якщо перше проведення теми в D-dur втілює почуття щирої закоханості; то друге (Fis-dur) пронизане сумнівами, містить питальні інтонації; третє – (F-dur) захоплює силою і глибиною почуття любові. Якщо перше і друге проведення теми побудовані в динамічній градації від *p* до *mf*, то у третьому – Ф. Пуленк значно розширює динамічний діапазон до *f*.

Гармонічний план середнього розділу Скерцо вирізняється різноманітністю, а фактура – багатоплановістю, що виражається в великій кількості самостійних горизонтальних ліній, які практично протягом всього звучання контрапунктують одна з одною (в партії гобоя та лівої руки піаніста). Такий прийом можна трактувати як музичний діалог Ромео і Джульєтти. Для найбільш переконливого виконання цього епізоду учасникам ансамблю варто розумувати тільки цей діалог, на час виключивши супровід в правій руці піаніста, щоб досягти максимально однакового виконання штрихів, точного витримування пауз, а також єдиного динамічного плану.

Розвиток тематизму середнього розділу проходить під знаком протидії теми любові образам ворожих сил. Кульмінацією другого проведення основної теми є потужне фортепіанне соло, що виростає до грандіозного *ff*, імітуючи масштаб звучання оркестрового *tutti* за участі мідних духових інструментів. Музичну тканину насичено безліччю хроматичних співзвуч, особливо часто композитор викорис-

товує розщеплені тони (e-es, g-ges, c-ces). Ритмічну складність являє собою часта, іноді в кожному такті зміна розміру.

Останнє проведення «теми любові» звучить ніжно, світло і трепетно, проте в кінці напруга знову зростає, динаміка досягає *f*. В останніх чотирьох тактах Ф. Пуленк створює музичний звукопис: немов здалеку чується звук вівчарського ріжка, що передвіщає світанок і розставання ліричних персонажів.

Репризу другої частини викладено досить стисло: вилучено тему, спільну з кларнетовою сонатою, натомість більш пильну увагу приділено саркастичній основній темі. Виклад тематичного матеріалу займає чотирнадцять тактів (ц. 14). На відміну від експозиції, в репризі саркастичний мотив звучить на *p*. Зміну характеру підкреслює і авторська ремарка *leger* («легко»). Завершує другу частину основна тема, яка звучить на *ff* з ремаркою *rude* («грубо») і різко обривається на восьмій тривалості, що створює враження болючої незавершеності.

Смисловим центром драматургії Сонати для гобоя і фортепіано Ф. Пуленка є третя частина – Скорбота, що являє собою своєрідну музичну епітафію. Створена незадовго до смерті композитора, соната може вважатися одним з підсумків його творчого шляху. Можливо, це не тільки данина поваги С. Прокоф'єву, а й музичний пам'ятник самому собі. Фактурний виклад третьої частини нагадує хорал. Мелодичну основу фіналу сонати становить комплекс інтонацій, що викликають асоціації з духовним співом православної традиції. Основна тема експонується у фортепіано соло і має траурний характер, майже зовсім ірреальне звучання. У перших трьох тактах створюється враження звучання заупокійного співу, що долинає здала. Тема будується на змішаних на одній педалі акордах *as-moll* і *es-moll*. Крім тональної невизначеності, їй притаманна змінність розміру. Невелика двотактова зв'язка має більш ліричний характер і нагадує слова автора. Далі знову звучить основна тема, але вже в партії гобоя (ц. 1). За чотири такти динаміка виростає від *pp* до *f*. У гобоя в високому регістрі звучить виразна, співуча мелодія, яку супроводжує імітація похоронних дзвонів в партії фортепіано. Виклад музичного матеріалу виконано в традиціях композиторів «Могутньої купки», що не дивно, адже Ф. Пуленк захоплювався їх творчістю. Йому вдалося втілити образ

духовної сили за допомогою інструментального звучання. Цьому багато в чому посприяла якість мелодії, по-вокальному довгоплинної, що широко розгортається в музичному часі. Про вокальну природу теми свідчать її широке дихання, хвилеподібна будова, що підкреслюється динамікою, цезури.

У тональному плані переважає трагічний *as-moll*. У ході розвитку тема проходить низку далеких тональностей (*e-moll*, *fis-moll*), а потім остаточно модулює в *a-moll*. Градація динамічних відтінків в партії фортепіано дуже широка: *ppp* – *mf* – *f* – *ff*. В середньому розділі (ц. 4) Ф. Пуленк використовує частину тематизму з першої частини (ц. 8), створюючи своєрідну *драматургічну* арку від першої частини до фіналу, яка об'єднує весь сонатний цикл. Мотив з першої частини драматизується завдяки гнівним, жорстким фігурацій гобоя, які викликають асоціації з темою середнього розділу першої частини (ц. 6). Грізні фігурації, як в першій частині, так і в фіналі, уособлюють провісників драматичної розв'язки.

З інтонаційного ядра першої теми виростає новий мотив у *a-moll* (ц. 5), що звучить подібно до всенародного плачу. Звучання лінії баса у партії фортепіано викликає асоціації з набатом. А далі, як світлий спогад, з'являється прозора тема гобоя, яка є ремінісценцією ще одного тематичного елементу першої частини (ц. 4). У репризі матеріал викладено максимально лаконічно. З'являється нова тема (ц. 8), проте вона лише посилює відчуття спустошеності і повної безвиході. Заключний акорд зі звуком *g* всередині акорду *as-moll* створює враження «розколотого» звукового простору.

Висновки. Соната для гобою і фортепіано Ф. Пуленка – це тричастинний цикл, що має сюжетно-психологічну програму, про що свідчать назви частин. При цьому в жодній з них не використовується власне сонатна форма. Усі частини мають тричастинну репризну структуру. Це разом із програмністю вказує на вплив сюїтної логіки, що вписується в загальну для XX століття тенденцію до оновлення жанру, в тому числі шляхом поєднання сонати жанру з іншими жанровими моделями та їх гібридами, що є свідченням неокласицизму XX ст.

У Сонаті в повній мірі увиразнено мелодичний дар Ф. Пуленка, а також – притаманна його творчості та французькій музиці загалом увага

до барвисто-фонічної функції гармонії та фактури. Серед гармонічних засобів – органні пункти, на тлі яких утворюються поліфункціональні сполучення, політональність, еліптичні звороти, акорди з побічними або розщепленими тонами, співзвуччя поліфонічного походження.

Ознаки впливу російських композиторів С. Прокоф'єва, І. Стравінського, М. Мусоргського проявляються не лише на рівні тематизму, цитат, інтонаційних алюзій, типів фактурного викладу, але й на рівні драматургії. Так, взаємодія ліричних та гротескових образів у другій частині нагадує про конфлікт любові та ворожнечі у балеті «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва. Перспективи теми дослідження пов'язані з подальшим аналітичним розглядом камерно-інструментальних творів Ф. Пуленка у контексті пізнього стилю.

ЛІТЕРАТУРА

- Багрова, Е. (2014). Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*, № 4, 36–45. Москва.
- Боревич, Т. (2010). Соната Ф. Пуленка для фортепіано в 4 руки як відображення камерно-інструментального стилю композитора. *Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань, 11–13 травня 2010 року*. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського [відп. ред. Л. В. Шаповалова], 96–101.
- Боревич, Т. С. (2010). *Фортепіанні сонати Франсиса Пуленка в контексті камерно-інструментального стилю композитора*. (Магістерська робота студ. 5 курсу вик.-музикознав. фак-т; наук. рук. М. Ю. Борисенко). Харк. держ. ун-т мист-в ім. І. П. Котляревського, 88.
- Жакенова, Ж. (2009). Соната для флейты и фортепиано Ф. Пуленка в контексте творчества и его связи с исполнительским искусством. *Искусство глазами молодых: материалы I Междунар. науч. конф. студ., асп. и молодых ученых*, 23–24 апреля 2009 года, 435–438. Красноярск.
- Кюрегян, Т. (2007). Музыкальная форма. *Теория современной композиции*. (Навч. посібник). Відп. ред. В. С. Ценова, 266–313. Москва.
- Менделенко, Д. (2016). Про декількох рівнів «прочитання» музичного тексту в останніх сонатах Ф. Пуленка. *Культура і сучасність*. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 139–144. Київ.

- Назайкинський, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва, 319
- Прокофьев, С. (1982). *Автобиография*. Москва: Советский композитор, 599.
- Пуленк, Ф. (1970). *Письма*. Пер з франц. Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Ленинград–Москва: Советский композитор, 311.
- Пуленк, Франс (1989). *Сонаті для духових інструментів и фортепіано в класі камерного ансамблю*. (Метод.рекоменд.). Сост. Галочкина И. В. Белорус. конс. Минск, 30 с.
- Холопова, В. (2014). Музыка как вид искусства. Retrieved from <https://e.lanbook.com/book/44767>
- Шевченко, А. (2011). Стилєві особливості камерної творчості Ф. Пуленка (на прикладі сонати для флейти і фортепіано). *Когнітивне музикознавство-3: VII Магістерські читання*, 5 травня 2011 р. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 292–299. Харків

Mykhailo Kozyriatskyi

Candidate for creative postgraduate studies (doctor of arts),

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

e-mail: kozyriatskyi94@gmail.com

ORCID 0000-0002-4079-8884

**COMPOSITIONAL-DRAMATIC FEATURES OF THE SONATA
FOR OBOE AND PIANO BY F. POULENC**

Background. *Chamber instrumental music by F. Poulenc is a bright, original and important part of the composer's creative heritage. The sonata genre, represented by ten works for different instruments, occupies a special place in it. F. Poulenc's appealed to it throughout his career; so studying samples of this genre belonging to different periods helps to trace the evolution of F. Poulenc's compositional style. However, despite the widespread popularity of performers, chamber and instrumental works by F. Poulenc are not sufficiently covered in music studies.*

The purpose of the article is to reveal the compositional and dramatic features of the Sonata for oboe and piano by F. Poulenc.

Results. *Some specific techniques characteristic of S. Prokofiev's works as a sign of respect for the Russian composer are used in the Sonata for the oboe and*

piano by F. Poulenc. This work has a genre and narrative-psychological program, as evidenced by the names of the movements: "Elegy", "Scherzo", and "Sorrow".

The title of the first movement – "Elegy" – means "mourning song" in Greek. This genre is quite common in the works of Russian composers. It seems legitimate that, in devoting his sonata to S. Prokofiev, F. Poulenc gave the first movement a title related to Russian culture. Songful, clear in structure melody is harmonized with the involvement of transitions to the distant keys.

The second movement of the Sonata – "Scherzo" – contrasts sharply to Elegy. Exquisite harmonies and complex polyphonic combinations are replaced by monophony. If in the first movement the text of the piano part indicated the use of a soft deep carcass, the second movement applied a sharp, sometimes too rough, *martellato*. Elegy's sophisticated agogics are destroyed by "iron" metricity, precision, and regular Scherzo's accents. The Scherzo genre is interpreted here in a sharp grotesque way. The introduction begins in the dynamics of *f* and has a rigid rhythm. The parts of both instruments are completely equal.

The endsections of Scherzo are steeped with "hypnotic" rhythmic movement. The middle section of the second movement is lyrical. The thematicism of the Scherzo middle section refers to the lyrical pages of S. Prokofiev's work.

The semantic center of the entire sonata for the oboe and piano by F. Poulenc is the third movement – "Sorrow", which is a kind of musical epitaph. Created shortly before the composer's death, the sonata can be considered one of the final results of his career. Perhaps this is not only a tribute to S. Prokofiev, but also a musical monument to himself. The textual presentation of the third movement is reminiscent of the choral. The melodic basis of the sonata finale is a set of intonations that are associated with spiritual singing of the Orthodox tradition. The main theme is exhibited in piano solo and has a mournful character, almost completely surreal.

Conclusions. F. Poulenc's Oboe and Piano Sonata is a three-movement cycle that has a genre and psychological program, as evidenced by the names of the movements. None of them uses the sonata form itself. All movements have a three-section reprise structure. This, along with the program, points to the influence of suite logic, which fits into the tendency for the genre to be renewed in the 20th century, including combining the sonata genre with others. Working with different genre models and their hybrids is also a reflection of the neoclassical trends of 20th-century music that have always been inherent in F. Poulenc's work. Signs

of influence of Russian composers – S. Prokofiev, I. Stravinsky, M. Mussorgsky – are manifested not only at the level of thematicism, quotations, intonational allusions, types of texture presentation, but also at the level of dramaturgy. Thus, the interaction of lyrical and grotesque musical images in the second part is reminiscent of the conflict of love and enmity in S. Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet". ■ **Key words:** sonata, oboe, F. Poulenc, S. Prokofiev, Russian music.

REFERENCES

- Bahrova, O. (2014). Rozdumy pro syntez zhanriv v sonati dlia klarneta i fortepiano Fransisa Pulenka [Reflections on the synthesis of genres in the sonata for clarinet and piano by Francis Poulenc]. *Vcheni zapysky RAM im. Hnesinykh. [The scientific essays of RMA named by Gnesins]*. Moskva. № 4 (11), 36–45. [in Russian].
- Borevych, T. (2010). Sonata F. Pulenka dlia fortepiano v 4 ruky yak vidobrazhennia kamerno-instrumentalnoho styliu kompozytora [F. Poulencs Sonata for Piano 4 Hands as a Reflection on the composers chamber instrumental style]. *Naukovi asamblei: Materialy mahisterskikh chytan [Scientific Assemblies: Materials of Masters Readings]*. 11–13 travnia 2010 roku. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [vidp. red. L. V. Shapovalova]. Kharkiv, 96–101 [in Ukrainian].
- Borevych, T. S. (2010). *Fortepianni sonaty Fransisa Pulenka v konteksti kamerno-instrumentalnoho styliu kompozytora [Piano Sonatas by Francis Poulenc in the context of the composers chamber instrumental Style]*. (Mahisterska robota stud 5 kursu vyk. muzykoznav. fak-t .; nauk. ruk. M. Yu. Borysenko). Khark. derzh. un-t myst v im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 88 [in Russian].
- Pulenk, Fransis (1989). *Sonaty dlia dukhovykh instrumentiv i fortepiano v klasi kamernoho ansamblu [Francis Poulenc. Wind instruments sonatas in Chamber music course]*. (Metod. rekomend). Uporiad. Halochkyna I. V. Bilorus. kons. Minsk, 30 [in Russian].
- Kiurehian, T. (2007). Muzychna forma [Music form]. *Teoriia suchasnoi kompozitsii [The modern composition theory]*. (Navch. posibnyk). Vidp. red. V. S. Tsenova. Moskva. Ch. 2, hol. 9, 266–313 [in Russian].
- Mendelenko, D. (2016). Pro dekilkokh rivniv «prochytannia» muzychnoho tekstu v ostannikh sonatakh F. Pulenka [About several levels of musical text “reading” in late sonatas by Francis Poulenc]. *Kultura i suchasnist [The culture and*

- modernity]. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 139–144 [in Ukrainian].
- Nazaikynskiy, Ye. V. (1982). *Lohika muzychnoi kompozytsii [The logic of musical composition]*. Moskva, 319 [in Russian].
- Prokofiev, S. (1982). *Avtobiohrafia [Autobiography]*. Moskva: Kompozytor, 599 [in Russian].
- Pulenk, F. (1970). *Lysty [The letters]*. Per z frants. E. Hvozdovoi i H. Filenko. Leninhrad–Moskva, Rad. kompozytor, 311 [in Russian].
- Kholopova, V. (2014). Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]. Retrieved from <https://e.lanbook.com/book/44767> [in Russian].
- Shevchenko, A. (2011). Stylovi osoblyvosti kamernoi tvorchosti F. Pulenka (na prykladi sonaty dlia fleity i fortepiano) [The stylistic features of chamber music by Francis Poulenc (on Flute Sonata example)]. *Kohnitivne muzykoznavstvo-3: VII Mahisterski chytannia [Cognitive musicology-3: The VII Master's readings]*. 5 travnia 2011 r. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2011, 292–299 [in Ukrainian].
- Zhakenova, Zh. (2009). Sonata dlia fleity i fortepiano F. Pulenka v konteksti tvorchosti i yoho zviazku z vykonavskym mystetstvom [Flute Sonata by Francis Poulenc in his creativity context and in relationship with performing art]. *Mystetstvo ochyma molodykh: materialy I Mizhnar. nauk. konf. stud., asp. i molodykh vchenykh [Art through the eyes of the young. Materials of I Int. scient. young scientists conf.]*. 23–24 kvitnia 2009 roku. Krasnoiarsk, 435–438 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 10 січня 2021 року.

УДК 780.616.432.083.2.071.1(47)«18/19»

DOI 10.34064/khnum1-5804

Перова Марина Ігорівна

магістр, концертмейстер в дитячій музичній школі № 3

ім. М. В. Кармінського (Харків);

e-mail: perovamarina4@gmail.com

ORCID 0000-0002-7962-9068

«П'ЯТЬ КРИХКИХ ПРЕЛЮДІЙ» А. ЛУР'Є: ДОСВІД КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО АНАЛІЗУ

*Статтю присвячено виявленню особливостей композиторського мислення А. Лур'є на прикладі фортепіанного циклу ор. 1. Здійснено композиційно-драматургічний і стильовий аналіз циклу, на підставі якого визначено особливості індивідуального композиторського стилю А. Лур'є. Виявлено єдність змістовних і формотворчих рівнів обраного циклу. Досліджено відтворення романтичної традиції трактування фортепіано в опусі І А. Лур'є. Охарактеризовано роль жанру мініатюри в контексті творчості композитора. Виявлено специфіку метроритмічності, семантики фортепіанних творів митця (зокрема, «крихкості»), а також принципів тематичної концентрації, мініатюризму. ■ **Ключові слова:** А. Лур'є, «П'ять крихких прелюдій» для фортепіано ор. 1, індивідуальний композиторський стиль, мініатюра, інтонаційна семантика.*

Постановка проблеми. Артур Лур'є (1892–1966) – один із найоригінальніших діячів російської культури «срібної доби», хоча при житті його визнавали більше художники й поети, ніж музиканти та композитори. Майже через століття музика композиторів, чия творчість була під заборорою й не була гідно оцінена, досі залишається маловідомою й майже не виконується в концертних залах. Однак у зв'язку з великою зацікавленістю нового покоління піаністів-виконавців до так званого «російського модерну» початку ХХ століття пошук особистих контактів із незнайомим мистецтвом є закономірним і вочевидь *актуальним*, в тому числі для наукового загалу. Для бага-

тьох музикантів відкриття музики «срібної доби» пов'язано в першу чергу з ім'ям цього музиканта. Особистісна зацікавленість творчістю композитора супроводжувалась виявленням відсутності досліджень, присвячених музичній спадщині Лур'є.

Аналіз останніх публікацій за темою. Ім'я Артура Сергійовича Лур'є досить рідко трапляється в літературі з історії музичної культури, навіть у шеститомному науково-довідковому виданні «Музична енциклопедія» під редакцією М. Келдиша про композитора зовсім немає ніяких згадок. Тим не менш, останні роки відзначені появою низки публікацій, присвячених творчості композитора. Серед найбільш значущих варто назвати статті Т. Лівої (2004) і М. Городилової (2006), а також біографічне есе С. Осєєвої (2018). Символістським тенденціям у творчості А. Лур'є присвячена стаття української дослідниці В. Реді (2010). У монографії І. Воробйова та А. Синайської, присвяченій огляду життя та творчості композиторів російського авангарду (2007), висвітлені музично-естетичні погляди А. Лур'є, а також дано перелік основних творів А. Лур'є у хронологічній послідовності. Серед зарубіжних досліджень особливий інтерес представляє збірник наукових статей «Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié», у якому наголошено на участі композитора у футуристичному русі. Короткий огляд творчості А. Лур'є надав у своїй праці «Нова радянська музика 20-х років» німецький музикознавець Д. Гойові (2006). У фундаментальному дослідженні Л. Сіцкі, присвяченому музиці репресованого російського авангарду 1900–1929 років, огляду творчості А. Лур'є також відведено окремий підрозділ (1994).

Мета дослідження – виявити специфіку індивідуального композиторського стилю А. Лур'є на прикладі циклу «Cinq préludes fragiles» ор. 1 для фортепіано.

Методологія дослідження припускає опору на взаємодію загальних і спеціальних наукових підходів до вивчення творчості маловивченого автора, що представляє художню цінність для виконавців. Історичний метод – зумовив широту уявлень про стадії розвитку російської музичної культури й спадкоємності між ними (в системі «романтизм-модернізм-духовний реалізм»); культурологічний – для виявлення контекстуальних зв'язків особистості художника і його

творчості в контексті культури «срібної доби»; функціонально-структурний – для розуміння єдності змістовних і формотворчих рівнів музичного твору; стильовий – для визначення індивідуального стилю композитора, виявлення основних принципів і якостей мислення; жанрово-стилістичний – для виявлення жанровості в індивідуальному композиторському опусі.

Виклад основного матеріалу. Цикл із програмною назвою «Cinq preludes fragiles» (з рос. *«Пять хрупких прелюдий»*) для фортепіано (1908–1910) створений у ранній період творчості А. Лур'є. До моменту завершення створення музики цього циклу авторові ледве виповнилося вісімнадцять років. Композитор позначив його опусом 1, тим самим вказавши на роль цього твору як введення в справжню, достеменну творчість. Аналізований цикл присвячений польській піаністці Ядвізі Цибульській (в майбутньому, першій дружині композитора). Молодий композитор розпочав творчість із фортепіанної мініатюри не випадково, оскільки цей жанр є величезною частиною світової музичної культури і складає сутнісну основу різних сторін практичної діяльності музикантів (композиторів, виконавців, педагогів).

Усі прелюдії об'єднує єдиний образний лад: музика пройнята витонченістю, ніжністю, чуттєвістю, що відповідає авторському програмному уточненню «Крихіткі» (рос. *«хрупкие»*). Програмна установка дозволяє сформувати у виконавця і слухача певні аналогії й асоціації. У цілому відчувається внутрішній глибокий зв'язок між окремими прелюдіями. Їх слід сприймати як цілісний авторський задум – єдину художню концепцію, у системі якої кожна п'єса виконує свою унікальну функцію.

Прелюдія № 1 (*Lento, es-moll*) є своєрідним вступом до «сюжету» циклу, оскільки знайомить слухача зі світом ліричного героя. Меланхолійний стан, відчуженість його душі, навіть приреченість на внутрішню боротьбу з життєвими обставинами складають образ Поета, за романтичною традицією (Шуман, Шопен). Елегійна тема – образ нездійсненої мрії – починається в регістрі людського голосу, народжуючись із трьохзвучного мотиву в обсязі тонічної терції, з «придихами» в паузах і коротких тривалостях. Нижній голос фактури рухається хвилеподібно.

Композиція п'єси досить лаконічна (17 т.): період з трьох хвиле-подібних речень. Слід зазначити, що в його тематичній організації використовується один інтонаційний комплекс (лейтмотив) – висхідний *es-b-f-ges* і низхідний *b-es*, де звертає на себе увагу поєднання типово романтичних мотивів із конкретним семантичним навантаженням. Так, висхідна квінта (*es-b*) – як точка відліку хвилеподібних підйомів і спадів; висхідна мала секунда (*f-ges*) – зусилля напруження волі; низхідна секста (*ges-b*) – меланхолія, елегійність, страждання; замикання на вихідному тоні (*b-es*) – безвихідь, замкнуте коло.

У другому проведенні теми мелодичний голос стає більш рішучим, вольовим, спрямованим. Тема звучить октавою вище, фактура ущільнюється, досягаючи світлої кульмінації під час модуляції в тональність *Ges-dur* (т. 9) у динамічному звучанні *ff*, поступово танучи до *pppp*. Мотив щастя, що лунав у кульмінації й був закріплений новою тональністю, підкреслює самостійність функції розвитку в другому реченні. На підставі зазначених ознак можна стверджувати, що **три речення** являють міні-тричастинну композицію, у зв'язку з наявністю різновекторних функцій у цілісній інтонаційній драматургії (не тільки експозиція, а й розвиток і нова якість у третьому реченні). Цілком очевидна наявність *принципу концентрації* музичної експресії, ємкість і глибина, що просвічують крізь психологічну концентрацію.

У репризі (третє речення) після радісного мажору повертається первинний стан приреченості. У заключному кадансі з'являється короткий порив надії (висхідний пасаж, т. 15), який немов наштовхується на нездоланну перешкоду. Таким чином, Перша прелюдія закріплює у свідомості слухача ліричний образ Поета завдяки лейтмотивній основі тематичної організації, яка містить сформований комплекс романтичних знаків-інтонацій.

Вкажемо назначення фортепіанної фактури в прелюдії: розріджена, поліфонічна, насичена паузами, ферматами, різноманітними метро-ритмічними варіантами (шістнадцяті, тридцять другі тривалості, квартолі, квінтолі, секстолі) – вона сприяє створенню невагомості, легкості, м'якого, спокійного руху. *Звуковий образ фортепіано* складається завдяки багатовимірності простору. Поступове включення

різних мелодизованих голосів, інтонаційна спільність між ними дозволяє зробити висновок про риси поліпластової фактури.

Прелюдія № 2 (*Calme, pas vite – фр. «спокійно, нешвидко»*; *es-moll*) також лірична, звідтінком меланхолії, але більш дієва і вольова, упорівнянні з попередньою. П'єса відкривається темою вступу (два такти), побудованій на типово романтичній фактурній формулі арпеджованих переливів. У партії правої руки в динамічному відтінку *pp* звучать безперервні фігурації, побудовані на інтонаціях лейтмотиву прелюдії № 1. Вони залишаються практично незмінними протягом усього твору (відбувається тільки зміна гармоній), що створює відчуття зупинки часу – остинатного супроводу.

П'єса витримана в єдиному емоційному стані. Три проведення теми – три хвили музично-драматургічного розвитку. У першому проведенні експонується образ ліричного героя. Основна тема – 12-тактова побудова – звучить у партії лівої руки в регістрі людського голосу (за аналогією з першою прелюдією); рух мелодії плавний, стрибків практично немає (тільки рух $\uparrow \downarrow$ на терцію). Основні звуки мелодії виділені акцентами (12), для підкреслення кожного тону. Тема-образ (5 тактів) має кадансування, що закінчується звуками верхнього тетраходу мелодійного мінору й розкладеним на три октави тонічним тризвуком. Друге речення більш лаконічне, звучить у низькому (віолончельному) регістрі, ніби відгомін першого проведення й новий імпульс перед кульмінацією. Остання хвиля – кульмінаційна, наймасштабніша, з насиченою фортепіанною фактурою. Стан героя тут дієвий, вольовий, що підкреслюється динамічним відтінком *f* і активними арпеджійованими чотирьохзвучними акордами в партії лівої руки, підкріплених басами. Після досить тривалого перебування в тональності *Ges-dur* тривале кадансування повертає характер музики в первісний стан меланхолії. Закінчується прелюдія образами смиренності й «покірності» долі. М'який рух мелодії, мінорний лад, монотонний ритмічний малюнок супроводу, що нагадує спокійне погойдування на хвилях, наштовхують на асоціації з жанром баркароли, що підкріплюються й авторською ремаркою «*avec la liberte d'une chanson populaire*» («в дусі народної пісні»).

Прелюдія № 3 (*Tendre, pensif* – фр. «ніжно, вдумливо», *B-dur*) є ліричним центром циклу. Її музичний образ на кшталт пасторалі. У прелюдії з'єднуються різні модуси психології душевного життя: єднання людини і природи (споглядання), роздуми людини наодинці із самим собою (рефлексія), внутрішня розмова з Творцем (молитва). Спочатку звучать гармонії пов'язані із субдомінантовою сферою – *es-moll* – і її альтерацією (гармонічна субдомінанта) з розв'язанням у *F-dur*. Її також можна сприймати, як відгомін минулого (зв'язок із двома попередніми прелюдіями).

Тема-гармонія (період із трьох речень) викладена вишукано у фактурному і метро-ритмічному вбранні, характеризує тонкий смак і поетичну ауру, очевидно притаманну світогляду художника. Краса звучань цих гармоній і фактурно-мелодичних переливів укладається в лаконічний спосіб: ядро (1–2 такт), його варіантне розгортання (3–4 такт), у якому слух вирізняє мінорну терцію й «підвищену» тоніку (завуальована друга низька); нарешті, кадансування теми (*Des-dur* як домінанта розв'язується в *Ges-dur*).

Щодо семантики основної теми, побудованої на зазначених ладотональних сферах, то вона має яскраву асоціативність: наприклад, низхідні інтонації на малій терції імітують кування зозулі, а струмливі спадаючі пасажі імітують рух повітря або води. Водночас, загальна функціональна логіка образу зрозуміла.

Щодо стилістичного розмаїття фортепіанної поезики А. Лур'є в жанрі мініатюри, вкажемо на його спорідненість із фортепіанними п'єсами Р. Шумана, у яких лаконізм передбачає максимальну концентрацію і глибину музичної експресії. Філігранна відточеність і колористичність звучання фортепіано, вишуканий смак і аристократизм створюваної аури, оповитою красою поезії думки й духовного бачення світу – ці якості є «стильовою візиткою» Лур'є.

У середньому розділі тричастинної композиції можна відмітити невеликий драматургічний «момент», який вирізняється більшою експресією завдяки яскраво вираженим мотивам та їх відгомонів («відлунням»). Вони являють собою низхідну секвенцію (тт. 13–15 – свого роду сповідь головного героя), і каденції (*accel. Etcresc.*) – ланцюжок спадаючих повторюваних звуків із невеликим динамічним розвитком.

Але розвиток, що розпочався – несподівано переривається, не доходячи до кульмінації. Він згасає в завислих в повітрі звуках на *ppp*, звучить у широкому регістровому діапазоні.

Реприза повторює перший розділ прелюдії; відновлюється основна тональність – *B-dur*. Закономірним є лише поява невеликої коди – свого роду відповідь на монолог у середньому розділі.

Прелюдія № 4 (*Affabile – італ. «привітно»; F-dur*) виконує роль світлого інтермецо. Мініатюра пройнята станами тріумфу, захоплення, радості буття. Написана в тональності домінанти до попередньої прелюдії. Загальний настрій підкріплено авторською ремаркою «*joyeux, capricieusement*» (фр. «весело, капризно»). Інтермецо пов'язано з певною функцією – роль перемикання, відсторонення. Це, передусім, розрядка, відпочинок, що заповнюються плетінням красивих візерунків, лагідною й тихою бесідою.

Композиція п'єси складається з трьох речень повторної структури, складаючи образний монолог. Перше проведення теми – динамічний нюанс *pp*, звучить у партії правої руки і являє собою ланцюжок спадаючих акордів у розмірі 9/16. Супроводжуючий тему нижній голос рухливий, мелодичний, викладений шістнадцятими (тріолями), перші його звуки дублюють мелодію. Далі зміна розміру (7/8) і на *f* в мартелятному русі звучать палкі, захоплені акорди, що закріплюють тоніку. Загалом, тема прелюдії має імпровізаційну природу, де ліричні інтонації розчиняються у формах загального руху.

Друге речення розширено, починається з динамічного відтінку *p*, у точності повторює перше, але замість закріплення тоніки відбувається перехід у сферу дієзних тональностей. Звучать переливи світлих пасажів *A-dur*, *E-dur*, з зупинкою на «завуальованому» *Cis-dur* (порожня квінта *cis-gis* і звук *f*, завдяки якому чути фарбу *Cis-dur*), який вносить для слухача відчуття нестійкості, хиткості, охоплення сумнівами. У репризі повертається первинний стан, у якому таїться глибина й натхненність почуттів Поета.

Прелюдія № 5 (*Modéré – фр. «помірно», gis-moll*) – за семантикою дуже близька до прелюдії № 1, створює своєрідну арку образів діалектики душі меланхолійного героя, який знов втратив внутрішні життєві орієнтири. На початку прелюдії є авторська ремарка «*avec*

langueur» (фр. «з млявістю, знемогою»). У перший раз тема звучить у тональності *cis-moll* (12/8, рух тріолями); основна тональність проявляється лише в другому проведення теми.

Мелодія (партія правої руки) починається з затримання (II ступінь в I), вона зигзагоподібна, з «придихами» (зупинками на VII ступені), які надають деяку «застиглість». Такий рух мелодії виражає витікання енергії, життєвих сил, затримання в мелодії звучать як безнадійність.

Партія лівої руки складається з двох елементів: широкий рух по звуках тризвуку з поверненням на початковий тон і ритмоінтонації із шістнадцятих тривалостей (наче лейтмотив Прелюдії № 1). Рівні восьмі тривалості супроводу в повільному темпі викликають асоціацію з повільним плином часу (хід маятника годинника), але в розвитку матеріалу спостерігається постійне метричне зсування; тим самим уникається відчуття статичності.

Середній розділ позначений авторською ремаркою «*Fondu, très modéré*» – плавно, дуже помірно. Світлий образ (*H-dur*, 4/4, рух дуолями) створює відчуття далекої неземної мрії і складається з двох проведеннь теми, з танучих чергуючих $\uparrow \downarrow$ терцієвих інтоном і акцентованого басу. Після цього звучить імпровізаційна каденція (зміна розміру 4/8 – перехід до репризи).

Реприза (*Au mouvement – фр. «до руху»*, 12/8) характеризується поверненням первинних образів, але в порівнянні з експозицією звучить більш дієво за рахунок дрібної пульсації в супроводі (замість восьмих тривалостей – шістнадцяти). Заключний акорд *gis-moll* звучить на басу «E», через що втрачається відчуття тоніки, і цикл залишає по собі відчуття недоволеності.

Висновки. Експериментальна творчість А. Лур'є 1910-х років відображає загальні тенденції російської музики цієї історичної доби. У творчості цього періоду творення нового художнього змісту не було головним для композитора. Найбільш важливим був сам по собі експеримент, пошук нових властивостей форми, принципів іншої організації музичного часу. Проаналізувавши фортепіанний цикл «*Cinq preludes fragiles*» оп. 1 А. Лур'є, можемо зробити висновки, що йому властива драматургічна цілісність. Виявлені риси композиторського письма вказують на спадкоємність традицій пізнього романтизму.

Звуковий образ фортепіано також трактовано композитором у романтичному дусі. З огляду на те, що ця музика тільки відкривається слухачам ХХІ століття, романтичний «флер» епохи його створення тільки посилюється.

Загальний тональний план циклу: «№ 1–2 – es-moll, № 3 – B-dur, № 4 – F-dur, № 5 – gis-moll» прояснює драматургічний задум автора:

- Прелюдії № 1 і № 2 – подвійна експозиція, в якій розкривається образна дихотомія «меланхолія – дієвість» як дві іпостасі ліричного героя (що вказує на діалектику його душі);

- Прелюдія № 3 – звертає слух до картини природи і ставлення людини до неї;

- Прелюдія № 4 – це світла кульмінація, образ мрії;

- Прелюдія № 5 – втілюється образ повернення до дійсності.

Формотворення прелюдій виявило стійку тенденцію до класичної традиції. Прелюдії написані в простій тричастинній формі (Прелюдії № 1, № 3, № 5), або у формі періоду з трьох речень повторної будови (Прелюдії № 2, № 4).

Відтворення засобами музичної виразності *семантики образів* “хрупкості” (тендітності, витонченості, швидкоплинності життя) проявляється як музичне втілення поетичної аури символізму «срібної доби», як уявлення про красу, рідкісну та витончену – як граничний, крайній стан, уже досягнутий й майже зникаючий.

В історичному сенсі початок ХХ століття поставило під сумнів цілісність, стійкість Буття цілого світу низкою військових, політичних, економічних подій. Тому не випадково, що молода і вразлива душа композитора обрала саме таку назву для циклу прелюдій, музична матерія яких повністю виправдовує її.

ЛІТЕРАТУРА

- Гойови, Д. (2006). *Новая советская музыка 20-х годов*. Москва: Композитор, 368 с.
- Городилова, М. В. (2006). Гармонические открытия в фортепианной музыке А. Лурье и Н. Рославца. *Фортепиано: вчера, сегодня, завтра*, 73–79.
- Воробьев, И. С. & Синайская, А. (2007). *Композиторы русского авангарда*. Санкт-Петербург: Композитор, 160.

- Левая, Т. (2004). Артур Лурье и петербургский авангардный миф. *Науковий вісник*, 33, 189–197.
- Осеева, С. Артур Лурье: вырванная страница Серебряного века. Retrieved from: <https://wplanet.ru/index.php?show=text&id=8898>
- Редя, В. Я. (2010). О символистских тенденциях в творчестве Артура Лурье. *Музичне мистецтво*, 10, 40–49.
- Рубинчик, О. В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье. Retrieved from: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/rubinchik-v-poiskah-poteryannogo-orfeya.htm>
- Móricz, Klára & Morrison, Simon (2014). *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*. Oxford University Press, 287.
- Sitsky, L. (1994). *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. London: Greenwood Press, 347.

Maryna Pierova

master Degree (Musical Art), accompanist in the "M. V. Karminsky"
Music School № 3 (Kharkiv);
e-mail: perovamarina4@gmail.com
ORCID 0000-0002-7962-9068

**"CINQ PRELUDES FRAGILES" FOR PIANO BY A. LOURIÉ:
THE ATTEMPT OF COMPOSITIONAL
AND DRAMATURGICAL ANALYSIS.**

Background. The article identifies the stylistic principles of composer's thinking of A. Lourié on the basis of the "Cinq preludes fragiles" for piano op. 1. The musical science works of recent years, which include the articles by M. Gorodilova, L. Sitsky and D. Gojowy, deal with the problem of repressed Russian avant-garde.

Objective. The purpose of the research is to reveal the specifics of individual composer style of A. Lourié on the basis of the "Cinq preludes fragiles" for piano op. 1.

Methods. Achieving the goal of the research involves using the following methods: stylistic approach, genre approach and compositional approach.

Results and Discussion. Exposition of the main material of the study includes the compositional, dramaturgical and stylistic analysis of the cycle,

which is recognized as the first piece by A. Lourié. The analysis of the intonational dramaturgy of the cycle by A. Lourié is a necessary stage in the theoretical understanding of the composer's artistic thinking and the stylistic features of his heritage. Prelude No. 1 (*Lento, es-moll*) is a kind of introduction to the holistic "plot" of the cycle, as it represents the world of the lyric hero. It can be assumed that this is the image of the Poet, which is characteristic of the romantic tradition. Prelude No. 2 (*Calme, pas vite, es-moll*) is also lyrical in nature, with a touch of melancholy, but more active and strong-willed. Prelude No. 3 (*Tendre, pensif, B-dur*) is the lyric center of the cycle. This is a musical pastoral. In this prelude, various psychological modes are combined: the union of man and nature (contemplation), the thoughts of a man alone with himself (reflection), an internal conversation with the creator (prayer). Prelude No. 4 (*Affabile, F-dur*) is recognized as a bright intermezzo. The miniature is imbued with states of exultation, delight, joy of being. The general mood of the prelude is supported by the author's remark "*joyeux, capricieusement*" ("fun, capriciously") and corresponds to the intermezzo compositional function. The character of Prelude No. 5 (*Modéré, gis-moll*) is melancholic and detached. This miniature is very close to the Prelude No. 1, with which it creates an arch of images of the dialectic of the protagonist's soul. It seems that the hero had lost his life goals again. The dramaturgical author's intention is realized as follows:

Preludes No. 1 and No. 2 represent a double exposure, which reveals the figurative dichotomy of «melancholia – activity» as two hypostases of a lyrical hero; Prelude No. 3 shows the picture of nature and a man's attitude to it; Prelude No. 4 is the bright culmination of the image of a dream; in Prelude No. 5, a lyrical hero returns to reality.

The results of the research support the idea that the main features of A. Lourié's individual compositional style are the semantics of "fragility", the principle of thematic concentration and miniaturism of intellection. The semantics of "fragility" is manifested in the poetic aura of the symbolism of the "silver age", which represented an idea of beauty as the ultimate, vanishing state. The principle of thematic concentration is manifested in the saturation of events in a unit of musical time. The miniaturism of thinking is the ability to model and reflect global ideas of human life in the performing process in a chamber chronotope.

Conclusion. In the article the unity of the content and form-building levels of the cycle "*Cinq preludes fragiles*" for piano op. 1 is revealed. The refraction of the

romantic tradition of interpreting the piano in the works of A. Lourié was studied. The role of the miniature genre in the context of the composer's piano heritage is described. The specificity of metro-rhythm, harmonic and intonational semantics of A. Lourié's piano works is revealed. The prospects for further researches include the necessity of in-depth study of composer heritage of A. Lourié. ■ Key words: A. Lourié, "Cinq preludes fragiles" for piano op. 1, individual composer's style, miniature, intonational semantics.

REFERENCES

- Goyovi, D. (2006). *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov*. Moskva: Kompozitor, 368 [in Russian].
- Gorodilova, M. V. (2006). Garmonicheskiye otkrytiya v fortepiannoy muzyke A. Lurye i N. Roslavtsa. *Fortepiano: vchera, segodnya, zavtra*. Yekaterinburg, 73–79 [in Russian].
- Vorob'ev, I. S. & Sinajskaja, A. (2007). *Kompozitory russkogo avangarda*. Sankt-Peterburg: Kompozitor, 160 [in Russian].
- Levaya, T. (2004). Artur Lurye i peterburgsky avangardny mif. *Naukovy visnik*, 33, 189–197 [in Russian].
- Oseyeva, S. Artur Lurye: vyrvannaya stranitsa Serebryanogo veka. Retrieved from: <https://wplanet.ru/index.php?show=text&id=8898> [in Russian].
- Redya, V. Ya. (2010). O simvolistskikh tendentsiyakh v tvorchestve Artura Lurye. *Muzichne mistetstvo*, 10, 40–49 [in Russian].
- Rubinchik, O. V poiskah poterjannogo Orfeja: kompozitor Artur Lur'e. Retrieved from: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/rubinchik-v-poiskah-poteryannogo-orfeya.htm>
- Móricz, Klára & Morrison, Simon (2014). *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*. Oxford University Press, 287.
- Sitsky, L. (1994). *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*. London: Greenwood Press, 347.

Стаття надійшла в редакцію 23 січня 2021 року.

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.2]:78.03«1970»

DOI 10.34064/khnum1-5805

Копелюк Олег Олексійович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

ORCID ID 0000-0002-0428-1538

**«24 ПРЕЛЮДІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ІВАНА КАРАБИЦЯ
ЯК ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ
(70-ті роки XX століття)**

Дослідження присвячено стильовому аналізу драматургії одного з масштабних творів у творчості Івана Карабиця – циклу «24 прелюдії» для фортепіано. Цикл розглядається як своєрідна енциклопедія епохи українського відродження 70-х років XX століття. Визначені стильові константи «24 прелюдій» І. Карабиця: генеральна стильова інтонація (усталені ладо-гармонічні, метро-ритмічні і фактурно-темброві комплекси), камерність, симфонізм і симфонізація фортепіанного викладу. Відмічена наявність звукового «діалогу» між композиторським мисленням Івана Карабиця та безмежним фондом музики XX століття. Відмічені тематичні групи у циклі у жанрово-стилістичному сенсі за критерієм моделювання свідомості ліричного героя (Я – навколишній світ). Інтерпретологічний підхід став головним принципом методології даного дослідження. На підґрунті власного, виконавського досвіду та інших інтпретаційних рефлексій, автор дослідження розширює уявлення відносно семантичного кола циклу, пояснює сутність фортепіанного стилю та мислення митця.

■ **Ключові слова:** Іван Карабиць, цикл, 24 прелюдії, мислення, гармонія, семантика, форма.

Постановка проблеми. Фортепіанний цикл «24 прелюдії» був написаний Іваном Карабицем у 1976 році і сьогодні викликає великий інтерес у концертних виконавців та прихильників сучасної фортепі-

анної музики. У повному обсязі цикл записаний ще при житті композитора лауреатами міжнародного конкурсу пам'яті В. Горовиця – О. Колтаковим та О. Ємцовим. Окремі прелюдії постійно звучать на концертних сценах України, за кордоном, на міжнародних фортепіанних конкурсах. Що саме привертає увагу піаністів до циклу «24 прелюдії» І. Карабиця? По-перше, самотутня, оригінальна музична мова, по-друге – велика палітра виконавських можливостей та засобів виразності, по-третє – яскраві образи, які надихають піаністів на відтворення художніх ідей, прихованих філософських підтекстів. Композитор обирає прелюдію як жанр з історичною пам'яттю культури, що дозволяє відчувати виконавцям і слухачам спектр психологічних сиюхвилинностей людського духу в буремному світі подій останньої третини ХХ століття. Композитор захоплюється даним жанром не випадково: прелюдія дозволяє відбити у мініатюрі численні стани «зафіксованої» миттєвості буття, внутрішньої рівноваги художника і світу. Кожна прелюдія – своєрідна творча лабораторія, поле творчих експериментів. В ній відбилися як вже опрацьовані, так і нові методи та принципи мислення композитора. Виконуючи одну прелюдію за іншою як цілісний твір, розумієш, що цей жанр увиразнює свободу творчості, стихію буття: це і фантазія, і оповідь серця, і одкровення духу, і в той же час – яскраві жанрові замальовки.

Авжеж, наразі нам відомі зразки «24 прелюдій» для фортепіано у творчості В. Задерацького (1934), І. Берковича (1965), М. Сильванського (1964–1971), які використовуються в педагогічному процесі для музикантів-початківців. Однак цього зовсім не скажеш стосовно фортепіанного циклу І. Карабиця. Феномен його композиторського стилю ще не вичерпаний з точки зору рефлексій кількох поколінь слухачів, інтерпретаторів та дослідників. Це музика складна і проста водночас. Отже, актуальність теми статті полягає у необхідності осмислення виконавських завдань, які ставить масштабний твір класика української музики останньої третини ХХ століття у світлі жанрово-інтонаційного та драматургічного мислення сучасного піаніста.

Аналіз останніх публікацій за темою. Серед наукових досліджень останніх років цикл «24 прелюдії» для фортепіано Івана Кара-

биця, на жаль, не набув широкої популярності серед музикознавців, на відміну від виконавців, проте все ж отримав декілька наукових інтерпретацій у ХХІ столітті. Так, І. Савчук (2003) розглядає «24 прелюдії» в аспекті екзистенціальної гри, яка представлена як постійне оновлення жанрового зрізу та різностилістичних пошуків. Автор поділяє цикл на групи за образно-художнім значенням: 1 – №№ 1, 9, 15, 22 – «герой живе наче у власному світі, світі нездійснених надій та сподівань» (Савчук, 2003: 129); 2 – №№ 3, 7, 14, 16, «де герой шукає свої рефлексії в екстравертивному світі» (там само: 130); 3 – №№ 12, 18 «свідчать про авторську рефлексію від “спілкування” з середовищем, що не розуміє і не намагається зрозуміти майстра» (там само); 4 – №№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 22, дана група наче «втілює віру майстра в переможність вічних цінностей» (там само); 5 – №№ 2, 6, 8, 11, 20, 23, 24 – «багатогранна група, піддана інтенсивному розвитку» (там само). Музикознавець констатує «... глибинне відтворення митцем сфери власних емоцій, де екзальтованість, невротичність драматургічної колізії і є безпосереднім, прямим втіленням психорефлексії майстра, емоційно тонкого та ранимого» (там само: 134).

С. Мірошніченко (2003) аналізує твір з позицій тонального плану, за жанровими та темповими, метричними ознаками, які впливають на внутрішню драматургію всього твору. Авторкою розглянуті у циклі параметри тональності, жанру, темпу і ритму.

І. Ягодзинська (2003), звертаючись до «24 прелюдії», пропонує відмінну від І. Савчука типологію образного спектру, що поділений на 5 семантичних сфер: 1 – натхненна лірика (№№ 1, 9, 14, 15, 22); 2 – імпресіонізм (№№ 3, 7, 14, 16); 3 – трагедія (№№ 12, 18); 4 – переможність (№№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 21); 5 – величність і непорушність (№№ 2, 6, 8, 11, 14, 20, 23, 24). При цьому авторка зауважує, що в останній групі паралельно розвиваються пов'язані між собою семантичні елементи: сарказм, іронія, дисонантність світу людини (Ягодзинська, 2003: 150). Для більш ретельного аналізу авторка обирає останні прелюдії циклу №№ 20, 22, 21, 24.

Нашу увагу у дослідженні привертають інтонаційний, ритмічний та мотивний рівні, оскільки вони допомагають осмислити семантичне навантаження як в кожній окремій прелюдії, так і в цілому циклі.

Об'єктом дослідження є цикл «24 прелюдії» для фортепіано як музична енциклопедія, що відображує мистецьку добу українського відродження 70-х років XX століття.

Метою статті є виявлення стильових закономірностей шляхом семантичного аналізу драматургії циклу, знаходження точки перетину у своєрідному «діалозі» композитора з розмаїтим інтонаційним фондом музики XX століття.

Методологія дослідження орієнтована на взаємозв'язок спеціальних методів аналізу: функціонально-структурного, інтонаційного, жанрового, стильового, семантичного, інтерпретаційного.

Виклад основного матеріалу. Перша прелюдія з циклу була написана ще під час навчання І. Карабиця в класі Б. Лятошинського (1964), і в подальшому ознаменувала ідею романтичного циклу мініатюр. Як зазначає музикознавець В. Клин, композитором були по чергово написані прелюдії №№ 1, 16, 3, 19, 22, 20, які стали своєрідними «листочками з альбому» композиторських проб молодого митця (Клин, 1980). Згодом, після написаних перших шести прелюдій, композитор вирішує створити цикл, який в умовах сучасності буде продовжувати традицію від Бароко та романтичної доби (цикли «24 прелюдії та фуги» Й. С. Баха, «24 прелюдії» Ф. Шопена, Ф. Бузоні, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Шостаковича).

Композитор обирає для свого циклу модель тональної драматургії циклу «24 прелюдій», впроваджену Ф. Шопеном та пізніше Д. Шостаковичем, а саме – рух по квінтовому колу у співвідношенні *мажор-мінор*. Вкажемо на тональний принцип циклу: *C-dur-a-moll, G-dur-e-moll, D-dur-h-moll, A-dur-fis-moll, E-dur-cis-moll, H-dur-gis-moll, Fis-dur-es-moll, Des-dur-b-moll, As-dur-f-moll, Es-dur-c-moll, B-dur-g-moll, F-dur-d-moll*. Дані бітоналії утворюють між собою 12 самостійних пар, об'єднані в (умовно) в мікроцикли. І. Карабиць не випишував знаки тональностей при ключі (крім № 22, *g-moll*). Ускладненість тонально-гармонічного мислення, фактурне розшарування, поліпластовість, поліфонічні прийоми в прелюдіях унаочнюють розширену тональність, в межах якої тональні устої очевидні або приховуються.

З точки зору музичної семантики прелюдій циклу, їх можна поділити на **5** тематичних груп, урізноманітнених у жанрово-стиліс-

тичному сенсі за критерієм моделювання свідомості ліричного героя (Я – навколишній світ). Драматургія циклу вибудовується через їх співвідношення, утворюючи певний сюжет, який починається образом ліричного героя, а завершується показом неоднозначного проблемного для людини соціуму:

1. *споглядальна та інтроспективна лірика* – №№ 1, 7, 9, 15;
2. *гротескові та танцювальні* – №№ 2, 11, 13, 19, 20, 23;
3. *звуконаслідувальні та просторово-візуальні* – №№ 3, 14, 17, 21, 22;
4. *стильові алюзії (на жанрові моделі доби Бароко та Романтизму)* – №№ 4, 5, 6, 8, 10;
5. *трагедійні* – №№ 12, 16, 18, 24.

Додатковий тематичний «контрапункт» утворюють прелюдії «блюзової» стилістики – №№ 1, 7, 22.

Відкриває цикл **Прелюдія № 1** (*Andante C-dur*) – мрійлива розповідь ліричного героя, сповнена юнацьким світобаченням, з піднесеними романтичними почуттями та розчаруваннями. Образ юності надає ауру чистоти і щирості, звернених до всього світу. Молодий композитор обирає філософський концепт (*особистість-світ*) для місії відкриття масштабного за задумом циклу «24 прелюдії». Зазначимо, що даний концепт стає одним з найпоказовіших у творчості композитора, таким, що відображує звукову картину світу митця. Логіка монодраматургії першої прелюдії як «мікрокосму» передбачає модель циклу як «макрокосму».

Фортепіанне письмо І. Карабиця за викладом наближується до оркестрового. Задля цього композитор використовує диференціацію фактурних пластів прелюдії: перший – лінія басу – має чітку логіку формотворення; другий – арпеджовані тризвучні акорди, які неспішно розгоратються разом з басом, проходячи кожен раз на синкоповану другу долю. Третій шар фактури – мелодичне двоголосся, виписане канонічно. Такий принцип можна спостерігати у післявоєнній прелюдії Б. Лятошинського № 4 *op. 44 (Andante sostenuto gis-moll)*. Згадуючи даний опус, додамо, що наслідування творчих методів Б. Лятошинського спостерігається також у першій Прелюдії – чотиритактовому вступі до теми (перші два пласти – лінія басу та арпеджова-

ні акорди) – такий принцип знаходимо і в Прелюдії № 3 *op. 44 (Lento e tranquillo)*. Як бачимо, прелюдія № 1 засвідчує творчу спадкоємність в українській фортепіанній музиці.

Форма першої Прелюдії проста тричастинна: А (6 + 6) В (4 + 4 + 4) А₁ (4 + 7). Щирість основної теми-образу прелюдії обумовлена вибором відповідної інтонаційної ідеї: поступова висхідна, а потім нисхідна звукова ланка з використанням кварто-секундового наповнення: *g-c-d-e-h-a-g-f-e-f-c-d-a*, що звучить у верхньому тембрально-чистому регістрі інструменту.

У середньому розділі (**В**) виконавцям слід привертати увагу слухачів до проведення основної теми в нижньому регістрі інструменту. Такий тембральний перенос задіяної інтонаційної структури теми набуде розповсюдження у наступних композиціях митця. Саме в цьому розділі однією з найвагоміших складових стає гармонічне забарвлення «чисто-витканої» мелодії. Захоплюючись джазом, композитор вносить «присмак» блюзової джазової гармонії, використовуючи великий мажорний септакорд без квінтового тону, малий мажорний септакорд з секстовим тоном, акорди із розщепленим квінтовым тоном, розкладений кластер та інше. Тобто, композитор залучає різні за функціональним наповненням гармонії, майстерно вплітає неакордові звуки в акорди, або, навпаки, підкреслює головні тони в гармонії, розщеплені тони, що надають їй більшої виразності.

Скорочена реприза є оманливою: основна тема після домінантового предикту не повертається в тоніку, а завершується перерваним зворотом. Відзначимо майстерність тематичної розробки висхідної інтонаційної ідеї, яку ще підкреслює синтетичний характер репризи.

Прелюдія № 2 (*Moderato e capriccioso a-moll*) відкриває гротескову лінію циклу. Ліричний герой немов поставлений перед гамлетівським питанням «бути чи не бути?», відчуваючи невпевненість та вагання. Форма прелюдії – складна тричастинна репризна:

Основний розділ	Середній розділ	Реприза
А (8 т.) + В (4 т.)	С (13 т.)	А ₁ (3 т. + 9 т.)
<i>a-moll</i> <i>fis-moll</i>	<i>d-moll</i> <i>B-dur</i>	<i>a-moll</i>

Основна тема (монолітний період) – образ тендітності внутрішнього світу людини – побудована на трикратному репризному проведенні секундового інтонаційного контуру та має вигляд нисхідної секвенції – *a-moll, g-moll, f-moll*. Перша фраза теми має відкрите продовження; друга, яка характеризується більшою виразовою експресивністю, містить перегук висхідних і нисхідних секундових інтонацій та надає характеру героя ще більшій невпевненості, а чергування штрихів *staccato* і *legato* – гротесковості.

Другий розділ експозиції (**B**, *fis-moll*) вирізняється активністю. Задана енергетика теми виявлена як в інтонаційному (використання «ламких» інтервальних зворотів – *м. 2* та *нон*), так і в ритмічному рішенні (чергування синкопованих ритмів у лінії восьмих та шістнадцятих). Складовою цієї теми також стає контрапункт. Цікава і тональна активність другого епізоду – *fis-F-fis-Dis + Fis – зм. 7*. Подібне тональне співставлення нагадує прокоф'євське відчуття ладогармонічної напруги, зокрема, лейт-зворот другої частини з його Четвертої сонати № 4 *c-moll*.

Середній розділ (**C**, 7 т.+9 т.) контрастує гротесковій експозиції прелюдії: вертикальні сполучення, що утворюються на ґрунті об'єднання двох фактурно-тематичних пластів, виявляють жанрову семантику хоралу (7 т.). Цікаве поєднання фрігійського ладу в мелодії хоралу, з відтінком суворой архаїчності (квартове та секундово-квінткове сполучення – верхній шар), та нижнього квінто-септового сполучення (нижній шар) створює досить «жорстке» біфункціональне звучання. Асоціацію з елементами музичної мови середньовічного хоралу підкреслює принцип стрічкового двоголосся. Композитор свідомо уникає *dur-moll* системи, додаючи до кожного з гармонічних сполучень неакордові призвуки (іноді вони сприймаються як септ-акорди, іноді як акорди з розщепленим квінтовым або іншим тоном). Завдяки цьому кардинально змінюється і фонічне забарвлення кожної гармонії.

Репризне повторення теми ще більш динамізоване. Гармонічні «стовбури», як мають вже шести-семизвукову побудову, іноді чергуються з хвилястим інтонаційним малюнком (секунди, нони) – контрапунктом з другої теми експозиції. Кульмінацією стають широкі за ви-

кладом акорди, які несподівано перериваються темою **B** на *sub. pp* як ознакою дзеркальної репризи. Цікаво і те, що тема проводиться вже у зміненому регістрі, на відміну від висхідної версії, а контрапунктом до неї стає та ж тема, але у дзеркальному оберненні.

Прелюдія № 3 (Allegro G-dur) – замальовка з життя міста. За семантикою вона відкриває нову лінію в драматургії циклу, пов'язану з показом картин зовнішньої реальності, з якою зустрічається ліричний герой. Звукомислення І. Карабиця вражає через знаходження ним розмаїття музично-стильових альянсів, жанрово-асоціативних зв'язків з образами, що народжуються «тут і зараз», з усталеною традицією минулих історичних стилів. Слухач начебто потрапляє в інший історико-звуковий вимір. Для цього композитор обирає *сонорне інтонування* як засіб відтворення дзвонів через тембро-колеристичну виразність. Сонорність слугує цілям звуконаслідування – відтворення семантично навантаженого образу церковного передзвону, що корелює з темою духовного пошуку. У подальшому чисті тембри дзвіночків будуть неодноразово використані композитором як символ духовного очищення (Концерт № 2 для фортепіано з оркестром, Концерт № 3 для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів», Концерт для оркестру № 3 «Голосіння»).

Прелюдія має досить цікаву структурну будову: шостикратне проведення теми-ядра (кожне по 4 т.) – з додаванням тритактової генеральної паузи – образ дзвонів – сприймається двояко. З одного боку, композицію легко поділити функціонально на експозицію, розвиток та репризу (2 + 2 + 2), і тоді вона постає як тричастинна. З іншого боку, помітною є свідомо закладена симетрія: 3 + 3, що розшифровується як намір автора зупинити нескінченний процес передзвонів. Ліричний герой нібито перериває процес зовнішнього споглядання. Наприкінці, після дзвонівих перегуків, стверджується тоніка *G-dur* з неакордовим тоном *a* на *ff*, повертаючи слухача в реальний вимір.

Прелюдія № 4 (Allegretto e-moll) пов'язана з українським мелосом, який дуже любив композитор. З перших звуків вступу І. Карабиць передає стан занепокоєння, завдяки остинатній формулі на секундовій мело-інтонації «*e-d-e*» в динаміці *pp*. Ця ритмоформула позбавлена сильної долі, завдяки чому вповні відчувається стан не-

спокою. Секундова інтонація на остинатній ритмоформулі звучить спочатку одноголосно, поступово композитор додає мотивну фігурацію з 4 звуків «*fis-h-c-h*», яка то з'являється, то зникає. Вона нагадує початок теми фуги *Fis-dur* з 1 тому ДТК Й. С. Баха «*cis-fis-eis-fis*», але І. Карабиць обрав обспівування тону *h* за допомогою верхнього секундового звороту, на відміну від німецького композитора.

Форма цієї мініатюри проста тричастинна, з «профілем хвилі». Тужлива пісенна тема будується на поступовій висхідній та нисхідній інтонації з використанням натурального мінору. «Амбітус» теми зорієнтований виключно на вокальний діапазон українського народного солоспіву (від d^1 до d^2). Певної ритмічної хиткості темі надає часткова зміна розміру з 4_4 на 3_4 , яка у середньому розділі постає як усталена ознака національної української пісенності ($4_4-3_4-4_4-3_4-4_4-3_4-3_2-4_4-3_4-5_4$). Фактура теми має суто фортепіанний виклад, коли матеріал розподілений на три шари, кожен з яких працює на цілісність та віртуозну якість.

Середній розділ Четвертої прелюдії характеризується більш насиченим розвитком основної теми, що начебто йде по колу. У першому проведенні вона залишається незмінною, за рахунок октавного удвоєння, включення контрапункту на тематизмі основної теми. Спостерігається принцип «накладення динаміки»: звучать всі шари фактури – основна тема в октавному подвоєнні; остинатна формула «*e-d-e*»; контрапункт до основної теми – «мотив *fis-h-c-h*». Напруга не зникає завдяки координації дисонантної, консонантної та кварто-квінтової інтерваліки. Кульмінацією стає велична тема контрапункту, яка набула драматизму, на тлі повторюваного тону (лейтінтонація основної теми, що звучить стійко, непохитно). Нарешті, довготривалий тон *e*, що звучав 18 разів поспіль, змінюється на трикратний нисхідний рух по звуках «*e-h-a*». На довготривалому «*a*» поступово завмирає фігурація «*fis-h-c-h*». У скороченій репризі канонічно викладена тема сприймається як образ самотності. Прощально стихають заключні інтонації остинатної ритмоформули мотиву «*fis-h-c-h*».

Прелюдія № 5 (*Vivo D-dur*) – надзвичайно жвава, енергетично заряджена, заснована на етюдній формулі за наявності дуже швидкого темпу, дрібної техніки, а саме, гамоподібних пасажів. Форма – про-

ста двочастинна. Прелюдія розміщена на одному нотному стані: інтонаційний малюнок дрібних пасажів постійно здійснюється вгору або скочується вниз, передається між руками піаніста в одному регістровому полі. Такий принцип нагадує концертний етюд *E-dur* Ф. Ліста (який виписаний також на одному нотному стані). Образна сфера Прелюдії схожа з образністю «швидкоплинностей» відповідного твору С. Прокоф'єва.

Другий розділ мініатюри також відмічений рухом по звуках акордів, гамоподібних пасажів, але від експозиції його відрізняє залучення нижнього регістру інструмента. Якщо в першому розділі звукове поле простягається від малої до третьої октави, то у другому – воно розширюється: звукова хвиля здійснюється від малої до третьої октави, а потім опускається з четвертої до контроктави. Отже, композитор задіює весь регістровий арсенал фортепіано.

Прелюдія № 6 (*Pesante h-moll*) одразу переносить слухачів у жанровий вимір *пасакалії* з її впевненим, непідступно-залізним наступом. Тема розпочинається у нижньому регістрі інструмента величною ходою, хоча тут і відсутня варіаційна форма на нисхідну тему в басу¹. Однак образно-художня сфера створює *quasi*-жанрову відповідність. Форма прелюдії – проста двочастинна (8 т. + 10 т.), фактура акордового складу. Якщо перший розділ прелюдії відображає величну, подекуди трагічну, ходу, то другий ніби «гальмує» біль, владну імперативність першого. Авторська ремарка *pesante* чітко виявляє образ прелюдії. Композитор поєднує різні за своїм функціональним походженням гармонії, надаючи звуковим структурам фантастичного забарвлення (див. тт. 5–6: *Cis-dur* + *A-dur*, *f-moll* + *As-dur*, *C-dur* + *a-moll*–*h-moll*, *e-moll* + *a-moll*, *a moll* + *D dur*, *fis-moll* + зм. 5₃, *d-moll* + *G-dur*). Мелодика будується на тритонах, квартах, секундах, великих септимах.

Прелюдія № 7 (*Andante espressivo* / *Andante rubato A-dur*) продовжує «блюзовий блок», в якому головує образ ліричного героя.

¹ Зауважимо, що з тональністю *h-moll* пов'язаний ще один твір XX століття, написаний також в дусі *пасакалії* – фінал сонати *h-moll* для скрипки та фортепіано О. Респігі, де тема постає у вигляді *basso-ostinato*.

Написана в дусі імпровізації, тема побудована на двох контрастних виразних елементах. Перший, рухливий – двотактовий гамоподібний злет (з урахуванням знаків тональності *A-dur*), на довготривалому тоні *D*; авторська ремарка *stringendo* наближає його до своєрідного *glissando*. Другий, «психологічний» (*Andante rubato*) – образ, який містись в собі риси рисами капричіо. Ламаність мелодичного малюнку та чергування різних ритмоформул (тріоль, квартоль, квінтоль) надає темі примхливості. Характерною є неакцентована ритміка (за рахунок синкопованого викладення), завдяки чому утворюється декламаційність теми. Відчуття капризності привносять і виписані форшлаги, але головне – інтерваліка (чергування інтоном із великих та малих секунд, секст, нон, квінт, октав). Основну тему супроводжує акордовий рух чвертними тривалостями (тризвуками) – *quasi-хорал* (в партії правої руки). Перший розділ закінчується на вертикалі, яка виконує роль питальної інтонації – *малого зменшеного терцкварт-акорду з підвищеною терцією*.

Другий розділ прелюдії продовжує драматургічний розвиток першого, але з вибором більш низької теситурної позиції. Отже, загалом вимальовується «двошарова» семантика завдяки фактурному викладу п'єси: на капризну рухливість віолончельного регістру накладається помікований хід хоралу (верхній пласт) як пошук гармонії.

Прелюдія № 8 (*Moderato fis-moll*) – єдина прелюдія в грандіозному циклі, яка написана у формі варіацій на *basso-ostinato*. Її тему формує лише один тон-пульсація «*fis*», що б'ється, наче серце (1–4 тт.). Тому стан тривоги стає наскрізним. Перша варіація – контрапункт до теми (5–8 тт.) – базується на секвенційному нисхідному русі звукового трикутника, який складається з висхідної секунди та нисхідної терції восьмими тривалостями.

Тема та її варіанти викладені двоголосно, утворюючи секундове, терцове та квартове сполучення. Друге проведення теми (9–12 тт.) подібно до першого, але основна тема звучить з прискоренням пульсу, кожна вертикаль першої долі виконується вже шістнадцятими, а не початковими восьмими. В цьому проведенні композитор продовжує розгойдувати звуковий трикутник. Відповіддю на нисхідний сигнальний рух стає висхідна лінія (13–16 тт.), де по черзі, один за

одним, з'являються звуки, розкидані по всім регістрам фортепіано від *g* контроктави до *f* третьої октави, від *p* до *f*.

Третя варіація (19–22 тт.) позначена дробленням висхідної ритмічної формули мелодичного контрапункту (з першої варіації) і виписана шістнадцятими тривалостями. У четвертій варіації (23–26 тт.) спостерігаємо метро-ритмічну зміну мелодичного контрапункту, в якому відсутня сильна доля, замість цього – шістнадцята пауза. Знову відповіддю слугує активний низхідний рух від *p* до *f*.

Востаннє п'ята варіація звучить на *f* як виписана прискорена пульсація (кожна вісімка поділена на триолі). Тема неначе зкатується згори (четвертої октави) – вниз (до малої). Інтонаційні одиниці, як завжди, зберігають свій трикутниковий контур, проходячи майже через всю клавіатуру на динаміці від *f* до *p*. Вражаюча монолітність форми *basso ostinato* створює певну виконавську проблему.

Прелюдія № 9 (Moderato E-dur) відрізняється витонченою інтроспективною лірикою. Неспішний рух теми забезпечує виявлення світлого, спокійно-натхненного начала. Форма прелюдії проста тричастинна.

Експозиція складається з двох речень, репрезентує лірико-споглядальну лінію *quasi*–імітаційних діалогів. Тема будується на висхідному русі і складається з великої терції та наступного зигзагоподібного інтонаційного малюнку. Наявність імітаційної відповіді в іншому голосі в тональності *C-dur*, використання триголосся свідчать про звертання композитора до поліфонічних прийомів викладення та розвитку тематизму.

В експозиції задіяний такий тональний план: *E-dur–C-dur–f-moll–g-moll–fis-moll*. Друге речення теми (9–14 тт.) проводиться двічі в тональностях *G-dur* та *e-moll* паралельними терціями. Впорядкованість поліфонічній тканині додає направленість руху рук: якщо двоголосся правої спускається вниз, то терції лівої в цей час або підіймаються вгору, або мають звивистий інтонаційний малюнок.

Середній розділ протистойть основному активним, навіть героїчним, образом «пробудження». Розділ має поле виконавських технічних завдань, пов'язаних з бездоганною реалізацією тематичного матеріалу: октавні гами різноманітних тональностей (*C-dur*; *F-dur*;

C-dur, cis-moll) чергуються між партіями рук піаніста; гами, побудовані на тризвучних акордах, акордові репетиції, терцієві гами. З появою акордових репетицій, що, в свою чергу, поступово спускаються по полутонах, з'являється контрапункт обох тем (основна тема проводиться в ритмічному збільшенні). Такий контрапункт свідчить про максимальну динамізацію драматургічного процесу, яка призводить до кульмінації всієї прелюдії. Реприза скорочена; востаннє, по черзі звучать проведення теми *quasi*-фуги – спочатку паралельними терціями, а потім вже в одноголоссі, поступово віднаходячи світлу тональність *E-dur*.

Прелюдія № 10 (*Andante, rubato e recitando cis-moll*) за своїм образно-асоціативним складом відповідає тематичній групі стильових алюзій на європейське мистецтво минулих часів. Фантастично переданий дух середньовіччя. З перших звуків слухач ніби вбачає дорійські та іонійські архітектурні ордери. Час ніби зупиняється. Простір стає однією з найважливіших властивостей цієї музики, з її образно-асоціативним спектром. Прелюдія містить стилістичні паралелі з прелюдією К. Дебюссі – «Затонулий собор» та його п'єсою «І місяць світить над храмом, який був» з циклу «Образи». Задля збереження певної середньовічної аури, композитор обирає відповідні засоби музичної стилізації. Архаїчність теми відтворено певним вибором гармоній, позбавлених тональної визначеності, перевагою звучання модальних ладів в процесі розвитку матеріалу. Застосовані кварто-квінтакорди, медіанти з квартовими тонами. Лінія акордів виписана довгими тривалостями (половинна з крапкою, половинна, чвертна, ціла) як метро-ритмічна ознака стилістики піснеспівів Середньовіччя.

Форма Прелюдії – проста двочастинна репризна, з виписаною каденцією. Основний розділ (1–8 тт.) відкривається фактурою акордового складу. Із царини акордики виокремлюється інший тематичний шар – «вокальне» оспівування окремих тонів гармонії. Такий прийом завжди базується на малооб'ємних інтонаціях (використовується як мала, так і велика секунда). Обираючи нижній регістр фортепіано, влучно застосовуючи інтонаційне оспівування, композитор передає відчуття того, що це є справжній *cantus planus* (монодія римсько-католицької церкви). «Давній спів» виписаний різноманітними ритмічни-

ми формулами – це квартолі, квінтолі, тріолі, дуолі, четвертні, з паузами задля взяття дихання.

Оскільки в прелюдії, чергуючись, розвиваються два тематичних плани (акордика та *cantus planus*), можна зробити висновок, що в ній втілено респонсорний тип грігоріанського співу (соліст – хор). Другий розділ – репризне проведення першого. Вся акордика переноситься на октаву вище, до кожної гармонії додається задолевий форшлаг одного тону – *cis*. Більш декламаційно звучать репліки «чоловічого співу», які вибудовуються не тільки по секундах, але і скандуванням повторюваних тонів. Долеві ритмоформули також мають ущільнений вид – до тріолей, квартолей, квінтолей додаються секстолі, септолі, нонолі. Лінія архаїчної акордики досягає динаміки *f*, після чого звучить виписана каденція, що за своїм духовним піднесенням наслідує молитовність церковного співу. Враховуючи її амбітус (від *gis* до *d*²), віртуозну подачу дрібних тривалостей, широкі інтервальні ходи (нони, квінти, октави), можна говорити про трансформацію мовленнєвої декламації в інструментальну юбіляцію.

Прелюдія № 11 (*Vivo H-dur*) презентує гротесковий образ завдяки пожвавлено-активному руху одноголосної теми штрихом *staccato*. Інтонаційні «точки» верхнього голосу складаються в яскраво виражену лінію, яка ритмічно збивається з слабкої на сильну долю такту, або навпаки, у своєму підсумку складає нисхідний тетрахорд тональності (*fis-e-dis-cis-h*), що свідчить про наявність в ній прихованих поліфонічних ліній. Одну з провідних ліній веде бас, що виконує функцію формотворення. Відмітимо алюзію на тему *Dies irae* в інтонаційному звороті теми, яка втратила три звуки з наявних семи: замість *c-h-c-a-h-g-a* чуємо *_h-c-_ _-gis-ais*. Альтерованість останніх двох тонів можна пояснити тим, що композитор використовує додекафонний принцип: спостерігається чергування тонів у довільному порядку, з окремими повторами; також цій ланці звуків буде бракувати одного звуку (*a*) полутонової системи. Перший розділ складається з неквадратного періоду (9 тактів) повторної будови (5 т. + 4 т.).

Середній розділ написаний в тональності домінанти (*Fis-dur*) та побудований на прийомі регістрових зіставлень – верхнього регістру інструменту з нижнім. Граціозність темі надають стилістичні ознаки

віденського класицизму: альбертієві баси в партії лівої руки, трелі, як прикрашальний засіб, регістрові перегуки та в подальшому залучення двоголосся в партії правої руки на тлі альбертієвих басів. Ці знаки вказують на імітацію розробки сонатного *allegro* віденських класиків. Зв'язкою до репризи стає октавно-акордовий виклад, що звучить оркестрово-насичено, зводячи регістри фортепіано до єдиного центру клавіатури. Реприза скорочена (7 т.) – основна стакатна тема має секвенційну структуру, поступово спускаючись до нижнього регістру, динамічно наближуючи та утверджуючи головну тональність прелюдії. Отже, прелюдія написана в тричастинній репризній формі, презентує ідею «діалогу епох»: елементи додекафонії у крайніх розділах зіставляються зі стилізацією музичних лексем доби Класицизму – у середньому.

Прелюдія № 12 (*Lento gis-moll*) через показ стану саморефлексії героя належить до трагедійної лінії у драматургії циклу. Часопростір стає внутрішньо-психологічним, образ передає тугу, ностальгію за втраченим. Форма прелюдії проста тричастинна однотемна: середній розділ поєднує риси тематичного матеріалу основного розділу з новими елементами (*A A₁ A*). Через семантичну забарвленість тональності *gis-moll* видається, що дана прелюдія за образним змістом дуже близька до прелюдії С. Танєєва з циклу «Прелюдія та fuga» *gis-moll op. 29*. Варто згадати і «Прелюдії та фуги» *gis-moll* з обох томів Й. С. Баха, «Прелюдію та фугу» *gis-moll* П. Чайковського.

Мініатюра відкривається чотиритактовим вступом. Пунктирні та синкопичні ритмоформули надають основній темі вишуканості; інтонаційний профіль теми хвилеподібний за типом (поступові ходи чергуються з септово-октавним висхідним та нисхідним рухом), що притаманне психологічно-насиченим станам ліричного героя. Фактура прелюдії належить до поліфонічного складу: лінія басу, фігураційне двоголосся в середніх голосах та тема. Відзначимо класичну функціональність лінії басу, що виконує роль гармонічної опори у тональній системі; крайні частини твору будуються на незмінному басі *gis (t)*, а середній – на *cis* (субдомінанті) та *dis* (домінанті). Як бачимо, тональна конструкція прелюдії не виходить за межі головних функціональних зв'язків.

Середній розділ, побудований на лейтінтонаційному базисі, продовжує лінію філософських міркувань. Відсутність довгих тривалостей звуків є характерною для теми основного розділу, інтонаційний малюнок у своєму розвитку переважно поступовим у висхідній та низхідній спрямованості. Відзначимо роль септових, октавних інтоном, які повною мірою виражають експресію тематичного розвитку. Реприза скорочена, звучить як післямова. Спускаючись у нижній регістр інструмента, тема поступово втрачає свою експресивність, приходячи до тоніки *gis-moll* як центру душевної рівноваги.

Прелюдія № 13 (*Moderato Fis-dur*) замінює танцювальним началом глибокі переживання. Однак «вальсовість» кожного разу, в кожному такті, на мить наче переривається дуольністю. Від самого початку композитор розшифровує ритмо-інтонаційну ідею твору 8/8 незвичним поєднанням метричних долей (3+3+2). Основна тема проходить в партії лівої руки і викладена низхідним рухом чвертями (тональність *Fis-dur*) з раптовим стрибком на зменшену октаву (*his-h*) та подальшою висхідною гамоподібною лінією шістнадцятих тривалостей (*D-dur*).

Тональна лінія основного розділу: *Fis-dur-D-dur-M.dur₇* (секвенційні чотири акорди, що спускаються по секундам) – *Fis-dur-D-dur-B-dur-dis-moll-C-dur/M.dur₇-dis-moll-b-moll-Des-dur-A-dur/As-dur*.

Витончений, граціозний склад акордової фактури вальсу поєднується з віолончельним регістром звучання основної теми, яка має риси, схожі з музичною стилістикою Д. Шостаковича. Форма прелюдії – складна тричастинна репризна. Експозиція має тричастинну будову (А В А); крайні розділи – вальс, а середній (**В**) – тематична лінія від контроктави, що проходить на тлі хвилеподібної фігурації в *dis-moll* – відрізняється ладовим контрастом.

У середньому розділі складної тричастинної композиції звучить новий тематичний матеріал (**С**): тема викладена в дусі тендітної, витонченої пісні-танцю, а тональність *A-dur* лише підкреслює її світлий, пасторальний образ. Тональне вирішення теми досить класичне – *T-S-S[#]!-D-VI-D-VI-S-D* – та складається з двох фраз, повторних за будовою (4+4). Тема вальсу в репризі сприймається як епілог всієї

прелюдії. Зіставлення тональностей мажоро-мінорного сполучення надає музиці романтичного нахилу.

Прелюдія № 14 (*Andante es-moll*) вирізняється серед інших п'єс у циклі своїм образним задумом. Неймовірно містична, подекуди примарна, вона немов вводить в стан «невловимості миті». Форма прелюдії складна тричастинна: основний і середній розділи мають двочастинну будову, реприза скорочена. Поліфонічна фактура має чітку регістрову диференціацію.

Основна тема наділена секундовими та тритоновими сполуками та виписана крупними тривалостями. Тему оточують два споріднені шари: перший – низхідний рух звуків *es-moll* (*es-b-a-as-d*) та нонові розхитування, другий шар, який проходить у вигляді канону, стає перегорнутим ритмічно-інтонаційним першого. Відзначимо важливу роль остинатних нонових похитувань, які звучать упродовж розділу. Даний принцип дуже нагадує той, що використаний у «Шибениці» з циклу «Нічний Гаспар» М. Равеля.

Другий розділ експозиції розпочинається темою, яка складається з поступового нисхідного руху терцієвої інтерваліки в партії лівої руки на тлі «нонових» похитувань в правій. Поява форшлагів додає «ноновим» похитуванням певної пожвавленості.

Середній розділ – *pesante* – стає кульмінацією прелюдії. Тема розділу – зловісна, подекуди набатна, викладена крупними тривалостями на фоні гармонічного сполучення *a-moll* та *E-dur*, проходить у вигляді багаторазових акордових репетицій. Прелюдія вочевидь розрахована на піаніста з великою рукою, довгими пальцями (зауважимо, що композитор від природи мав велику руку «рахманіновського типу»): широкі тризвукові акорди, крайні звуки яких складають дециму, а потім репетиції в дециму, що являє собою технологічну проблему.

На фоні репетейційної децимової інтерваліки, в партії лівої руки напружено звучить друга тема розділу. Генеральною інтоною є висхідні стрибки на велику септиму, наявність пунктирного ритму додає темі нервозності. Поміж гамоподібних формул звучать інтонаційні елементи з фонові фігурації основного розділу.

Реприза скорочена та розпочинається з другої теми основного розділу. Завершується прелюдія на поступовому умиротворенні обох

елементів – інтонаційного спуску з його перегорнутим варіантом та «нонового» похитування.

Точка «золотого перетину» – **Прелюдія № 15** (*Andantino Des-dur*) – спокійна, умиротворена: на тлі хоралу (нижній фактурний шар) скандується виразна тема-мелодія, що проростає з хоралу, ніби продовжуючи лінію ліричних прелюдій Д. Шостаковича (наприклад, *D-dur* з циклу «24 прелюдії та фуги») – чотирикратне повторення одного звуку **f** з подальшою низхідною секундою, але потім з висхідним стрибком на малу септиму та поверненням на основний тон **f**.

Форма прелюдії двочастинна, акордова фактура розгортається в багатоголоссі (нижній шар – архаїчно-лінійний; верхній – варіантно-пісенний). Друге проведення теми відбувається на октаву вище; альтерний голос містить підголоски-контрапункти.

Третє проведення теми поступово призводить до тематичного «вибуху» – похідного контрасту (тональний перехід від бемольної до дієзної сфери). Активна тема-мелодія лірико-пісенного характеру з рисами романтичної патетики (в тональності *A-dur*) в акордовому викладі (поступовий низхідний тетрахорд, стрибок на малу септиму з поступеним протирухом) на тлі фігурацій шістнадцятих. Простежимо гармонічне мислення митця у лінійності теми цього розділу: *A-dur–G-dur–fis-moll–h-moll–F-dur–Es-dur–Des-dur–C-dur–G-dur–F-dur–e-moll–d-moll–Es-dur–Ces-dur*.

Одним з найулюбленіших прийомів композитора є регістрове розходження гармонічних мікстів: *C-dur + G-dur*, *F-dur + e-moll*, *Es-dur + d-moll*, зм. 5₃ + *F-dur*, *F-dur + G-dur*, *E-dur + A-dur*, *h-moll + fis-moll*, *cis-moll + gis-moll*, *D-dur + fis-moll*, *C-dur + G-dur*, *E-dur + A-dur*, *D-dur + h-moll*. Цей гармонічний ланцюг сягає кульмінації прелюдії. Авторська ремарка *quasi cadenza* дає віртуозний імпульс, реалізований за допомогою фігурації по звукам гармоній, що проходили в попередньому ланцюгу. Віртуозний злет з великої до третьої октави інструмента містить тонову арку від звуку *A* до *a*³. Після ферматної паузи востаннє звучить репризне проведення теми.

Прелюдія № 16 (*Andantino rubato b-moll*) надзвичайно вишукана, прозора, витончена, вона продовжує лінію інтимної лірики. Основна тема викладена у вигляді інтонаційного візерунку, що складається

з висхідного та низхідного рухів. Кришталевий, делікатний реєстр другої октави, в якій починається тема, та її інтонаційна складова споріднюють образ із Прелюдією № 2 *a-moll* з циклу «24 прелюдії» оп. 11 О. Скрибіна. Зауважимо, що композитор у висхідному русі теми обирає близькі за відстанню інтервали – секунди, терції, квінти, а для низхідного руху – терції, септими, сексти.

Монолитна експозиція містить хвилясті інтонації, що перегукуються у реєстровому діалозі (11 т.). Короткочасна зигзагоподібна лінія вісімок, що складається з тритонів, секунд, зменшених октав – «вкраплення» нового елементу теми. Лінія восьмих з основного розділу вже набуває статусу самовизначення, нового елементу.

Тема середнього розділу (5 т.) вирізняється появою стану короткочасного покою (*G-dur*). Замість хвилястого малюнку через багаторазове повторення стійких терцій (*g-h*), поміж яких спостерігається «висвітлювання» й інших тонів (*d-fis*, *fis-a*) на тлі квартакорду – *d-g-c-fis*, виникає остинатний тип викладу. У подальшому він, немов дзеркало, вибудує симетричну композицію (з дзеркальною репрізою): $A\ A_1\ B\ A_1\ A_2$. Кульмінацією стає насичений акорд (*c-d-es-f-ges-b*), розкиданий поміж реєстрів. Завершується прелюдія витонченими інтонаційними візерунками основної теми, які поступово стихають, спускаючись до нижнього реєстру інструмента, залишаючи тональну визначеність *b-moll*.

Прелюдія № 17 (*Allegretto As-dur*) – заряджена активністю. Заклична бадьорість основної теми (**A**) базується на рисах театральної музики. Фанфарність виникає завдяки тридольному метру в розмірі 6/8 (восьма з такту, четвертна, восьма, четвертна, дві шістнадцяті), а також інтервалу ч. 5 у різних тональних площинах – *T* та *D*, але далі від цих основних функціональних тонів *As* та *Es* композитор будує квартакорди, спочатку тризвукові, а потім чотиризвукові, які сходять вгору. Продовженням фанфарності є інтонаційна формула «драбинки», що здійснюється вгору по септимах, проходячи через реєстри фортепіано – від великої до третьої октави.

Друга тема **B** (17 т.) переводить увагу на ліричний образ. Гармонічний зміст будується за таким планом: *B-dur–As-dur–Ges-dur–C-dur*. Інтонема кварта символізує просторовість. На квартах побудо-

ваний спуск в мелодичній лінії, бас та середні голоси також утворюють квартакорди. Згодом мелодична лінія низхідних кварт переходить з верхнього у теноровий голос.

Мелодика середнього розділу *С* асоціюється з образами балетної музики С. Прокоф'єва. У третій октаві інструмента сріблясто звучить тема спочатку в *Es-dur*, а потім в *g-moll*. Друге проведення теми нагадує варіацію. Реприза прелюдії – дзеркальна (B_1A_1): фанфарні ритмоформули спускаються тональними сходінками *B-dur–As-dur–Ges-dur–C-dur*. В зоні кадансу фанфари посилені акордовими гронами, що завершуються на гучній динаміці *ff*.

Отже, не дивлячись на симетрію загальної композиції, яка має концентричну будову, інтонаційна драматургія п'єси має хвилюподібний профіль як підтвердження психологічного змісту цієї цікавої мініатюри, яку в вищезазначеній типології ми віднесли до групи звуконаслідувальних (театральних) смислообразів циклу «24 прелюдії» І. Карабиця.

Прелюдія № 18 (*Lento f-moll*) – філософська за семантикою і презентує образ героя, який став більш дорослим, будучи поставленим перед проблемами буття. Занурюючись у дивовижний звуковий світ прелюдії, можна сказати, що вона продовжує бахівський тип висловлювання. Прелюдія споріднена із Хоральною прелюдією *f-moll* та Прелюдією з циклу «Прелюдія та fuga» *f-moll* з 1 тому ДТК Й. С. Баха за семантикою та фактурним викладом. Її краса, мудрість у втіленні образної змістовності викликають асоціації зі звуковою архітектонікою величного собору.

Форма прелюдії проста тричастинна однотемна. Середній розділ позбавлений тематичного контрасту, що наближує прелюдію до стилістики творів Й. С. Баха, виявляючи необарочну лінію творчості І. Карабиця.

Образ прелюдії втілений у двох фактурних планах. Основна тема викладена октавами у нижньому регістрі інструменту, тембрально нагадуючи органне звучання, а лінія шістнадцятих прокладає свій шлях від малої октави до другої. Величну тему супроводжує ламана графіка верхнього плану – зигзагоподібний та поступовий рух шістнадцятих тривалостей створює просторовий ефект звучання органу. Якщо тема

йде за секудовими інтервалами, то ламана графіка утворює найулюбленіший інтервальний аресенал композитора – висхідні септими, тритони та звуки кварто-квінтових гармоній. Така інтерваліка насичує звучання довготривалих тонів теми багатими, тембрально барвистими обертонами. Штилі, додатково виписані в лінії шістнадцятих, візуалізують приховану поліфонію, інколи дозволяючи також ідентифікувати тональність (*f-moll-g-moll*). Тембро-колористичне забарвлення в прелюдії дозволяє провести паралель до органного звучання, що наслідуються як символ духовної самосвідомості європейської музичної культури.

Середній розділ (8–15 тт.) побудований як поліфонічна перестановка тематизму двох фактурних планів. Підсумовуючи, реприза повертає початковий варіант фактури, перетворюючись на символ завершального етапу природного життєвого кола. Затвердження певних життєвих позицій, збалансованість духовних пошуків гармонії – ось філософські концепти звукового універсуму прелюдії.

Прелюдія № 19 (*Allegro Es-dur*) кардинально змінює звуковий ландшафт. Театрально-грайливий характер музики немов повертає слухача у безтурботне дитинство. На авансцені панують юнацький запал, що подекуди скидається на передражнювання.

Прелюдія має тричастинну будову (проміжну між простою та складною). Наявність в експозиції довготривалих міжмотивних пауз створює внутрішній діалог². Мелодія верхнього голосу в *martellato*, що виписана у компактних інтервальних межах – в. 2, м. 6, м. 2, м. 3, ч. 4, зм. 5, створює для виконавця певне артикуляційне завдання.

Середній розділ (*As-dur*) контрастує за тематичним матеріалом. Вольовий посыл, наданий пунктирним ритмом і пульсуючими шістнадцятими, створює умови для злету основної теми прелюдії (по звуках *As-dur*, з подальшими крупними тривалостями на інтервалах тритону та септими). Задана активність теми, відчуття стрімких тональних переходів, візуальна фактурна позиція наближають Прелюдію до

² Відчуття емоційного заряду, інтонаційна звивистість, питально-відповідальні інтонації зближують дану Прелюдію за образним змістом з Етюдом № 3 *op. 25 F-dur* Ф. Шопена.

гротескних образів С. Прокоф'єва. Повторне проведення теми *B* відмічено пунктирними висхідними рухами на нону на тлі оберненого прошарку фактури з середнього розділу.

Реприза повертає слухача до театральної гри. Регістрові перебіжки інтервальних *martellato* зрештою віднаходять основну тональність – *Es-dur*.

Прелюдія № 20 (*Allegro furioso c-moll*) – образ бунтівної люті. Тема відкривається напруженою треллю зі злетом на інтервал *m. 6*, напруженості настрою надає і подальша прихована поліфонія, лінія восьмих тривалостей, що поділяється на нижні та верхні інтонаційні точки. «Люта» трель кожного разу призводить до нової інтонаційної ланки. Ламана графіка загального малюнку додає образу знервованої експресії.

Стилістична ознака тематизму середнього розділу складної тричастинної форми – остинатність, довготривала пульсація тонів «*h*» і «*c*», на якій будується двоголосся. Верхній голос має синкоповані перебивки, які унаочнюють джазові впливи; контрапункт в партії правої руки – навпаки, є ритмічно вивіреним. Репетиційна формула надалі стає одним з засадничих елементів розвитку при виявленні психологічного навантаження образу, оскільки вона втрачає свою рівність (відсутня одна шістнадцята в першій та другій долях, також присутня синкопа в другій долі) і сприймається як сигнал *SOS*.

Кульмінацією розділу стає репризне проведення джазових перебивок з продовженням формули *SOS*, а вивірений другий голос тепер проводиться в басу. Предрепризною зв'язкою є звучання двох контрапунктичних ліній – ритмоформули *SOS* (із задіяною октавою на звуковому тоні «*g*», але вже в нижньому регістрі фортепіано) та вивіреної ритмічної лінії двоголосся. Динамічне посилення формули *SOS* (на *D* органному пункті) призводить до репризи, в якій тема звучить люто, нещадно. Кода повертає сигнал *SOS* у контроктаву, залишаючи героя на самоті. Востаннє інтонації основної теми Прелюдії № 20 звучать делікатно, питально, на що отримують безсердечну зловісну відповідь акцентно-джазових перебоїв.

Прелюдія № 21 (*Moderato B-dur*) відкривається закличними фанфарами (тонічний квартсекстакорд в першій октаві фортепіано).

Завдяки динамічному прийому – різкому звуковому затуханню гармонії від *f* до *p* – виникає асоціація з кінематографом, коли камера швидко наближається до або віддаляється від сфокусованого радіусу на об'єкті зйомки. Цей принцип задіяний не випадково: І. Карабиць багато працював над музикою не тільки до театральних вистав, а й кінофільмів, був присутній на кінозйомках. (Такий прийом також можна простежити у фіналі Партити № 5 М. Скорика).

Пульсація остинатних восьмих надає ритмічній стійкості та незламності, попри її некратний розмір $5/8$ та неквадратиний синтаксис ($5 + 13$ тт.), темі з двох речень повторної будови ($a + a_1$) з продовженим розгортанням Після іскрометного динамічного спаду впевнених акордів досить делікатно, трохи віддалено звучать квазі-літаврові октавні перегуки у контр- та великій октавах. Ламаність мелодичного контуру цих перегуків, що, в свою чергу, переміщуються з *D* в *T*, а також їх ритмічна нестабільність свідчать про неординарне поєднання двох полярних образів – стійкості та крихкості.

Важливою ознакою жанрової стилістики є акордика основної теми. Наприклад, альтерація субдомінанти ($S_7^{(\#1, \#5)}$) привносить елемент несподіваності у сприйняття слухом гармонічних зіставлень (мажорного і зменшеного тризвуків та квартакордів у подальшому викладі). Поступово мелодичні ходи в низькому регістрі інструмента, що проходять саме на тлі гармонічних зіставлень у правій руці, починають ритмічно пожвавлюватись, зберігаючи при цьому свою головну відмінну рису – синкопованість ритмічних структур.

Звукові злети будуються на квартових співзвуччях (*a-d-e-a*) з секундо-октавними нисхідними інтонаціями. Подібний звуко-інтервальний комплекс зустрічаємо у концертному Етюді № 4 з *op.* 42 фінського композитора Ейноюхані Раутаваари. Кульмінацією розділу стає нисхідний секвенційний рух з малих секунд (*g-fis-f-d; es-d-des-b*) в розмірі $6/8$. Образ проникнутий пунктирним, гострим ритмом. Розширення фактурно-регістрових меж виявляє масштабнорекестрове мислення композитора. Тематична зв'язка до середнього розділу (в якому прозвучать дві нових теми) будується на джазових інтонаціях. Образність середнього розділу занурює в сферу звукової містики. Серед звукових коливань розкладених нонових та септових тризвуків (*as-d-g* ↓;

as-d-g ↑; такі звукові структури бачимо і в середньому розділі токати з циклу «Прелюдія та токати» І. Карабиця), чуємо інтонації низхідних секунд з кульмінаційного фрагменту основного розділу.

Друга тема середнього розділу, що тримається на опорному тоні *c* (*c-c-b-c-as* :)] *c-c-b-c-es-c*), а потім *d*, завдяки секвенції на тлі триольного міжрегістрового звукового мерехтіння, наближається до жанру колискової. Згодом тема у вигляді октав починає поступово спускатись. Зворотній шлях її простежується до підходу к репризі. Звучать вже знайомі джазові мотиви, за ними кульмінація з першого розділу, що призводить до репризи, яка повертає впевнену рішучість образу, проте позбавлена кіномонтажності.

Остинатність в репризі представлена у вигляді регістрових переміщень (на відміну від експозиції), з пунктирними вкрапленнями, що йдуть від кульмінаційного епізоду. «Літаврові» перегуки в лівій руці звучать також у подвоєнні октавами. Чотиритактова акордова гармонічна побудова на *D* функції та її логічне розв'язання у *T* узгоджує двоїсту образність у єдиній гармонічній вертикалі, головній тональності, на котрій завершується прелюдія відчуттям здобутої перемоги.

Отже, інтонаційно-драматургічний аналіз цієї яскравої прелюдії виявив її композиційну особливість – тричастинність з ознаками як простої (за типом експозиції у вигляді простого періоду повторної будови), так і складної репризної форми (оскільки контрастна тематична будова в розвиваючому розділі є простою двочастинною формою *BC*).

Камерність *Прелюдії № 22 (Andante g-moll)* відчувається вже з перших її звуків. По-перше, в ній використана вельми делікатна динаміка – *pp* та *p*; по-друге, композитор створює тему-мелодію як голос самотньої ніжної душі. Прелюдія написана у формі періоду повторної будови. Відкривається прелюдія поодинокими терцієвими перегуками, виписаними то в третій, то в другій октаві фортепіано. Авторська ремарка *grazioso* підкреслює душевну делікатність образу, а остинатність разом зі штрихом *staccato* викликають у уяві «краплини дощу». Варто звернути увагу на ритмічну організацію образу «дощу». Беручи інтервал терції за інваріант теми, композитор ство-

рює три звуковисотні позиції *g-moll* (*b-g, d-b*), як ритмічні варіанти «дошового» супроводу, де в кожному із проведень обов'язково буде відсутня то перша, то друга, то третя доля.

Основна тема має будову «питання-відповідь» (в умовах неквадратного синтаксису: 4+2; 3+3; 4+2; 5+3). Образ характеризується довгими тривалостями, оспівуванням тонів з несподіваною низхідною септимою (*a-a-g-a-g-a↓*). Відповіддю на самотній солоспів є лінія *staccato* в нижньому регістрі фортепіано, що імітує щипок по струнах. Гармонічний каркас класичної структури збагачений неакордовими тонами: t (з неокорд. звуком *a*) – II_7 – D (без терції, але з секундою) – t .

Варто зазначити, що у другому повторенні періоду композитор залучає до основної теми форшлаги, кварто-квінтові за інтервалікою прикраси та хроматизацію до останнього звуку у фразі, що, в свою чергу, увиразнює тяжіння до блюзової стилістики. Регістрова відозміна у заключній фразі, що звучить вже не в першій, а в малій октаві, викликає у слухачському сприйнятті відчуття врівноваженого спокою, наче ліричний герой віднайшов опору (цьому сприяє поява найнижчого тону *g* великої октави фортепіано).

Характер основної теми **Прелюдії № 23** (*Allegro F-dur*), що написана у проміжній тричастинній формі ($A\ B\ B_1\ A_2$), – імпульсивний, жвавий. Постійна зміна інтонаційного руху теми-мелодії, яка проводиться тричі ($a_1\ a_2\ a_3$), привносить відтінок капризності та химерності. Регістровий діалог елементів теми будується на їх чергуванні (у другій, потім в третій октаві). Завдяки штриху *staccato* строката тема продовжує розвиток віртуозними візерунками, що предстануть у вигляді обспівування звукових тонів (*g, es, g, f*) та гамоподібних висхідних та низхідних пасажів, викладених квінтолями та секстолями.

У фактурі простежується розшарування на два плани: крайні довготривалі звуки ніби «утримують» інший тематичний варіант у вигляді паралельного руху двоголосся (середній регістр). Заклучне проведення теми в експозиції призводить до кульмінації – величавої, могутньої *quasi*-акордової теми, що викладена четвертними тривалостями, октавами у нижньому регістрі інструменту. Акцентуація, яка присутня в кожній октаві, лишає відчуття несхибної самовпевненості.

Жанрова ознака образної сфери середнього розділу – величний хорал³ у середньому регістрі (як спів ченців) на тлі остинатних фігурацій *C-dur*-ного тризвуку. Перша тема-образ нового розвиваючого розділу (період монолітної будови) повертає слухача до врівноваженого стану, продуманого перебігу подій. Перший період – тризвуковий хорал на тлі органного пункту в тональності *C-dur*, що складається з чотирьох фраз, три з яких – секвенційні будови. Наведений нижче тональний план підкреслює біфункціональність організації тематизму. Отже, перша секвенційна будова має такий вигляд: (*C-dur* + *e-moll*, *d-moll*, *C-dur*, *d-moll*, *a-moll*, *B-dur*, *As-dur*); друга секвенційна будова: (*C-dur* + *g-moll*, *F-dur*, *Es -dur*, *As-dur*, *e-moll*); третя секвенційна будова: (*C-dur* + *B-dur*, *A-dur*, *G-dur*, *A-dur*, *F-dur*, *G-dur*, *A-dur*); четверта будова: (*C-dur* + *B-dur*, *A-dur*, *G-dur*, *C-dur*, *G-dur*).

Друге проведення хоралу більш насичене (акордова вертикаль містить замість трьох звуків – сім). Гармонічний розвиток хоралу супроводжується динамічним та регістровим крещендо; крім того, замість непорушного *C-dur* з'являються інші кварто-квінтові переташтування нових тонових «стовбурів» – *B*, *G*, *H*, *A*. Зв'язкою перед репризою слугують вкрадливі звуки (елементи кульмінації) величавої теми у нижньому регістрі фортепіано.

Реприза пронизана вольовими інтонаціями. Нову якість розвитку надає контрапункт основної «строкатої» теми та величної ходи *quasi*-акордової у нижньому регістрі. Востаннє звучать інтонаційні перегуки і хорал (у ритмічному збільшенні), рішуче та безапеляційно, що свідчить про внутрішню трансформацію образу.

Прелюдія № 24 (*Animato d-moll*) завершує цикл фортепіанних мініатюр, форму, яка композиторами-попередниками сприймалася як звуковий універсум. Багата образна палітра прелюдії сприяє постійній концентрації уваги слухача. П'єса написана в складній тричастинній формі *A B A₁ C B₁ A₂* (Coda).

Відкривається прелюдія тривожною тритоновною пульсацією на **pp**, наслідуючи штрих *pizzicato* у нижньому регістрі фортепіано,

³ Ця тема викликає асоціації з Сонатою для фортепіано № 3 *f-moll* Й. Брамса, який обирає для характеристики П. П. п'ятої частини циклу хорал.

що одразу надає образу містичної зловісності. На тлі остинато, що триває, з'являється тема у контроктаві. Її ритмічна експансивність та інтонаційний абрис (тритонові закличні інтонації, кварта, хроматизовані низхідні ходи) направлені на відтворення стану стурбованості, зловісності.

Середній розділ експозиції характеризується зміною образу. Замість тривожних сигналів – виписана джазова імпровізація (у верхньому регістрі інструмента). Кульмінацією розділу стають розкладені гармонії з неакордовими звуками, типові для гармонічної мови І. Карабиця ($G\text{-dur}^{+VIIb}$, $Ges\text{-dur}^{+II}$) з продовженням дисонантних гармоній ($h\text{-g-cis}$, $b\text{-fis-c}$, $es\text{-g-d}$, $e\text{-g-es}$, $g\text{-cis-fis}$). Реприза повертає слухача в атмосферу тривоги. Вибір інтервалів дисонантного спрямування ($d\text{-f-h-cis}$), що неодноразово повторюються, рельєфно увиразнює стан занепокоєння та напруги (наче сигнал тривоги – *SOS*), а синтез двох різних гармоній (останніх завершальних акордів) тільки посилює безвихідність зловісного стану ($F\text{-dur} + Ges\text{-dur}$; $Des\text{-dur} + F\text{-dur}$; $Ges\text{-dur} + B\text{-dur}$).

Середній розділ прелюдії (**C**) будується на темі джазової імпровізації, що інтонаційно пов'язана з темою **B**. Метушливі інтонаційні лінії, починаючись з різкого динамічного спаду (*sub. p*), розвиваючись, виводять на тему-гармонію з інтервальним рядом *es-des-d-des* (сопрано в партії лівої руки), яка впізнається як типовий для І. Карабиця **генеральний стильовий зворот**⁴. Тема проводиться двічі: спочатку в першій октаві, а потім в третій (з інтервальним варіантом *es-des-d-c-h-b*). Фатальність образу додає токатний виклад, що сприймається як символ зловісного навколишнього світу (на кшталт фатуму)⁵, надає токатний вигляд. «Розкидана» фактура передбачає масштабну регістрову траєкторію переміщень рук.

Динамічна реприза звучить по-оркестровому насичено. Відсутність основної теми пояснює наявність дзеркальності: дру-

⁴ Його можна зустріти також у темі середнього розділу другої частини Другого фортепіанного концерту І. Карабиця.

⁵ Тему Фатуму із схожим інтервальним абрисом (*f-e-dis-cis-d*) знаходимо у «Чаконі» для ф-но С. Губайдуліної.

гий елемент теми **B** з її акцентуацією та «розкладеними» гармоніями з неакордовими тонами (Des^{+VI} , $G-dur^{+VI}$) з наступним продовженням дисонантних співзвуч в «хрустальному» регістрі інструмента на тлі пентатонічних груп ($f-cis-g$, $g-c-fis$). Останнє октавне проведення теми звучить драматично, що підкреслено регістровими барвами контроктави.

Кода прелюдії *d-moll* – заключне слово в драматургії циклу. Її тематизм містить акцентовані акордові грона різної структурної будови ($Ges-dur + F-dur$, $F-dur + Des-dur$, $B-dur + Ges-dur$, $Ges-dur + F-dur$, $F-dur + Des-dur$, $B-dur + Ges-dur$) та акордами з розщепленими тонами ($D/dur + moll$, $Es/dur + moll$, $D/dur + moll$, $gis-c-d-g$, $f-moll^{#I}$). Насичуючи драматургічний процес через поширення регістрових меж, композитор завершує не стільки фінальну прелюдію, скільки образне коло циклу відчуттям свободи, спрямованості, стійкості, волі та всепереможності людського духу.

Висновки. Аналіз музичної семантики фортепіанного циклу І. Карабиця «24 прелюдії» засвідчив наявність у циклі певних жанрово-стилістичних груп (за критерієм двосвіття «психологія Я – навколишній світ»): *споглядальна та інтроспективна лірика, гротескові та танцювальні, стильові алюзії (на жанрові моделі доби Бароко та Романтизму), трагедійні*. У циклі присутній особливий «контрапункт» «блюзової» стилістики. Драматургія циклу заснована на розгорнутанні сюжету, який починається експозицією образу ліричного героя, а завершується показом неоднозначних проблемних відносин людини і соціуму («Я-Світ»).

Таким чином, виконаний інтонаційний та жанрово-семантичний аналіз фортепіанного циклу «24 прелюдії» засвідчив, що І. Карабиць не втрачає зв'язку з історією та часом, віддаючи данину майстрам XVIII–XX ст., продовжуючи розвивати тип тональної драматургії, закладений ще Й. С. Бахом. Драматургія романтичного двосвіття перетворюється на суголосся сучасного світу з множинними образами, перегуками часів та внутрішнім драматизмом світу людини. Однак в цілому відчувається художня цілісність твору, що базується на семантичних зв'язках мініатюр усередині циклу та образі ліричного героя, який ототожнюється з образом Автора. Отже, саме жанрова се-

мантика та її аналіз дозволяє виконавцю досягнути масштабний цикл як художню картину світу, а його стильову єдність – як духовний універсум, що належить українському мистецтву ХХІ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 334.
- Клин, В. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика*. Київ: Наукова думка, 314.
- Мірошниченко, С. (2003). Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 136–149.
- Савчук, І. (2003). Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 125–135.
- Ягодзинская, И. (2003). К вопросу образного строя цикла 24 прелюдий Ивана Карабица. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 149–156.

Oleh Kopeliuk

Ph. D. in Art Studies, Associate Professor at the Special Piano Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua
ORCID ID 0000-0002-0428-1538

THE “24 PRELUDES” FOR THE PIANO BY IVAN KARABYTS AS AN ENCYCLOPAEDIA OF THE UKRAINIAN RENAISSANCE OF THE 1970S

Background. The research is devoted to revealing the semantic analysis of the dramaturgy of one of the large-scale compositions in the creative work of Ivan Karabyts – the cycle “24 Preludes” for the piano. The composition was written by Ivan Karabyts in 1976 and today it is of great interest to concert performers and fans of modern piano music. The attention of pianists to the cycle “24 Preludes”

by I. Karabyts is attracted, firstly, by the distinctive, original musical language, secondly – by a wide range of performing capabilities and means of expression, and thirdly – by vivid images that inspire pianists to reproduce artistic ideas, hidden philosophical implications.

The object of research is the cycle “24 preludes” for the piano as a musical encyclopaedia, reflecting the artistic era in the context of the Ukrainian renaissance of the 1970s, and **the aim** is to identify stylistic patterns by means of the semantic analysis of the dramaturgy of the cycle, finding the intersection in a kind of dialogue with a diverse, significant fund of the music of the 20th century. **The methodology of research** is focused on the relationship of special methods of analysis: functional-structural, intonation, genre, style, semantic and interpretative one.

Results. Ivan Karabyts chooses for his cycle a model of tonal dramaturgy of the cycle “24 Preludes”, introduced by F. Chopin and later by D. Shostakovich, namely – the movement along the circle of fifths in the ratio of major-minor. From the point of view of musical semantics of the preludes of the cycle they can be divided into 5 thematic groups (contemplative and introspective lyrics; grotesque and dance; sound imitation and spatial-visual; stylistic allusions; and tragedy ones), varied in genre-stylistic sense (according to the criteria of modelling the awareness of the lyrical hero (I – the world around me.) The dramaturgy of the cycle is built through their correlation, while forming a certain plot, which begins with the image of the lyrical hero, and ends with a demonstration of the society which is ambiguous and problematic for a human.

The composer chooses the prelude as a genre with a historical memory of culture, which allows performers and listeners to experience the range of psychological moments of the human spirit in the turbulent world of events of the last third of the 20th century. The composer is fascinated by this genre not by chance, because the prelude allows reflecting in miniature numerous states of “fixed” moments of existence, the inner balance of the artist and the world. Each prelude in the cycle is a kind of creative laboratory, a field of creative experiments. It reflected both already developed and new methods and principles of the composer’s thinking. While performing one prelude after another as a whole composition, one realizes that this genre expresses the freedom of creativity, the element of existence: it is a fantasy, and a story of the heart, and the revelation of the spirit, and at the same time – bright genre sketches.

Conclusions. *The analysis of the musical semantics of I. Karabyts's piano cycle "24 Preludes" testified to the presence of 5 genre-stylistic groups in the cycle (according to the criterion of the dual world notion "psychology I – the world around"). Thus, the genre-semantic analysis of the piano cycle "24 Preludes" has shown that I. Karabyts does not lose touch with history and time, by paying tribute to the masters of the 18th–20th centuries, continuing to develop the type of tonal dramaturgy, laid down by J. S. Bach. In the cycle there is a special "counterpoint" of the "blues" stylistic. The dramaturgy of the cycle has a detailed plot, which begins with the image of the lyrical hero, and ends with a demonstration of the society ambiguous and problematic for a human ("I – World").*

The dramaturgy of the romantic dual world turns into a harmony of the modern world with multiple images, echoes of time and inner drama. The genre semantics and its analysis allow the performer to comprehend the large-scale cycle as an artistic picture of the world, and its stylistic unity – as a spiritual universe which belongs to the Ukrainian art of the 21st century. ■ Key words: Ivan Karabyts, cycle, 24 preludes, thinking, harmony, semantics, form.

REFERENCES

- Kopeljuk, O. O. (2018). *Fortepianna tvorchistj Ivana Karabytja: fenomenologhija stylju* [Piano work by Ivan Karabits: phenomenology of style]. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Ukrainian].
- Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka*. Kyiv: Naukova dumka, 314 [in Ukrainian].
- Miroshnichenko, S. (2003). Tsyklichnist fortepiannykh preliudii Ivana Karabytsia. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 136–149 [in Ukrainian].
- Savchuk, I. (2003). Ekzystentsialna hra u teksti 24-kh preliudii dlia fortepiano Ivana Karabytsia. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 125–135 [in Ukrainian].
- Yagodzinskaya, I. (2003). K voprosu obraznogo stroya tsikla 24 prelyudiy Ivana Karabitsa. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 31, 149–156 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 30 січня 2021 року.

Розділ 2.

**ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА
ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

УДК 78.071.1(41)(092):780.616.432.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5806

Чернявська Маріанна Станіславівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри
спеціального фортепіано Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: pianokisa@gmail.com

ORCID 0000-0002-8379-5536

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ І. Б. КРАМЕРА В АСПЕКТІ
ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ВИКОНАВСТВА ТА КОМПОЗИЦІЇ**

У статті розглядається взаємозв'язок виконавських та композиторських засобів у фортеп'яній творчості І. Б. Крамера. Видатний англійський музикант, як інші виконавці-піаністи кінця XVIII – початку XIX століття, намагався вирішити значну проблему – освоєння основ композиторської творчості, її законів, принципів, прийомів, їх поєднання з ігровою природою та можливостями фортепіано. Досконалість викладу фортеп'яної техніки позитивно позначилося на розвитку композиційних прийомів у творах музиканта – розробці контрастного тематизму, принципах розвитку музичного матеріалу, вдосконаленні музичних форм. Сфера драматичного пафосу і героїки визначила образ патетики у музиці, який відповідав можливостям інструмента і водночас сприяв формуванню романтичного стилю у фортеп'янному мистецтві. Розглядаються транскрипції камерної музики, «Патетична фантазія» ор. 87, де композитор втілює на фортепіано ансамблеве мислення, впровадив принципи діалогічності та співставлення ре-

гістрів як метод художньої розробки музичного матеріалу. Ключові слова: І. Б. Крамер, фортепіанна музика, педагогічна система, виконавські засоби, засоби композиторського письма.

Постановка проблеми. У лютому 2021 року виповнилося 250 років від дня народження видатного англійського піаніста, педагога композитора Іоганна Баптіста Крамера (1771–1858) – одного з найталановитих продовжувачів лондонської піаністичної школи М. Клементі. На жаль, музика цього яскравого музиканта мало відома в Україні. Діяльність І. Б. Крамера припала на кінець XVIII – початок XIX століття – той час, коли перші піаністи, такі як М. Клементі та його учні, віддавали пріоритет виконавській та педагогічній практиці поза проблемами технології композиторського письма. У Лондоні, Відні та Парижі – центрах фортепіанної культури – удосконалювався новий інструмент фортепіано з функцією подвійної репетиції, що суттєво розвинуло його звукові можливості, згодом визначило подальші шляхи розвитку фортепіанного мистецтва. Між тим, роль І. Б. Крамера у цьому процесі, його багатогранна піаністична спадщина, як і його твори педагогічного спрямування, залишилися недостатньо вивченими, вони не систематизовані, їм не надана належна оцінка.

Аналіз останніх публікацій за темою. Незважаючи на те, що за життя І. Б. Крамера його багатоманітна діяльність дуже високо цінувалася, досліджень його творчості, на жаль, відомо небагато. Так, у XIX столітті з'являються деякі рецензії у музичних журналах (*Guthy*, 1842), розгорнута стаття Ф.-Ж. Фетіса (*Fetis*, 1875) в його енциклопедії, присвячена фортепіанному стилю І. Б. Крамера, блискучий розділ в монографії А. Мармонтеля (*Marmontel*, 1885), на початку XX століття – книга Т. Шлезингера (*Schlesinger*, 1928), де розглядаються фортепіанні сонати композитора. Творчість І. Б. Крамера іноді аналізують крізь класифікацію фортепіанної техніки, надану Ф.-Ж. Фетісом (*Wangermée*, 1972–1973). Оскільки І. Б. Крамер був одним з найяскравіших сучасників Л. Бетховена, дослідження його творчості є також частиною музикознавчого доробку цієї епохи (Чернявська, 2001; Максимов, 2003). Частково етюди І. Б. Крамера

фігурують в дослідженнях, присвячених жанру фортепіанному етюду та його впливу на розвиток піаніста-виконавця (Чернявська, 2020), дидактичному потенціалу інструктивного етюду (*I. Ivanova, M. Chernyavska, & O. Pupina, 2020*). Але, на сьогодні ґрунтовна частина творів, об'єднана І. Б. Крамером в єдину педагогічну систему, не отримала в музикознавстві належного висвітлення. Не розкритий зв'язок ігрової природи піаністичних навичок, що склала педагогічну систему І. Б. Крамера, з іншими його фортепіанними творами. Таким чином, не з'ясований вплив засобів виконавства, розроблений англійським музикантом, на його композиторську творчість.

Мета статті – розкрити взаємозв'язок виконавських та композиторських засобів у фортепіанній творчості І. Б. Крамера, увести у наукове та виконавське коло українського музикознавства значний масив фортепіанного репертуару англійського майстра.

Методологічною основою дослідження є системний підхід, завдяки якому музикознавчі методи дослідження поєднуються з історичними. Вивчення документів, трактатів, епістолярної спадщини, літературних джерел здійснюється методом аналізу документальних джерел. Головним документом епохи в сфері музикознавства є музичний текст; тому аналіз музичних творів здійснюється з позиції виконавства на рівнях виконавських технічних засобів, музичного мислення композитора і виконавця, фактуриного розвитку, висвітлюючи ті чи інші особливості ігрової природи фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Первинну музичну освіту І. Б. Крамер отримав від батька – скрипаля та диригента Вільгельма Крамера. Наступними викладачами молодого музиканта стали І. Шретер та М. Клементі з фортепіано, К. Абель – з теорії музики. І. Крамер практично все життя прожив у Англії й прославився своєю концертною та педагогічною діяльністю. В 1824 році разом з Р. Аддісоном і Т. Білом він заснував у Лондоні видавництво.

І. Б. Крамер був надзвичайно глибоким і змістовним музикантом. Сучасники із захватом відзначали його блискучу піаністичну майстерність високого рівня. І. Крамер критикував бездумну віртуозність і з презирством відносився до «акробатів фортепіано» (*Marmontel, 1885: 187*). У своїх концертах крім власних творів він

виконував твори І. С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатті, М. Клементі. У 1832 році музикант виступав у Парижі. А. Мармонтель чув виконання І. Крамера і захоплювався його бездоганною технічною майстерністю, яка сполучалася з ясністю, шляхетною простотою і ліричною теплою. Незабутнє враження на А. Мармонтеля створила інтерпретація І. Крамером *Andante* В. А. Моцарта і фуги І. С. Баха (*Marmontel*, 1885: 186). Паризькі піаністи І. Плейєль, П. Циммерман, Ф. Калькбреннер високо оцінили мистецтво англійського піаніста. Вони щиро привітали свого англійського колегу, запропонували йому залишитися працювати в столиці Франції. Однак через ностальгію за Англією він повернувся на батьківщину.

І. Б. Крамер яскраво проявив свій композиторський талант, створивши 8 концертів для фортепіано з оркестром, 106 сонат для фортепіано, дивертисменти, рондо, токати, капричіо, варіації та інші п'єси. Зиму 1799–1800 року англійський піаніст прожив у Відні. Він близько познайомився з Л. Бетховеном і справив на нього велике враження своєю могутньою віртуозністю. З усіх піаністів-сучасників Л. Бетховен вище усіх цінував І. Б. Крамера. Його етюди він називав кращими передвправами до своїх сонат (*Goldschmidt*, 1984: 182). Не випадково Л. Бетховен відібрав для свого племінника 20 етюдів І. Б. Крамера і супроводив їх коментарями дидактичного характеру, що стосуються методики вивчення цих етюдів і їх виконання (Фишман, 1966: 260).

Багатьом піаністам відомо, наскільки вагому роль мають основи піаністичної майстерності, що дійшли до нас через педагогічні системи видатних педагогів – піаністів (клавірістів). Вагому роль в даних концепціях відіграє розвиток фортепіанної техніки, пов'язаної не тільки з віртуозною, а й художньою складовою. Багато творів І. Б. Крамера, вибудовані за принципом «від простого – до складного», також мають педагогічну цінність.

І. Б. Крамер пропонує свій спосіб навчання гри на фортепіано від самих азів до вершин майстерності. Особливим внеском музиканта у фортепіанну педагогіку стала «Велика практична фортепіанна школа», яка була створена у 1815 році. Як і метода М. Клементі, «Школа...» І. Б. Крамера користувалася великою популярністю в багатьох країнах. Так, наприклад, у Києві вона була надрукована у 1837 році під

назвою «Полная практическая школа для фортепиано, в которой начальные основания музыки ясно показаны и важнейшие правила аппликатуры преподаны в наилучших примерах с упражнениями и прелюдиями в примечательнейших твердых majeur и мягких mineur тонах». В даній статті розглядатися Лейпцігське видання *“Practische Pianoforte Schule. In welcher die Anfangsgrunde der Musik deutlich erklart und die vorzuglichsten Regeln der Fingersetzung in ausgewählten Beispielen angegeben werden nebst Uebungsstucken und Vorspielen in den vorzuglichsten Dur und Moll – Tonarten. Von J. B. Cramer”* (Cramer, s. a.).

У посібнику по черзі викладені докладні відомості про клавіатуру, нотні знаки, ключі, тривалості, штрихи. На відміну від М. Клементі, І. Крамер скасовує в позначенні аплікатури знак +, і замінює його звичним для нас позначенням «1». Таким чином, аплікатура в школі І. Крамера має сучасний вигляд. Далі подаються вправи, після яких І. Крамер пропонує учням 41 п'єсу. Репертуар містить коротенькі твори Г. Генделя, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Д. Штейбельта, М. Клементі. Серед них багато п'єс самого І. Крамера. Твори розташовані за рівнем складності фактурного викладу і кількості ключових знаків. У висновках школи є розділ про транспонування, а також повний перелік усіх темпів і музичних термінів.

Свою «Практичну школу» І. Б. Крамер доповнив збірником «Елементарний курс гри на фортепіано» (*“Vorschule zu den Studien”*), до якого увійшли інструктивні етюди М. Клементі, І. Крамера й І. Мошелеса, та власними збірниками інструктивних етюдів – 84 етюди оп. 50 та 100 щоденних вправ «Школи швидкості» оп. 100. Дотепер велику популярність в сучасному педагогічному репертуарі мають «60 вибраних етюдів» за редакцією Г. Бюлова, які вражають «широтою і різноманітністю методичних завдань, поставлених в окремих зразках інструктивних етюдів, що дозволяє звертатися до них в якості потужної підмоги в навчанні учнів-музикантів на всіх його етапах, включаючи вищі спеціальні музичні заклади» (І. Ivanova, М. Chernyavska, & О. Pupina, 2020: 257). На прикладі другого та третього зошитів (етюди № XVI–XLV) цього збірника наведемо найхарактерніші види фортепіанної техніки, які склали основу піаністичних фактурних формул у творчості І. Крамера.

Так, дрібну техніку складають групи, що охоплюють одну позицію (№ XVI), гами (№ XXXIX), арпеджіо (№№ XVII, XXXI), подвійні ноти (№ XXVI – терції, сексти, XXVIII – терції, XXXIII – терції, сексти, XXXIV – терції, кварта), прикраси (№№ XXIX, XXX, XXXVIII), репетиції (№ XLIII), індивідуалізовані фактурні формули (№№ XVIII, XXXV, XL, XXI), мелодизована фігурація (№ XXIII). Серед видів крупної техніки переважають октави та акорди (№№ XXXII, XLI), далеко розташовані ламані інтервали та арпеджіо (№№ XIX, XX, XXXVII, стрибки (№ XLV). Композитор також застосовував поліфонічні сполучення різних видів артикуляції та мелодичних голосів (№№ XXV, XXII). І. Б. Крамер часто витримує протягом етюд певний тип викладу, індивідуалізує розвиток фактурних ліній, наближаючи їх до «квартетної» фактури, використовує хорал як ансамбль голосів тощо.

Таким чином, арсенал технічних прийомів, які використовував І. Крамера у фортепіанній творчості, відрізняється багатством і різноманітністю. Цей цінний інструктивний матеріал сьогодні повинен активно застосовуватися в процесі виховання піаністів, оскільки ці твори «треба вважати не просто скромними мініатюрами, що сприяють розвитку технічної досконалості. Їх не слід також трактувати і як механічні вправи, оскільки в цих творах застосовуються ті або інші динамічні вказівки, темброві фарби, різні прийоми звуковидобування, педаль. Інструктивні етюди, перш за все, відображають один з найважливіших принципів фортепіанної педагогіки, що полягає у цілеспрямованому навчанні, що надає можливість поступово, без стресу, закріпити певні професійні навички у практичній роботі» (Чернявська, 2020: 306).

Позитивним здобутком І. Б. Крамера стало розкриття ігрової природи інструмента, створення системи технічних засобів виконавства, які відбивали можливості фортепіано. У художніх творах І. Крамер використовував ці прийоми по мірі необхідності створення певної образної сфери. Віднайдені музикантом засоби фортепіанної техніки, досконалість її викладу позитивно вплинули на розвиток композиційних прийомів у його творах – розробку контрастного тематизму, принципи розвитку музичного матеріалу, вдосконалення музичних форм. Його твори поєднують експресію, віртуозний блиск і ліричну теплоту.

Музика І. Б. Крамера відрізнялася від багатьох творів піаністів-віртуозів художньою змістовністю і яскравою емоційністю. Сфера драматичного пафосу і героїки визначила образ патетики у музиці. Цей образ відповідав можливостям інструмента і водночас сприяв формуванню романтичного стилю у фортепіанному мистецтві. Але тільки у Л. Бетховена образ патетики долає межі фортепіанної музики і охоплює крупні симфонічні форми. І. Б. Крамер спілкувався з Л. Бетховеном у Відні в той час, коли той написав Патетичну сонату ор. 13. Можна припустити, що він виконував І. Б. Крамеру свій твір і справив глибоке емоційне враження на англійця.

Яскравим твором І. Б. Крамера для фортепіано є «Патетична фантазія» ор. 87, яка була створена приблизно у 1837 році. Фантазія присвячена пам'яті видатної французької співачки Малібран, яка раптово померла після одного з виступів на Манчестерському музичному фестивалі у 1836 році. Р. Шуман дав високу оцінку твору І. Б. Крамера і зазначив, що «він набагато перевершує звичайні твори, написані на подію» (Шуман, 1978: 107). Образ патетики композитор пов'язав з особистістю Малібран, дарування якої з найбільшою силою розкривалося в драматичних партіях, сповнених глибоких почуттів і пристрасті. Фантазія складається з чотирьох частин – кожна з них становить «відокремлену одну від одної картини» (Там само).

Перша частина *Adagio Patetico ed espressivo assai g-moll*. З перших звуків музика вражає експресією і глибоким трагізмом. І. Б. Крамер продовжив лінію симфонічного трактування фортепіано, розпочату М. Клементі та Л. Бетховеном. Контраст образів є головним виразним засобом цієї частини. Вона виявляється в динаміці й індивідуалізації різних фактурних планів, за допомогою яких створюється враження різних оркестрових зіставлень. Перша частина відкривається восьмизвучним арпеджованим акордом на *ff*, який викликає в уяві могутнє симфонічне *tutti*. Ритмічно загострені двозвучні висхідні мотиви октавних унісонів на *pp* охоплюють весь діапазон клавіатури, створюючи яскравий контраст з першим акордом.

Аналогічний прийом можна зустріти у фортепіанних творах В. А. Моцарта (Фантазія і соната *c-moll*) і Л. Бетховена (сонати № 5, 8, 32). Він був «символом долі» і протиставлявся безпорадності лю-

дини в боротьбі з фатумом. Фраза закінчується речитативними інтонаціями на фоні зменшених гармоній у лівій руці. Характерним елементом у них є пунктирний ритм у сполученні з віртуозними пассажами в правій руці. Гармонічна мова, ритм, речитатив і контраст інтонаційного зіставлення споріднюють музику першої частини фантазії І. Б. Крамера із вступом до першої частини патетичної сонати Л. Бетховена.

Друга частина *Andante piu tosto Lentanto G-Dur* має заголовок «La Speranza» (з італійського «надія»). Ліричний характер музики можна пов'язати із спогадами про світлі миті життя молодой співачки. Мелодія викладається у верхньому голосі та інтонаційно споріднена з оперною арією. Фактура п'єси чотириголоса і позначена впливом бетховенської ансамблевої фактури, де кожен голос має самостійну драматургічну лінію розвитку. У середньому розділі змінюється тональність (*e-moll*), музика насичується драматизмом. Це відображається у фактурному викладі (т. 25–30). Розвиток драматургічної лінії приводить до зіставлення контрастних образів першої частини через різні регістри і динаміку. При переході до репризи І. Крамер використовує агогічні вказівки *ritardando* (т. 37) і *morendo* (т. 38).

Третя частина *Lento assai E-dur* має підзаголовок *Preghiera* (з італійської «молитва»). Її можна трактувати як середній розділ *Andante*. Характер музики – ніжний і прояснений, викликає аналогії з піднесеною шубертівською лірикою. Чотириголоса хоральна фактура викладається великими тривалостями. Невеликий епізод *Andante* виконує функцію репризи.

У четвертій частині – фіналі *Presto di molto Agitato g-moll* – автор повертає трагічну образну сферу. Швидкий темп, вихровий рух тріольних мотивів наповнюють музику драматичним пафосом. У фактурі поєднуються поліфонічні і гомофонно-гармонічні засоби інтонаційного розвитку музичного матеріалу. Чергування поліфонічного і гомофонно-гармонічного викладів підкреслює фактурний контраст звучання різних шарів, схожих за тембром на різні групи оркестрових інструментів. Імітаційні зіставлення змінюються висхідними тріольними мотивами, посиленними гармоніями чотиризвучних акордів. І. Б. Крамер вміло поєднує прийоми композиторської техніки з вірту-

озними елементами виконавства. Характерні піаністичні виконавські прийоми – фігурації й октави автор розвиває, доповнюючи композиторськими засобами – мотивною розробкою, контрастними зіставленнями шарів фактури, різноманітним сполученням голосів.

Прикладом ліричних тенденцій у творчості І. Б. Крамера є «Ноктюрн» ор. 32, написаний для фортепіано, скрипки і віолончелі (приблизно 1800). Можна припустити, що цей твір став прототипом фортепіанних ноктюрнів Дж. Фільда, перші з яких з'явилися в 1812 році.

І. Б. Крамер дуже цікавився творчістю своїх видатних сучасників. Він переклав для фортепіано деякі частини скрипкових квартетів і квінтетів Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. Бетховена. І. Крамер об'єднав 24 п'єси у чотири зошити і назвав сюїтами. Перша сюїта (I зошит) складається з 8 п'єс гайднівських квартетів і квінтетів, друга (II зошит) – з 8 п'єс моцартівських, третя і четверта (III і IV зошити) – містять по 4 п'єси з бетховенських камерних творів. Чотири зошити сюїт композитор надрукував у Лондоні у власному видавництві. Вони стали цінним зразком відтворення на фортепіано ансамблевого мислення, впровадження принципу діалогічності та співставлення реєстрів як методу художньої розробки музичного матеріалу.

Ще одним кроком на шляху до взаємозв'язку виконавського і композиторського начал у фортепіанній музиці стали «12 характерних етюдів ор. 111» І. Крамера. Створені в один час з етюдами Ф. Ліста і Ф. Шопена, етюди І. Крамера ор. 111 також становлять цикл художніх п'єс, кожна з яких розкриває одну із сторінок власних щиросердних переживань.

Тільки етюд № 1, у якому використана дрібна віртуозна техніка, написаний у традиційній формі. Одинадцять інших етюдів мають короткі вступи, яким автор дав назву *intermezzo*. Вони відрізняються надзвичайним лаконізмом і сповнені глибокого емоційного змісту. Фактура і образний склад передбачають «мовну» мелодику Й. Брамса.

Жанр *intermezzo* був витвором композиторів-романтиків. Засновником жанру *intermezzo* вважають Р. Шумана (6 *intermezzo* для фортепіано ор. 4, 1832 рік). На відміну від Р. Шумана, *intermezzo*

І. Б. Крамера ще не мають самостійного значення, а відіграють роль вступу. Деякі етюди написані в середніх і повільних темпах і подібні за своїм художнім змістом ліричним мініатюрам романтиків.

Intermezzo до етюд № 5 *Moderato assai d-moll* складається всього з 6 тактів. Чотириголоса фактура побудована на зіставленні пунктовано-загострених мотивів у різних регістрах. Композитор прагне урівноважити романтичну схвильованість із стриманою розповіддю. Такий прийом буде розвивати і піднесе на новий рівень у своїй фортепіанній творчості Й. Брамс.

Етюд № 5 *Andante con moto D-Dur* – п'єса співучого характеру, подібна до «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Фактура етюд трипланова (за С. Скребковим). Мелодія викладається великими тривалостями у верхньому регістрі. Їй протиставляється лінія баса, що поєднує восьмі тривалості на *staccato* з протяжним звучанням й утворює свій власний інтонаційний і тембровий шар. Лінія супроводу викладається восьмими тривалостями в середньому регістрі між басом і мелодією. Завдяки поліфонічному сполученню трьох ліній, фактура збагатилася тембрально, стала більш об'ємною і насиченою.

Етюд № 8 має аналогічну будову. Шеститактове *intermezzo* є вступом і водночас контрастуючим фрагментом до етюд *Moderato poco agitato g-moll*. Фактура етюд трипланова. Однак, на відміну від етюд № 5, усі прошарки фактури охоплюються тріольними мотивами, створюючи особливу поліфонічність в музиці гомофонного складу.

Висновки. І. Б. Крамер, як інші виконавці-піаністи кінця XVIII – початку XIX століть, намагався вирішити значну проблему – освоєння основ композиторської творчості, її законів, принципів, прийомів, їх поєднання з ігровою природою та можливостями фортепіано. Цей напрям визначив розвиток фортепіанної музики у постбетховенську добу. Саме тому бетховенські принципи стали головним об'єктом уваги різних за масштабом таланту музикантів – як виконавців, так і композиторів. У XIX столітті Л. Бетховен сприймається як взірць композиторської майстерності. Проблема поєднання композиторської і виконавської діяльності в XIX столітті сприймається і вирішується на основі синтезу цих сфер творчості – бетховенський тип, що утверджується у наступні епохи, на противагу їх синкретизму у XVIII сто-

літті – моцартівський тип творчості і особливості композитора-виконавця власних (а не чужих) творів.

І. Б. Крамер продовжив справу свого вчителя М. Клементі – фундатора школи піанізму. Цей музикант сприяв розвитку концертної діяльності в Європі, диференціації педагогіки, виконавства і композиторської творчості на самостійні види музичної діяльності. Його методичні праці та опуси етюдів були основою педагогіки для наступних поколінь піаністів, визначили основи фортепіанної педагогіки як наукової дисципліни. Створений І. Б. Крамером фортепіанний інструктивний матеріал дозволяв в короткий час оволодіти прийомами фортепіанної гри. Разом з Л. Бетховеном він зробив творчий внесок у поглиблення змісту музичних творів засобами композиторського письма. Такі твори І. Б. Крамера, як транскрипції камерної музики, етюди, Патетична фантазія та ін. надають молодому піаністу можливість подальшого професійного зростання за рахунок застосування багатьох художніх прийомів, занурення в високу образну сферу. Оркестрово-ансамблеве мислення в фортепіанних творах І. Б. Крамера сформувалося під могутнім впливом Л. Бетховена і М. Клементі.

ЛІТЕРАТУРА

- Максимов, Е. И. (2003). *Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века*. (Дис. канд. искусствоведения). Москва. 315.
- Фишман, Н. Л. (1966). *Из педагогических советов. Методические записки по вопросам музыкального образования*. М., 260–275.
- Чернявська, М. С. (2001) *Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури)*. (Дис.... канд. мистецтвознавства). Київ. 208.
- Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навч. посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»). Харків. 208 с.
- Чернявська, М. С. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 36. наук. ст. Вип. 57. Харків: Вид-во «С. А. М.», 297–308.

- Шуман, Р. (1978). *О музыке и музыкантах*. В 2-х т. Т. 2-А. Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. М.: Музыка. 327 с.
- Cramer, J. B. *60 ausgewählte Klavieretuden von J. B. Cramer herausgegeben von Dr. Hans von Bulow* [Musik] / Рус.пер. Г. Лароша и Н. Кашкина. Moskau bei P. Jurgenson. 32 s.
- Cramer, J. B. *Fantasia pathetique et caracteristique. Pour le piano forte*. Par J. B. Cramer (de Londres) op. 87. [Musique]. Vienne, Artaria, s.a. 15 s.
- Cramer, J. B. *Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer*. Suite 1 ere. Haydn. №№ 1–8. [Music] Londen, Addison & Hodson, s.a. 35 p.
- Cramer, J. B. *Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer*. Suite 2 me. Mozart. №№ 1–8. [Music] – Londen, Addison & Hodson, s.a. 42 p.
- Cramer, J. B. *Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer*. Suite 3 me. Beethoven. №№ 1–4. [Music]. Londen, Addison & Hodson, s.a. 26 p.
- Cramer, J. B. *Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer*. Suite 4 me. Beethoven. №№ 5–8. [Music]. Londen, Addison & Hodson, s.a. 26 p.
- Cramer, J. B. *Notturmo pour le piano-forte avec accomp. d'un violon et violoncello Comp... par J. B. Cramer*. Oeuv. 32. [Musique]. Leipzig, Breitkopf&Hartel, s.a. 22 s.
- Cramer, J. B. *12 pieces caracteristiques en forme de etudes pour le piano*. Comp. par J. B. Cramer. op. 111. [Musique]. Leipzig, Peters, s.a. 31 s.
- Cramer, J. B. *Practische Pianoforte Schule. In welcher die Anfangsgrunde der Musik deutlich erklart und die vorzuglichsten Regeln der Fingersetzung in ausgewählten Beispilen angegeben werden nebst Uebungesstucken und Vorspielen in der vorzuglichsten Dur und Moll – Tonarten / Von J. B. Cramer*. Leipzig, Bey Breitkopf u. Hartel, s.a. 48 S.
- Cramer, J. B. *Vorschule zu den Studien von Clementi, Cramer, Moscheles u.s.w.*

- fur das Pianoforte bestehend aus Tonleitern in allen Dur–und Moll–tonen, Uebungen und Passagen, um den Händen gute Haltung und den Fingern Jelanfigkeit zu geben. Mit Fingersatz von J. B. Cramer. [Musik] 2–te Aufl [Mit Vorw.] Berlin, Schlesinger, s.a. 28 s.*
- Fetis, F. J. (1875). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*. 2. ed., entierement ref. et augm. de plus de moitie. T. 2: B–D/ F. J. Fetis. Paris: Firmin – Didot. 484 p.
- Gathy, A. (1842). Der Altmeister des Klavierspiels. *Neue Zeitschrift fur Musik* XVI, № 13. Leipzig. S.49.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 257–266.
- Marmontel, A. (1885). *Histoire du piano et de ses origines: Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuses*. Paris: Heugel et Fils. 464 p.
- Nohl, L. (o. j.). *Beethoven*. Musiker Biographien, Bd. 2. Lpz., Reclam jun, 119 S.
- Schlesinger, T. (1928). *Johann Baptist Cramer und seine Klaviersonaten*. Druck von Knorr & Hirth, GmbH. 175 s.
- Wangermée, R. (1972–1973). Les techniques de la virtuosité pianistique selon Fétis. *Revue belge de musicologie*, n° 26–27, 90–105.
- Zu, Beethoven (1984). II: *Aufsätze und. Dokumente*, ed. Harry Goldschmidt. Berlin: Neue Musik, 206 s.

Marianna Cherniavska

PhD in Art Studies, Associate Professor, Professor at the Special Piano
Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University;
e-mail: pianokisa@gmail.com
ORCID 0000-0002-8379-5536

I. B. KRAMER'S PIANO WORK IN THE ASPECT OF INTERRELATION OF PERFORMANCE AND COMPOSITION

Background. *The article is devoted to the piano work of the famous English pianist, teacher and composer Johann Baptist Kramer (1771–1858), whose 250th anniversary is celebrated in 2021. I. B. Kramer, like other pianists of the late XVIII – early XIX centuries, tried to solve a significant problem – mastering the*

basics of composition, its laws, principles, techniques, their combination with the game nature and capabilities of the piano.

Objectives. *The purpose of the article is to reveal the relationship between performing and compositional means in I. B. Kramer's piano works.*

Methods. *The basis of the methodology is a systematic approach, through which musicological research methods are combined with historical ones. The main document of the era in the field of musicological research is the musical text, so the analysis of musical works is carried out from the standpoint of performance at the levels of performing technical means, musical thinking of the composer and performer. Other components of the texture, the development of its individual layers in the whole system, as well as the coverage of one or another feature of the playing nature of the piano are also taken into account.*

Conclusions. *I. B. Kramer's pedagogical system is considered, which is a system of technical means of performance, which contributed to the embodiment of the game nature of the instrument. In works of art, the composer used these techniques as needed to create a certain figurative sphere. Analyzed "Pathetic Fantasy" op. 87 (1837), four notebooks Suite – arrangements for piano chamber works of classical composers, where the composer embodied ensemble thinking on the piano, introduced the principles of dialogicity and comparison of registers as a method of artistic development of musical material.*

Results. *Continuing the work of his teacher M. Clementi, I. B. Kramer contributed to the development of concert activities in Europe, the differentiation of pedagogy, performance and composition into independent musical activities. His methodical works and opuses of etudes were the basis of pedagogy for the next generations of pianists, defined the foundations of piano pedagogy as a scientific discipline. The piano instructional material created by I. B. Kramer allowed to master the techniques of piano playing in a short time. Along with L. V. Beethoven, I. B. Kramer made an important contribution to deepening the content of musical works by means of composer's writing. The perfection of the presentation of piano technique had a positive effect on the development of compositional techniques in the works of the musician – the development of contrasting themes, the principles of development of musical material, the improvement of musical forms. The sphere of dramatic pathos and heroism defined the image of pathos in music, which corresponded to the possibilities of the instrument and at the same time contributed to the formation of a romantic*

*style in piano art. **Key words:** I. B. Kramer, piano music, pedagogical system, performing means, means of composer's writing.*

REFERENCES

- Maksimov, E. I. (2003). *L. Beethoven's piano work in the context of musical criticism and performing tendencies of the late 18th – first third of the 19th century*. (Dissertation for a Candidate of Arts). Moscow. 315 [in Russian].
- Fishman, N. L. (1966). *From pedagogical tips. Methodical notes on music education*. M., 260–275 [in Russian].
- Chernyavska, M. S. (2001). *L. van Beethoven and piano culture of the late XVIII – early XIX centuries*. (the problem of forming a piano texture). (Dissertation... Candidate of Art History). Kiev. 208 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). *Pianism of the Beethoven era. Formation of piano texture: textbook. manual for the course "History of Piano Performing Arts"*. Kharkiv. 208 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2020). Instructional repertoire in the programs of students of the department of special piano of KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. Coll. Science. Art. Vip. 57: Kharkiv: Publishing House "S. A.M." 297–308 [in Ukrainian].
- Schumann, R. (1978). *About music and musicians*. In 2 volumes. T. 2-A. Compiled, ed., Commented. and pointers by D. V. Zhitomirsky; Per. with him. A. G. Gabrichevsky and L.S. Tovaleva. M.: Music. 327 [in Russian].
- Cramer, J. B. *60 ausgewählte Klavieretuden von J. B. Cramer herausgegeben von Dr. Hans von Bulow* [Musik]. Russian per. G. Laroche and N. Kashkina. Moskau bei P. Jurgenson. 32 s.
- Cramer, J. B. *Fantasia pathetique et caracteristique. Pour le piano forte. Par J. B. Cramer (de Londres) op. 87*. [Musique]. Vienne, Artaria, s.a. 15 s.
- Cramer, J. B. Haydn, Mozart & Beethoven... *24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer*. Suite 1 ere. Haydn. №№ 1–8. [Music] Londen, Addison & Hodson, s.a. 35 p.
- Cramer, J. B. *Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now*

- newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer.* Suite 2 me. Mozart. №№ 1–8. [Music]. Londen, Addison & Hodson, s.a. 42 p.
- Cramer, J. B. Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J.B.Cramer. Suite 3 me. Beethoven. №№ 1–4. [Music]. Londen, Addison & Hodson, s.a. 26 p.
- Cramer, J. B. Haydn, Mozart & Beethoven... 24 numbers, taken from the most celebrated violin quartetts & quintets of the above named composers, and now newly adapted for the piano-forte, only by J. B. Cramer. Suite 4 me. Beethoven. №№ 5–8. [Music]. Londen, Addison & Hodson, s.a. 26 p.
- Cramer, J. B. *Notturmo pour le piano-forte avec accomp. d'un violon et violoncello Comp... par J. B. Cramer.* Oeuv. 32. [Musique]. Leipzig, Breitkopt&Hartel, s.a. 22 s.
- Cramer, J. B. *12 pieces caracteristiques en forme de etudes pour le piano. Comp. par J. B. Cramer.* op. 111. [Musique]. Leipzig, Peters, s.a. 31 s.
- Cramer, J. B. *Practische Pianoforte Schule. In welcher die Anfangsgrunde der Musik deutlich erklart und die vorzuglichsten Regeln der Fingersetzung in ausgewählten Beispilen angegeben werden nebst Uebungesstucken und Vorspielen in der vorzuglichsten Dur und Moll – Tonarten / Von J. B. Cramer.* Leipzig, Bey Breitkopf u. Hartel, s.a. 48 S.
- Cramer, J. B. *Vorschule zu den Studien von Clementi, Cramer, Moscheles u.s.w. fur das Pianoforte bestehend aus Tonleitern in allen Dur-und Moll-tonen, Uebungen und Passagen, um den Händen gute Haltung und den Fingern Jelanfigkeit zu geben. Mit Fingersatz von J. B. Cramer.* [Musik] 2-te Aufl [Mit Vorw.] Berlin, Schlesinger, s.a. 28 s.
- Fetis, F. J. (1875). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique.* 2. ed., entierement ref. et augm. de plus de moitie. T. 2: B–D/ F. J. Fetis. Paris: Firmin – Didot. 484 p.
- Gathy, A. (1842). Der Altmeister des Klavierspiels. *Neue Zeitschrift fur Musik* XVI, № 13. Leipzig. S.49.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 257–266.
- Marmontel, A. (1885). *Histoire du piano et de ses origines: Influence de la facture sur le style des compositeurs et des vertus.* Paris: Heugel et Fils. 464 p.

- Nohl, L. (o. j.). *Beethoven*. Musiker Biographien, Bd. 2. Lpz., Reclam jun, 119 S.
- Schlesinger, T. (1928). *Johann Baptist Cramer und seine Klaviersonaten*. Druck von Knorr & Hirth, GmbH. 175 s.
- Wangermée, R. (1972–1973). Les techniques de la virtuosité pianistique selon Fétis. *Revue belge de musicologie*, n° 26–27, 90–105.
- Zu, Beethoven (1984). II: *Aufsätze und. Dokumente*, ed. Harry Goldschmidt. Berlin: Neue Musik, 206 s.

Стаття надійшла в редакцію 22 грудня 2020 року.

УДК: 78.071.1(477)(092):782

DOI 10.34064/khnum1-5807

Гогайзель Ольга Сергіївна

асистент-стажист кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: gogaizel@rambler.ru

ORCID 0000-0002-5201-1153

**ОБРАЗ АННИ В ОПЕРІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» Ю. МЕЙТУСА:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ**

У статті проводиться аналіз музичного матеріалу двох арій Анни як ключових характеристик її образу в опері Ю. Мейтуса «Украдене щастя», спираючись на досвід виконавського аналізу, адже арії знаходяться в репертуарі автора дослідження. Запропоновано трактування образу з виконавсько-інтерпретаційної точки зору осмислення взаємодій слова і музики, композиторської логіки емоційних переживань, з огляду на комплекс таких складових, як: природа музичної тканини та історичний аспект дії опери. Метою дослідження є визначення специфіки виконавської інтерпретації образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса. Основні результати

дослідження на базі проведеного аналізу окреслено наступним чином: 1) вокальна партія в опері Ю. Мейтуса є невід'ємною складовою частиною всієї фактури, 2) на прикладі цих арій ми простежуємо розвиток Анни від розгубленої, знесиленої, покірної своїй долі, мрійливої у своєму коханні жінки до героїні, що поступово, піддаючись своєму бажанню повернути своє втрачене щастя, змінюється внутрішньо, 3) партія підходить для міцного ліричного, лірико-драматичного (спінтового) або драматичного сопрано, в інтерпретаційному аспекті важливим стає урахування психологічного портрету героїні, що дає змогу співачці, окресливши певні риси характеру та історії персонажу, створити власне бачення багатогранного образу живої людини.

■ **Ключові слова:** творчість Ю. Мейтуса, образ Анни, «Украдене щастя», виконавський інтерпретаційний аналіз.

Постановка проблеми. Творчість Ю. Мейтуса, як композитора, який стояв біля витоків формування української композиторської школи ХХ століття, залишається досі актуальною і, зокрема, його опера «Украдене щастя», яка, за правдивою думкою Ю. Малишева (1964: 26), є «значним внеском в розвиток реалістичного оперного мистецтва». Новаторський для української опери тип музичної драматургії – аріозно-мелодійна музична драма – як пише Ю. Малишев (1964: 25) «тісно пов'язаний разом з тим з її кращими традиціями, які немислимі без широкого мелодійного дихання, справжнього *belcanto*».

Досі існує незаслужено мала кількість записів цієї опери, а відповідно мала кількість варіантів інтерпретацій образів, смислових текстів і підтекстів, і дана робота в цьому сенсі має практичне значення з виконавської точки зору. Оскільки арії Анни знаходяться в роботі і репертуарі автора дослідження, то актуальність даної теми пов'язана також з безпосередньою презентацією цієї музики на сцені. Вірно зауважує Н. Малишева (1988: 27) в статті «Значення принципів К. С. Станіславського для вокальної педагогіки»: «Правильні “завдання” [в побудові і розумінні образу] народжують “логіку почуттів”. Ця логіка в свою чергу веде до здійснення “наскрізної дії”». У зв'язку з цим надзвичайно важливим, з виконавської та, відповідно, інтерпретаторській точок зору, для співака є розуміння взаємодій слова і музики, природи музичної тканини і фактури, композиторських

прийомів для усвідомлення у втіленні характеру виконуваного образу, продуманої і вибудованої логіки емоційних переживань.

Мета дослідження – визначити специфіку виконавської інтерпретації образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса.

Методи дослідження. У дослідженні застосовано наступні методи: *історичний* – застосовано при огляді основних тенденцій в оперній музиці першої половини ХХ ст.; *стильовий* – у зв'язку з обраною оперною творчістю Ю. Мейтуса; *системно-структурний* – задіює різні види аналізу (інтонаційний, гармонічний, цілісний); інтерпретаційний – застосований при виконавському аналізі партії Анни.

Аналіз останніх публікацій за темою. Щодо творчості Ю. Мейтуса є дослідження Ю. Малишева (1964), Л. Архімовіча (1990, 1983), І. Мамчура (1983), Л. Баса (1973), де висвітлено його роль як оперного композитора. Стосовно опери «Украдене щастя» існує невелика кількість джерел, та цілісного і глибокого інтерпретаційного виконавського аналізу немає.

Виклад основного матеріалу. Будучи «текстом» своєї епохи, опера відбила в собі деякі основні тенденції того часу: національна визначеність – опора на пісенний український фольклор – як зауважують Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 23), роботі над оперою передувала багатопланова і багаторічна робота Ю. Мейтуса по вивченню українського фольклору, поїздки в Західну Україну, важливо і те, що «Ю. Мейтус зумів витримати протягом усіх 3-х актів опери єдиний ладо-гармонічний колорит»; глибока психологічна розробка характерів героїв; динамізація оперної форми і наскрізний музично-драматичний розвиток. Л. Архимович та Н. Грицюк (1990: 253) пишуть, що «головним засобом розкриття внутрішнього стану героїв в опері стає сцена, в якій думка і почуття ніби поступово розгортаються, проходять перед нами в постійному русі».

Величезна роль оркестру, яка проявилася в симфонічній розробці складної системи лейтмотивів. Важливим є, як пише В. Довженко (1967: 23), «майстерне органічне злиття прийомів сучасної композиторської техніки з народно-пісенними елементами»; певним чином в опері відбилася і ідея теорії «безконфліктності», характерна спрямованості мистецтва 50-х років.

Широко використовуючи в опері «Украдене щастя» ладо-гармонічну основу західноукраїнського фольклору, Ю. Мейтус підкреслив національну самобутність і колорит героїв, зокрема головної героїні, засобами симфонічного розвитку музичного матеріалу створює драматургічно продуманий розвиток багатогранного і психологічно глибокого характеру в образі Анни. Завдання вокального виконавства полягає в усвідомленому прочитанні «партитури почуттів» персонажа, яка міститься насамперед у музичній фактурі, що багато і повно передає динаміку розвитку образу. Вокальна партія, мелодія, будучи часткою гармонії, є конденсатом, квінтесенцією гармонійної думки композитора, що вимагає від виконавця уяви, інтуїції, уваги, чуттєвого сприйняття, емоційної чуйності.

Перша арія-молитва Анни «І молилась, І поклони клала»

Як справедливо зауважують Л. Архімович і І. Мамчур (1983: 56), «відсутня в п'єсі молитва Анни, стає в опері виразною моносценою героїні і служить вражаючим емоційним підсумком першої картини». Це момент в опері, коли Анна дізнається, що її колишній коханий, якого вона кілька років вважала загиблим, виявляється живий. Це молитва-плач, в кульмінації доходить майже до істерики, несамовитості. Розгубленість, образа, відчай, любов, співчуття, стійкий і одночасно вирішений вирок самій собі про неможливість повернути це вкрадене щастя – ось той далеко неповний спектр емоцій, що охоплюють героїню.

Арія має наскрізну нестрофічну форму. Схвильований вступ до аріозо, що впливає з дуету Анни та Насті, – це потік вихором спадаючих секунд, що різко обривається акордом (терцквартакорд III низького ступеню мі-мінору). В експозиційному розділі молитви звучить плач Анни – це як пролог до подальшого розвитку всієї сцени героїні. Спадаючі інтонації передають безнадійність, самотність свого горя героїні: акапельно звучить перша фраза «І молилась, і поклони клала, і сльозами камінь обливала», що супроводжується двома різкими акордами в ля-гуцульському ладі. Далі вокальна та інструментальна партії поєднуються, оркестр починає місцями дублювати мелодію, підсилюючи щемливі інтонації відчаю. Фраза «А він жиє!» перший раз звучить як далека і примарна надія (висхідна кварта на слові «жиє!»),

віра на вже втрачене давно щастя. Друга фраза-підсумок «Він жиє!» (спадаючий мінорний тризвук, що розв'язується в мажорі), підкреслена синкопою, на слові «жиє!», звучить як вирок, як неможливість щастя. Ніби підсилює ефект розбіжності бажань героїні з навколишньою дійсністю перерваний каданс на слові «жиє!».

Далі звучить серединно-розробковий розділ, який втілює надемоційний драматизм стану Анни. Несамовитий плач героїні, крик душі передається за допомогою прийому секвенційного розвитку матеріалу, тим самим посилюючи біль і психологічне напруження, що зростає в героїні. Розділ характеризується тональною нестійкістю, безперервністю розвитку музики і емоційного стану Анни. Починаючись в тональності мі-мінор («Обманили, обдурили»), продовжується вже з другого речення в мі-бемоль-мажорі («Ох, мій болю»), знову повертаючи нас до тональної невизначеності в розвитку цього матеріалу. Партія оркестру майже весь час дублює вокальну, тим самим посилюючи в цій лавині емоцій психологічну напругу і біль, та розкриваючи розвиненою гармонією величезний спектр переживань героїні.

На словах «Обманили, обдурили, лихом-горем напоїли» передано немов ридання, майже відчай. Висока теситура, низхідна секвенція і далі хвилеподібний динамічний спад на словах «Ніччю чорною накрили» і потім буквально ридма звучить «все» (соль другої октави) майже два такти, сильно й емоційно насичено (в цей час в оркестрі на цьому слові вгадуються інтонації на *forte* теми любові, що в ще більшому ступені відображає нестерпність ситуації для героїні). Наступна фраза – «що красне в світі є» – і знову низхідна секвенція «Все, що красне в світі є» (з підтекстом: все, що прекрасне, світле, сьогодні, істинно чисте в цьому світі, настільки важкому своїми реаліями для героїні) – справжній крик і тут же усвідомлення – «Він жиє!» (висхідна кварта – як радість і надія, але тут же, на цих же словах, низхідна мала секунда в мелодії і висхідна мала терція – як розуміння, що це вже нічого не може змінити).

Як тихий плач про найпотаємніше, в мі-бемоль-мажорі, починається друге речення теми «О, мій болю, неспокою». Саме бемольна тональність і мажор на словах «О, мій болю» підсилює відчуття драматичності і ще більшого співпереживання героїні, саме

мі-бемоль-мажором передається ніжна, тендітна, жіночна сутність Анни, ніби відгомін тієї романтичності, яка ще жевріє в її серці. Далі знову мінор повертає в цей вир буднів, суворой дійсності, зламу її долі: в музиці це зміна гармоній, ладо-тональна нестійкість, висхідні секвенції («Що це робиться зо мною, Із жоною-сиротою») і *accelerando* в супроводі передає внутрішню боротьбу Анни – вже не сум'яття, а прагнення бути з Михайлом. В кульмінації цього музичного речення звучить немов відповідь самій собі, несподіване рішення-питання: «Може долю віддає» (*forte* ля-бемоль другої октави *tenuto* «Може»), далі зміна темпу – як зміна стану і прийняття рішення – на словах «бог мені?» (на *piano*, немов боячись злякати своє примарне щастя), і далі «жис, жис» – висхідні інтонації секунди і кварта в мелодії, як надія на щастя.

Як зазначили Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 62), Ю. Мейтус «наділяє партію оркестру різного роду авторськими відступами, коментарями, насичує її драматичним підтекстом». Тут оркестрові інтерлюдії передають почуття героїні, пластичні фрази соло інструментів передають те, що вже неможливо висловити словами. У зв'язку з цим дуже точно і повно саме оркестр в інтерлюдіях розкриває, збагачує образно-емоційний стан Анни, створюючи, як пишуть Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 62) «експресивні динамічні хвилі, спрямовані до кульмінації» і нагнітаючи збільшення внутрішнього психологічного напруження сцени. Оркестр малює безвихідь, переломність моменту в житті героїні і вже внутрішню зламаність її моральних засад. Подальший епізод виводить до головної кульмінації в цій молитві.

Її стогони набирають більше пристрасті і екстатичності. У фразі «Дні минали серед муки, дні повзли немов гадюки...» тремоло в оркестрі й часте дублювання вокальної партії підсилюють схвильованість і зростаюче напруження емоцій. Далі немов відлунням звучать й в інтонаціях партії Анни. Мелодія, немов хвиля, виходить до головної кульмінації: «Де ти, де по днях розлуки, щастя вкрадене моє?» (хвилеподібний спад на *forte*) і нова «хвиля», вже крик душі *ff* «Щастя вкрадене моє? Де ти?» – на цьому несамовитому вигуку в оркестрі *tutti* звучить лейтмотив любові, з виразними рисами західноукраїнського фольклору, і зокрема, гуцульський лад (мінор з IV підвищеним

ступенем і дорійською секстою). І далі оркестр немов обрушується з силою і пристрастю, передаючи душевний світ Анни. Подальша інтермедія на інтонаціях теми любові, які звучать в оркестрі (немов передаючи весь відчай і неможливість виправлення ситуації), представляє нам істинно люблячу жінку, загнану в безвихідь ситуації соціальними умовами і обманом. Все більш ми бачимо одурену жінку, котра не в змозі відмовитись від свого єдиного кохання.

Заключний розділ арії представляє нам емоційно виснажену слабку жінку, покірну долі, безпорадну перед суворим соціальним ладом, що сама собі забороняє ці сміливі думки: *«Ні, не хочу й думати про нього»* – як відгомін інтонаційно зміненої фрази попереднього розділу і звучить вже майже декламаційно. Далі різка зміна тональності, без переходу, від сі-бемоль-мінору в порожній і прозорий акорд ля-мінор. Темп змінюється (*ritornello mosso*) і як безвихідь і тупий біль, протверезіння від цієї бурі почуттів звучать слова *«Є в мене шлюбний чоловік, Йому я присягала, присягала»*. В акомпанементі в цей час звучать чергування порожніх паралельних мінорних тризвуків I і II низького ступенів, що втілюють порожнечу і безпорадність, емоційну виснаженість, покірність і безвихідь. Після фрази *«Є в мене шлюбний чоловік»* на слові «чоловік» в оркестрі звучить на *piano* прозоро чиста квінта, що змальовує повну байдужість до чоловіка, порожнечу і тупий біль в душі Анни. Остання фраза цієї арії-молитви *«І додержу віри»*. На словах *«І додержу»* – мелодія йде вгору по звуках до-мажорного тризвуку, потім затримується в гармонії на домінанті (у вокальній партії витримані ноти соль і фа другої октави *pp*), що розв'язується в ля-мажорі *piano* (перерваний каданс з неприродною мажорною терцією). І, як розуміння і нагадування внутрішньої боротьби, звучить повторюваний квінтовий тон в оркестрі. Саме це неприродне закінчення в просвітленому мажорі й підсилює трагічність образу і дає відчуття живої людської душі. Саме це закінчення і народжує в сприйнятті відчуття важкої драми Анни.

Друга арія-монолог Анни «Вже семей день ...»

Це момент в опері, коли Анна постає вже не боязкою слабкою жінкою, розгубленою, яка підкоряється долі. Ми бачимо жінку, цілком і повністю у владі згубної пристрасті, сильної любові до Михайла,

жінку, яка переступила вже які б то не було моральні підвалини суспільства і того соціального строю, в якому вона живе. Це момент, коли героїня чекає Михайла і її головна мета і думка – це якнайшвидша зустріч з ним. Тут в повній мірі розкриваються почуття і переживання Анни. Їй вже нічого втрачати, точка неповернення пройдена безповоротно і остаточно. Вона розуміє, що вже не в силах подолати себе, вона навіть не намагається це робити. Арія-монолог написана в складній двочастинній формі, де:

I частина: A («говоріння», період), B (власне арія, модулюючий період повторної будови).

Програш.

II частина – проста тричастинна форма (соль мінор): A (a, a1 – період), програш, B (Allegro), A1 (Темпо I, скорочена реприза).

Кода-обрамлення: A (музичний матеріал з I частини).

Вступом до монологу Анни слугує прелюдія до III дії 1 картини. Це момент перелому драми. Тут ми виразно чуємо, як справедливо відзначають Л. Архімовіч і І. Мамчур, як відбувається авторське осмислення подій, музика надає психологічну оцінку подіям, «увага перемикається на Анну (вводиться, так би мовити, великий план)» (1983: 62). Це ніжна і сильна любов, туга і щирість, невловимий і незрозумілий страх разом з тяжінням до цього почуття, незважаючи ні на які перешкоди. Оркестрова прелюдія логічно підводить до арії-монологу Анни – центральному в її характеристиці.

Вступ – Анна мотає пряжу і рахує нитки – оркестровий супровід малює безперервними секстолями шістнадцятих безперервність і монотонність роботи мотовила. На цьому фоні Анна вимовляє слова «Одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять», як би дивлячись в одну точку машинально, декламує. Це мовна ситуація (в клавірі позначено «*parlando*», говіркою), тому виконується промовляючи, немов заклинання.

Взагалі вся арія вибудовується навколо одного мотиву Гурмана, немов нав'язливої ідеї. Цей мотив «Вже сьомий день його нема» спочатку звучить в мажорі, але тільки в експозиції, а далі нав'язливо повертається в однойменному соль-мінорі. Цей мотив-тема, як образ замкнутого кола, в якому опинилася героїня; вихід з нього вона не тіль-

ки вже не шукає, а й сама для себе закрила. Першу ж фразу підхоплює в акомпанементі початок теми нездійсненого щастя і далі на словах «*Боюсь його*» знову звучить характерний гуцульський лад з IV високим ступенем. Мелодія вокальної партії сильно та експресивно продовжує розпочату раніше в партії оркестру тему нездійсненого щастя на словах «*Без нього жить не можу*» – це немов підсумок, і сміливість з головою кинутися в вир ганьби і одночасного щастя (спадаючий пасаж). Далі похмуро, майже зловісно та вже трагічно той же мотив звучить в мі-бемоль-мінорі в динаміці *piano* і буквально зліт до кульмінації цього розділу: «*Без нього світ немов тюрма*». В цій фразі пунктир підсилює значення висхідного гострого збільшеного тризвуку і потім нібито питання самій собі: «*Ох, нащо, нащо серце я тривожу?*». Фраза близька до промовляння питання завдяки своїй інструментальній природі, ламаній мелодичній лінії, що передає надломленість життя героїні.

Далі йде виразна зв'язка – інтермедія оркестру, заснована на інтонаціях теми нездійсненого щастя, яка підводить нас до власне арії.

«*Який страшний! Який грізний!*» – повторюється вже заявлена тема першої частини. Перша фраза («*Який страшний!*») викладена восьмими по звуках розкладеного мінорного квартсекстакорду, як констатація факту, вирок. Друга фраза («*Який грізний!*»): тут звучить контрастом, майже лякаючий IV високий ступінь в соль-мінорі, – як її страх і жах. Далі виразна мелодика передає (на словах «*Яка жаклива в нього сила*») одночасно і біль, і захоплення. Відхилення в мінорну тональність домінанти підсилює, разом з ритмічним остинато синкоп в акомпанементі, відчуття тривожного очікування і нездоланного потягу й прагнення до цієї забороненої пристрасті.

«*Що перед ним нікчема мій! Комаха!*» – повтор теми, основного мотиву арії в мелодії. Ю. Мейтус використовує дублювання партією оркестру вокальної партії з одночасними низхідними модулюючими хроматизмами в оркестровій тканині, що ніби змальовують стогін героїні. Стрибок на чисту кварту вверх й одразу стрибок на квінту униз на слові «*Комаха!*» дає відчуття близькості до мовної інтонації. Звучить з презирством й одночасним безсиллям (це посилюється нагнітанням напруги в партії оркестру синкопами та висхідним ходом

восьмих, що призводить до нового сплеску емоцій). Далі остинатний ритм оркестру передає ніби серцебиття. В цей час в оркестрі звучать інтонації лейтмотиву кохання, контрапунктом котрим проводиться хроматичний низхідний хід басу. Тональна нестійкість посилює пригніченість стану Анни. В цей час декламується «Честь я загубила» – ці мовні інтонації, на фоні розвинутої оркестрової партії (що передає психологічний стан Анни), є по суті частиною партитури, підпорядковуючись їй. Завдяки довгому та короткому пунктиру з'являється відчуття ритму, що стилізований під траурний марш: честь загублена назавжди й безповоротно.

Далі знову, немов приспівом, повертається головний мотив арії, практично точний ритмічно («*Забула все. Але дарма! Без нього і життя нема!*») – тут вже більше розвинена партія оркестру: акомпанемент посилює психологізм імітаційною відповіддю-продовженням, що доходить в кульмінації фрази до повного дублювання вокальної лінії. Саме оркестр відображає той спектр переживань, який охоплює головну героїню.

Як зазначає В. Самітов (2010: 135), «фактурні зміни відображають як особистісно-стильове мислення композитора, так і особистісно-перевтілене розуміння художнього образу». У зв'язку з цим точно зауважила Н. Малишева (1988: 24) стосовно того, що «партитура почуття» виражається саме за допомогою оркестру: музичний супровід вокальної партії буквально «затоплює своєю силою слово, особливо <...> де слово дає лише початковий поштовх», так би мовити імпульс до подальшого музичного руху.

Саме таким чином оркестрова фактура далі виходить на перший план, за допомогою поліфонічних прийомів письма, розширення діапазону фактурних пластів, безперервного супроводу тріольних восьмих, що підсилюють схвильованість і пристрасність героїні. Мелодія вокальної партії спочатку спускається вниз на словах «Що схоче він, – усе вчиню я, піду на смерть...». В цей час в оркестрі, навпаки, сила цього рішення героїні і її переконаність передаються висхідними секвенційними рухами, вокальна партія немов «пірнає» в «безодню» акомпанементу і в момент кульмінації цієї фрази – «*Ох, як люблю я! Ох, як люблю я!*» – з новою силою і пристрасстю звучить емоційним

сплеском над оркестром. Мелодія побудована за принципом секвенції, а низхідні мотиви і тональна нестійкість передають стан Анни. В той час, як в мелодії звучать спадаючі інтонації, в оркестрі, навпаки, хвилями «злітають» вгору мелодичні оберти, немов малюючи розбіжність і протиріччя внутрішніх бажань і прагнень героїні з жорсткими межами соціального ладу.

Далі звучить невелика оркестрова зв'язка, що підводить до головної кульмінації всього монологу. Кульмінаційний розділ (*Allegro*) починається *subitopiano*, буквально промовляючи початкові репліки – «Боюсь його, його люблю – без волі, думки, без жалю, без сорому, без каяття». На цих мовних інтонаціях в оркестрі виразно звучать інтонації теми нездійсненого щастя Анни, немов би штовхаючи її в цю безодню емоцій, ганьби і щастя. І, як крик душі, сильно і пристрасно, майже скандуючи і ще більш натхненно звучить кульмінація на словах «Він, він – усе моє життя, усе моє життя!». Як твердження звучать ці слова, підкреслені стрибком на малу сексту в вокальній партії (на сі-бемоль другої октави, край діапазону) та модуляцією в тональність мі-бемоль-мажор. Але символом нерозв'язності конфліктної ситуації звучить цей квінтовий тон мі бемоль мажору. Спочатку оркестр дублює вокальну партію (на словах «...усе моє життя»), підводячи до кульмінації, потім партія оркестру фактурно «розростається», підхоплюючи *Appassionato* на інтонаціях теми нездійсненого щастя *fortissimo* і приймаючи на себе функцію основного смислового навантаження. Музика тут поглиблює зміст вербального тексту. Оркестр малює стан граничного напруження сил. У цій частині монологу – *Allegro* – зосереджено істинний вибух почуттів, неможливість їм протистояти.

Реприза починається з теми-«заспіву», практично без змін в порівнянні з першим проведенням цієї теми, в соль-мінорі, на словах «Для нього совість я приспала, свою присягу поламала». Фактично, однотемність цієї арії-монологу походить з 1-го мотиву-ядра «Вже сьомий день його нема» (яка на початку, завдяки мажору самий перший раз, ще звучить як надія, і далі модифікує свій смисловий підтекст з огляду на мінорне проведення), і саме ця основна «нав'язлива» думка пронизує собою весь монолог Анни. І знову в кінці цього розділу фраза «І світ увесь немов тюрма» (є смисловою аркою до по-

чатку монологу – «*Честь я загубила*»), звучить монотонно, приречено, в ритмі пунктиру, нагадуючи траурні інтонації, на тлі «порожніх» октав-синкоп, що звучать в оркестрі та малюють стан занепокоєння і безнадії. Як епілог-підсумок, немов передчуття, на переінтонованій темі нездійсненого щастя, звучить просвітлений вокаліз на *piano*, немов тихий плач. На завершення монологу оркестр м'яко повторює тему-«заспів», як відгомін, посилюючи відчуття ніжності й надії на щастя Анни.

В Коді повертається матеріал вступу (експозиції складної двочастинної форми): на секстолях безперервних шістнадцятих вимовляється «*Дев'ятнадцять, двадцять, двадцять і одна, і дві, і три ...*». Таке обрамлення повертає нас до монотонності й символізує замкненість світу Анни, й замкненість ситуації, в якій вона опинилась. На останніх словах «*і дві ... і три*» можна відчуті навіть боязке схлипування.

Висновки. Виконавський аналіз образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса на прикладі двох її основних арій, можна сформулювати наступні висновки:

1. В опері «Украдене щастя» велику роль відіграють саме інтерлюдії, а також розвинута система лейтмотивів героїв та їх почуттів. Вокальна партія у Ю. Мейтуса не виокремлюється від супроводу: вона є невід'ємною складовою частиною всієї фактури. Власне, вокальний партії властиві співочість, довгі фрази, широкий діапазон, що зумовлюється виявленням тембрових та технічних можливостей голосу. За допомогою розвинутої гармонії та засобами симфонічного розвитку композитор будує кульмінації, що сповнені сильних емоційних переживань. З драматургічної точки зору Ю. Мейтус залишається спрямованим до наскрізного розвитку всієї дії.

2. Найвизначнішими в розвитку образу героїні є дві її сольні характеристики: арія-молитва з I-ої дії та арія-монолог з III-ї дії. Обидві арії надаються Ю. Мейтусом на початку дій, ніби визначаючи тим самим подальший настрій й тонус розвитку всієї дії опери. На прикладі цих арій ми простежуємо розвиток Анни від розгубленої, знесиленої, покірної своїй долі, мрійливої у своєму коханні жінки до героїні, що поступово, піддаючись своєму бажанню повернути своє втрачене щастя, змінюється внутрішньо. Пірнаючи у вир цієї пристрасті, пе-

ред нами вже сильніша внутрішньо, хоча досі слабка перед своїми бажаннями, жінка. Це людина, яка спроможна кинути виклик суспільству, саме тому у другій арії ми спостерігаємо «нав'язливий» мотив, що пронизує собою усю арію, певну тональну стійкість в ньому, як певну ілюстрацію її незламності та затвердженості у своєму рішенні. На відміну від першої арії, де тональна невизначеність і в окремих випадках майже мелодекламація передають ще невизначеність героїні, її невпевненість. Ю. Мейтус створює багатогранний, глибокий, психологічно наповнений образ героїні.

3. Фактура музичного матеріалу визначає амплуа голосу. Партія потребує міцного ліричного, лірико-драматичного (спінтового) або драматичного сопрано, тобто голосу, що володіє польотністю, щоб «прорізувати» оркестр і бути озвученою частиною його насиченої фактури.

Основними виконавськими завданнями у втіленні образу Анни стають: 1) у технічному аспекті – використання грудинно-діафрагмального типу дихання для вільного виконання довгих вокальних ліній; 2) у вокально-виконавському аспекті – володіння кантиленою, гнучкість голосу і тембральна рівність з одночасною силою звучання в кульмінаціях, наповненість кожної голосної, чітка дикція, тобто усвідомлення взаємозв'язку слова та музики, плавність мовної лінії; 3) в інтерпретаційному аспекті виконавською специфікою втілення образу Анни є акторське глибоке прочитання цього образу. З огляду на це важливим стає урахування психологічного портрету героїні, що дає змогу співачці, окресливши певні риси характеру та історії персонажу, створити власне бачення багатогранного образу живої людини. Саме це й додає ширшу темброву палітру голосу.

ЛІТЕРАТУРА

- Архимович, Л. & Грицюк, Н. (1990). *Історія української радянської музики*. Київ, 296.
- Архимович, Л. & Мамчур, И. (1983). *Юлий Мейтус. Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 136.
- Бас, Л. Ю. (1973). *Мейтус*. Київ: Музична Україна, 57.
- Губарев, В. (2006). *История Украины*. Донецк, 384.

- Довженко, В. (1967). *Нариси з історії Української радянської музики*. Частина II. Київ, 563.
- Западноукраинские земли в составе Австрийской (Австро-Венгерской) империи во второй половине XIX в. Retrieved from <http://uhistory.ru/history/noviy-hour/42-zapadnoukrainskie-land-in-composition-austrian-avstro-hungarian-to-empires-in-second-half-xix-v.html> (дата звернення 25.04.2020).
- Малышева, Н. (1988). *О пении (Из опыта работы с певцами)*. М.: Советский композитор, 136.
- Малишев, Ю. (1964). *Украдене щастя: опера Ю. Мейтуса*. К.: Мистецтво, 26.
- Самітов, В. (2010). Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, № 1 (6), 135–143.
- Труш, Н. (2002). Поновлення шедевр: опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» у Львів. акад. театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, 2002 р. *Прогресіум*. Вип. № 2, 103–104.
- Франко, І. Пісня про шандаря. Жіноча неволя в руських піснях народних. Retrieved from: <http://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax/PisnjaProShandarja.html> (дата звернення 14.03.2020).
- Холопова, В. Н. (2001). *Формы музыкальных произведений*. (Учебное пособие). 2-е изд., испр. СПб. Лань, 496.
- Экономическое развитие украинских земель во второй половине XIX – начале XX века. Retrieved from: <http://ukrmap.su/ru-uh9/370.html> (дата звернення 23.04.2020).

Olha Hohaizel

Assistant Trainee at the Solo Singing and Opera Training Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: gogaizel@rambler.ru
ORCID 0000-0002-5201-1153

THE IMAGE OF ANNA IN THE OPERA “STOLEN HAPPINESS” BY Y. MEYTUS: INTERPRETATIVE ANALYSIS

The article analyzes the musical material of the two arias of Anna – as the key characteristics of her image in the opera Y. Meytus “Stolen Happiness” (based on the experience of analysis, since the arias are in the work and repertoire of the author of the study). Consideration of the image from the point of view of performance and interpretation of the understanding of the interactions of words and music, the composer logic of emotional experiences, taking into account a complex of components such as the nature of the musical fabric and the historical aspect, is proposed. operas.

Statement of the problem. *The creativity of Y. Meytus as a composer, who stood at the origins of the formation of the Ukrainian composing school of the twentieth century, is still relevant and, in particular, his rarely performed opera «Stolen Happiness», which in the true opinion of Y. Malyshev, is a «significant contribution» in the development of realistic opera art. There are still an undeserved number of records of this opera, and accordingly a small number of variants of interpretations of images, semantic texts and subtexts, and this work in this sense is of practical importance from the performer’s point of view. Since Anna’s arias are in the work and repertoire of the author of the study, the relevance of this topic is also related to the direct presentation of this music on stage.*

The purpose of the study – *to determine the specificity of the interpretation of the image of Anna from the opera “Stolen Happiness” by Y. Maytus.*

Analysis of publications on the topic of the study. *Regarding the works of Y. Meytus, there are researches and publications by Y. Malyshev, L. Archimovich, I. Mamchur, L. Bas, where the composer’s creativity is covered. There are few sources for the opera «Stolen Happiness», and there is no comprehensive and in-depth interpretative performance analysis.*

Presentation of the main research material. Widely utilizing the opera-harmonic basis of the features of Western Ukrainian folklore in the opera «Stolen Happiness», Y. Meytus emphasizes the national identity and color of the characters, including the main heroine, by means of the symphonic development of the musical material creates a dramatically and intelligently developed development of the multifaceted and multifaceted. The task of vocal performance is to consciously read the “score of feelings” of the performed character, which is contained primarily in the musical texture, which much and fully conveys the dynamics of character image development. The vocal part, the melody, being a part of harmony, is the condensate, the quintessence of the harmonious thought of the composer, which demands from the performer imagination, intuition, attention, sensory perception, emotional sensitivity.

Conclusions of the study. Having performed a performative analysis of the image of Anna in the opera «Stolen Happiness» by Y. Meytus.

1. Because, first and foremost, it is an aria-melodic musical drama, close in style to verisim (the melody in Y. Meytus does not lose the properties of the length and cantilenes) therefore performance requires good long vocal breathing, cantilever, legato, flexibility of voice and timbral equality with simultaneous force of sound in climaxes, long thought of phrases, fullness of each vowel, clear diction, that is, awareness of the relationship between words and music, the smoothness of the language line. Good intonation hearing and good coordination of vocal apparatus are required not only from the point of view of breathing, but also from the point of view of difficult intonational musical language.

2. Performing arias requires from the singer a deep emotional responsiveness, great mental strength and physical endurance, as well as an actor's understanding of the image-role. This image does not tolerate excessive passion for expressiveness, unnecessary emotions and hysterics, it will penetrate the depth of the tragedy of the heroine. The nuances from pianissimo, not transient to whispering, but voiced, to the filled fortissimo, not transitional to cry. The choice of tempo, especially given their frequent change, should be consistent with the natural sound of the vocal language.

3. The texture of the music material determines the role of the voice. The party is suitable for a solid lyric, lyric-dramatic (spinto) or dramatic soprano, that is, for voice, has the flight to “cut through” the orchestra and be sounded part of its rich texture. ■ **Key words:** Y. Meytus creativity, the image of Anna, «Stolen Happiness», performing interpretation analysis.

REFERENCES

- Arkhyimovych, L. & Ghrycjuk, N. (1990). *Istoriya ukrajinsjkoji radjansjkoji muzyky [History of Ukrainian Soviet music]*. Kyjiv, 296 [in Ukrainian].
- Arkhyimovich, L. & Mamchur, I. (1983). *Yuliy Meytus. Ocherk zhizni i tvorchestva [Yuliy Meytus. The research of life and work]*. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 136 [in Russian].
- Bas, L. Ju. (1973). *Mejtus. [Yuliy Meytus]*. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 57. [in Ukrainian].
- Gubarev, V. (2006). *Istoriya Ukrainy [History of Ukraine]*. Donetsk, 384. [in Russian].
- Dovzhenko, V. (1967). *Narysy z istoriji Ukrajinsjkoji radjansjkoji muzyky. Chastyna II. [Essays on the history of Ukrainian Soviet music. Part II]*. Kyjiv, 563 [in Ukrainian].
- Zapadnoukrainskie zemli v sostave Avstrijskoj (Avstro-Vengerskoj) imperii vo vtoroj polovine XIX v. [Western Ukrainian lands as part of the Austrian (Austro-Hungarian) Empire in the second half of the 19th century]. Retrieved from <http://uhistory.ru/history/noviy-hour/42-zapadnoukrainskie-land-in-composition-austrian-avstro-hungarian-to-empires-in-second-half-xix-v.html> [in Russian].
- Malysheva, N. (1988). *O penii (iz opyta raboty s pevtsami) [About singing (from experience with singers)]*. M.: Sovetskiy kompozitor, 136 [in Russian].
- Malyshev, Ju. (1964). *Ukradene shhastja: opera Ju. Mejtusa [Stealing Happiness: opera by J. Matthews]*. K.: Mystectvo, 26 [in Ukrainian].
- Samitov, V. (2010). *Vykonavsjske osmyslennja avtorsjkoji koncepcij i muzychnogho tvorcu [Performing comprehension of the author's concept of a musical work]*. *Chasopys Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajinjy imeni P. I. Chajkovskjogho. (Naukovyj zhurnal). [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: a scientific journal]*. Kyjiv, № 1 (6), 135–143 [in Ukrainian].
- Trush, N. (2002). *Ponovlennja shvedvru: (opera Ju. Mejtusa «Ukradene shhastja» u Ljviv. akad. teatri opery ta baletu im. S. Krusheljnycjkoji, 2002 r.) [Masterpiece renewal: (opera by J. Meitus «Stolen Happiness» in Lviv. acad. Opera and Ballet Theater. S. Krushelnytska, 2002)]*. *Proscenium*. Vyp. № 2, 103–104 [in Ukrainian].

- Franko, I. Pisnja pro shandarja. Zhinocha nevolja v rusjkykh pishnjakh narodnykh [A song about a shandar. Women's captivity in Russian folk songs]. Retrieved from: <http://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPishnjax/PisnjaProShandarja.html> [in Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (2001). *Formy muzykalnykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. SPb. Lan, 496 [in Russian].
- Ekonomicheskoe razvitie ukraïnskikh zemel vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka [Economic development of Ukrainian lands in the second half of the XIX – early XX century]. Retrieved from: <http://ukrmap.su/ru-uh9/370.html> [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 25 лютого 2021 року.

УДК 78.082

DOI 10.34064/khnum1-5808

Хачатрян Лернік Рудікович

аспірант кафедри оркестрових духових і ударних інструментів
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: lernikxxx@gmail.com
ORCID ID 0000-0002-6109-8510

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ДУДУКА В КАМЕРНО-СИМФОНІЧНИХ
ТВОРАХ А. ТЕРТЕРЯНА І Р. АЛТУНЯНА**

У статті розкрито прийоми втілення звукової метафори на прикладі тембру дудука у пісенній творчості, кінематографічному мистецтві, а також у творах для дудука соло та симфонічних творах А. Тертеряна та Р. Алтуняна. На основі концепції О. Д'якової про з'єднаність в понятті «тембр метафори» таких явищ, як інтонація, смислова слухова пам'ять, семантика пропонується власне уявлення про «звуковий образ» цього ін-

струменту. Здійснено історичний огляд розвитку дудука. Розкрито особливості ладу; тембровзучання, що зумовило його значимість як у вірменській культурі, так й неабиякий вплив на світове музичне мистецтво. Виявлено взаємозв'язок виконавської та композиторської практики сьогодення. Шляхом аналізу творів різних жанрів та стильових напрямів вирізняє дві функції дудука (ансамблеву та сольну). Зокрема, підкреслено орієнтування на давні звукові традиції у творі «Нехай нива» Р. Алтуняна та синтез інновацій та традицій двох «стилістичних» полюсів Заходу та Сходу – як основу концепції Третьої симфонії А. Тертеряна. Підкреслено, що звуковий образ дудука в камерно-симфонічних творах Р. Алтуняна та А. Тертеряна пояснює інтерпретацію «тембру метафори», що є новим для наукового осмислення цього народного інструменту. ■ **Ключові слова:** метафора, тембр, звуковий образ, дудук, камерно-симфонічні твори.

Постановка проблеми. Вірменія – країна багатой культури, що сягає корінням в глибоку старовину. Багатство духовної спадщини країни визначається її символами, серед яких вирізняється гора Арарат; архітектурний пам'ятник святинь Хачкар; вірменський алфавіт, який вважається незмінним з моменту його створення; віхребразне коло, зване «колесом вічності», – Аревахач. Одним із символів вірменської культури став музичний інструмент дудук. Його унікальний тембр увібрав у себе і відбив сутність вірменської традиції, зумівши підкорити серця не тільки носіїв цієї культури, а й увесь світ.

Сьогодні дудук є одним з найбільш популярних народних інструментів. У творчості композиторів академічного напрямку дудук зустрічається не так часто, однак завжди надає твору особливий колорит, фарбу звучання, наповнює твори особливою духовністю, височиною. Сучасні композитори академічного напрямку включають його в свої твори. При цьому є показовим, що він з'являється у великих концептуальних композиціях, таких як симфонія. Серед відомих нам зразків застосування дудука у творах сучасної класики назовемо Третю симфонію А. Тертеряна, Концерт для дудука з оркестром Ю. Геворкяна, «Порожню ниву» для камерного струнного оркестру і дзвонів дудуків Р. Алтуняна. Нову гілку історичного розвитку інструменту, що розкриває його художньо-технічні можливос-

ті у сфері академічної музики, представляють концерти для дудука з оркестром Г. Анасяна і Ю. Геворкяна. Ці твори увійшли в концертний репертуар зарубіжних музикантів, отже, вимагають теоретичного осмислення з тим, щоб розширити виконавський репертуар і вітчизняних митців.

Важливу роль у популяризації дудука відіграла творчість В. Овсепяна, Дж. Гаспаряна, Г. Мінасова, А. Касьяна, Л. Гарібяна, С. Карапетяна, А. Мартиросяна, Г. Малхасян, К. Сейранян, Р. Мкртчяна та ін. Цікавий той факт, що дудук завжди вважався інструментом для чоловіків, проте є й відомі жінки-дудукісти (зокрема, першою стала Армине Симонян). Незважаючи на значний інтерес дослідників до мистецтва гри на дудуці, звуковий образ цього інструменту майже не висвітлений. Прагнення представити інтерпретаційні моделі, генеральні тенденції трактування дудука сучасними композиторами формують *актуальність теми* для українських виконавців.

Аналіз новітніх публікацій за темою. Особливу увагу аспекту художньої метафори приділила О. Дьячкова (1999), а пізнання символів у музиці через розуміння метафори і аж до метафізики образів запропонувала Ю. Ніколаєвська (2004), яка в більш пізніх дослідженнях (2021) запропонувала розуміння таких концептів, як «звуковий» та «звукоінтонований» образ інструменту. У цій статті будемо спиратися на дослідження тематизму в вірменській музиці Ж. Зубаряна (1984) і ролі дудука у сучасній музиці (М. Рукхмян, 2020).

Мета статті – виявити складові звукового образу дудука в камерно-симфонічних творах А. Тертеряна і Р. Алтуняна через осмислення концепту «тембр метафори».

Методологія дослідження заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні методи аналізу музичного твору: історичний, типологічний, метод інтонаційного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Метафора є досить частим явищем сучасного мистецтва. Вона – усюди, починаючи від літератури і живопису і закінчуючи проявами у архітектурі. Стосовно музичної творчості вперше систематизувала всі існуючі теорії щодо метафори, розглядаючи її з різних специфічних ракурсів та науково обґрунтувала в категоріях музикознавства О. Дьячкова (1999). В її класифікації

метафора є: 1) загальним естетичним принципом музичного мистецтва (С. Назайкінський); 2) феноменом переінтонування (Н. Горюхіна, М. Друскін); 3) особливою формою діалогу художника зі світом; родом програмного в музиці (М. Лобанова); 4) здатністю тематизму закріплювати за собою семантику того вербального ряду, з яким він був показаний спочатку (О. Холодова). Авторка вказує: «Метафора як вид художнього відкриття залежить від інтонаційно-семантичної пам'яті слухачів» (1999: 15). Цією тезою О. Дьячкова пропонує зрозуміти, що метафора також тісно зв'язна із семантикою та інтонацією, яка взаємодіє із тембром. Тому формулювання поняття «тембр метафори» дійсно має підґрунтя. Розвиваючи думки дослідниці, пропонуємо включити метафоричні сенси й до поняття «звуковий образ», що є усталеним в музикознавстві. В межах пропонованого дослідження будемо спиратися на визначення Ю. Ніколаєвської (2021: 16–17). «Звуковий образ інструмента» – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (*фізичний когнітивний рівень*) та топоном, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер й темпоральні характеристики звучного твору (*художній когнітивний рівень*). Сумарність всіх названих параметрів складає певний код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухачького сприйняття».

Нижче більш конкретизуємо аспекти «звукового образу» дудуку, акцентуючи увагу на тембро-акустичному та художньому рівнях сприйняття.

Так, «фізичний» рівень пов'язаний з тим, що дудук є діатонічним дерев'яним духовим інструментом (виготовлюється з абрикосового дерева¹, тути, кизилу або горіха) та відноситься до групи язичкових. Це надає інструменту можливості відтворювати найвиразніші звуки, але головною якістю є його низький та чуттєвий тембр.

Одна з найбільш популярних композицій, що поєднують в собі звучання голосу і дудука, є «*Dleyaman*». Ця пісня виконується у різних варіантах з відмінними інструментами, в тому числі і дудуком, який надав їй особливої чуттєвості. Автором пісні є Согомон Согомонян

¹ Інша назва – ціранапох.

(Комітас) – вірменський композитор, музикознавець, фольклорист, творчість якого припадає на першу частину XX століття. Так, ця пісня є «крик душі», печаль, смуток і скорбота, що переповнює серце. В її основі лежить жанр плачу. Про це свідчить вільна ритміка, велика кількість розспіваних складів, мелізми, малосекундові інтонації. Важливу роль у виразі скорботних почуттів грає власне тембр. Пісня відкривається звучанням дудука на тлі дама², який протягом всієї пісні утримує один і той же звук. Прониклива мелодія дудука підсилює скорботно-ліричний характер пісні.

«Художній» рівень звукового образу, за визначенням Ю. Ніколаєвської (2021), пов'язаний з часопросторовими компонентами сприйняття. Так, велику роль тембр дудука зайняв в кінематографічному мистецтві, а також у малих академічних жанрах, особливо пісенній творчості. Першим фільмом, в якому пролунав дудук, за відомостями С. Оганесяна, став «Пепо» (музика А. Хачатуряна). Виконавцем був М. Маргарян. Пізніше дудук застосовували в кінострічках різних країн і жанрів – від історичних драм до пригодницьких фентезі. Намічається вже усталене використання дудука у зображенні картин далекого минулого, що використовується у кінокартинах («Калігула», «Спартак», «Страсті по Христу»). Але зустрічаються і винятки, як наприклад, звучання дудука, яке супроводжує сцену письма Тетяни у новому американському фільмі «Євгеній Онегін». Популярність дудука у кіномистецтві свідчить про те, що інструмент став надбанням не тільки вірменської, а й світової культури.

На думку М. Рукхяна (2020), вплетіння дудука в партитуру того чи іншого твору, його образно-сміслові навантаження в ньому, відрізняється в залежності від задуму автора. Наприклад, в «Нехай ниві» для камерного струнного оркестру і дзвонів з дудуками Р. Алтуняна, вірменські народні інструменти «як би нагадують про себе, волають до відродження своєї традиції» (2020). Композитор, задіюючи ансамбль з чотирьох дудуків (сопрановий, альтовий, теноровий, баритональний) і зурни, прагне до збереження давніх традицій вірменського народу, оскільки він виходить із ситуації «вмирання традиції, майже

² Дам – інструмент, який часто залучався в дуетах з дудуком.

картинно малюючи “порожню ниву”, на якій він, композитор, відроджує цю традицію» [там само].

Дещо інше семантичне навантаження виконує дудук у Третій симфонії А. Тертеряна, створеної у 1975 році. Наявність аудіо- і відеозаписів даної симфонії у Інтернеті дозволило нам більш детально уявити це полотно і позначити роль дудука у ньому. Для більшого ж розуміння його самотності розглянемо особливості творчості композитора, яке зайняло важливе місце у розвитку вірменської музики у руслі модерністських течій другої половини ХХ століття. На думку М. Рухкяна, воно «стало прикладом найбільш радикального з’єднання новаторства і традиції» і поклало «початок нового етапу в розвитку вірменського симфонізму» (2020).

Багато в чому це обумовлено специфікою мислення композитора, в основі якого, на думку Л. Птушко, лежить принцип з’єднання і взаємодії свого роду двох «стилістичних “полюсів”» – музичного мистецтва Заходу і Сходу (1994: 1). Так, дослідник розглядає симфонізм А. Тертеряна під кутом зору неосимволізму, що виник у мистецтві другої половини ХХ століття, що, як вважає автор, визначило «розмах і глибину космософських концепцій, універсалізм музичної мови симфоній» [там само]. Вони ґрунтуються на сонористичній техніці, барвистих недиференційованих пластах музичної тканини. Атомом музики симфоній є звук, який «представлений найпростішим первинним елементом музики»; він містить смислове навантаження, є «“зерном”», з якого може вирощуватися весь тематизм твору» (1994: 6).

Л. Птушко стверджує, що у симфоніях А. Тертеряна символічна програмність пов’язана з жанрово-стилістичними знаками «музики минулого, що активізує “пам’ять” музики» (1994: 9). При цьому саме старовинні народні інструменти несуть на собі цю смислове символічне навантаження, як Каманч в П’ятій і дудук у Третій симфоніях, «що втілюють нетлінні образи народної культури Вірменії» (1994: 10). Важливе місце у цьому відводиться мелодизму симфоній А. Тертеряна, який, на його думку дослідника, ґрунтується на традиції вірменської монодії: «В основі – структурно короткий, розчленований на суб-мотиви, поспівковий тематизм – “праобраз” розвиненої моно-

дії, первинний вигляд мелодизму, являє єдність мовного і музичного начал» (там само). Однак А. Тертерян хроматизує поспівки, загострюючи їх емоційність, експресивність.

Разом з тим, незважаючи на уважне ставлення до народної традиції, що йде у глибоку старовину, для А. Тертеряна є важливі проблеми, що хвилювали багатьох його сучасників. Це – проблема звуку як такого, ставлення до нього як до особливого будівельного матеріалу, який може бути «виготовлений» самим композитором. Для кожної з восьми своїх симфоній композитор прагне створити особливу «звукову ауру», особливу тембріку, вплітаючи в кожную з них специфічні тембри – незвичайні для класичного складу симфонії інструменти, вокальні партії, магнітофонну плівку. Серед них чільне місце займає Третя симфонія, написана для великого симфонічного оркестру, зурни і дудука, які надають звучанню яскраво національний колорит, вплетений при цьому в музичну тканину, викладену сучасною мовою з інноваційними композиторськими прийомами.

Коли йдеться про твір композитора М. Рухкян відмічає: «У багатомірному просторі сучасної симфонії він відроджує споконвічні стимули народного інструменталізму, осмислюючи національні традиції у історичній тимчасовій продовженості. Композитор відтворює майже картинно і психологічно вірно традицію інструменталізму, прийнятого в народі, розкриває її ритуальний сенс, робить її провідником цільної історичної концепції, яка заново осмислюється у наші дні» (2020). Отже, симфонія складається з трьох частин, які в деякій мірі зберігають функції традиційних частин симфонії: перша частина – активна, має напружений характер; друга – повільна, скорботно-лірична; третя – активний фінал, побудований на безперервному розвитку. У цілому, симфонія має «похмурий характер», як ніби відправляючи слухача у якийсь страшний потойбічний світ, наповнений тим, що лякає. Це в певній мірі нагадує «Божественну комедію» А. Данте.

У першій частині превалує група ударних інструментів, які набувають великого значення в даній симфонії. Їх функція порівнянна із функцією струнних інструментів у класичному оркестрі, оскільки тут вони становлять собою основу партитури. Поряд з групою ударних

важливе місце в першій частині займають партії тромбонів і зурни. В цілому вони представляють собою три образно-смыслових елементів. Відкривається симфонія ударами литавр, до яких періодично приєднуються інші інструменти ударної групи, що створює хвильовий розвиток. Це несе якийсь ритуальний характер, що йде своїм корінням у глибоку старовину. Після декількох активних хвиль розвитку підключаються окремі особливі ударні інструменти. Важливе місце займає звучання Каратал: услід активному розвитку настає тиша, лише на тлі сонорного шереху пронизливо звучать удари Каратал, створюючи відчуття заціпеніння. На цьому тлі різкий удар хлопавки ще більш підсилює похмурий характер звучання.

Поява цих інструментів знаменує перехід до іншого змістового елементу, який відкриває новий етап розвитку. Він доручений партії тромбонів, звучання яких виникає мовби з «нізвідки». Вони безперервно тягнуть звук, переходячи на різну висоту за допомогою гліссандо. Їх звучання призводить слухача в ще більше заціпеніння, передчуття, передчуття чогось невідомого. Різке звучання зурни (третій елемент) руйнує цей стан і вносить відчуття страху, відчаю, асоціюючись із «диявольським криком». Це знаменує початок кульмінаційної зони першої частини, що супроводжується оркестровим *tutti*. Закінчення ж її засновано на поступовому згасанні звучання, яке схоже з виходів у небуття, забуттям.

Семантика цього розділу передбачає фінал симфонії, перший розділ якої заснований на активному, безперервному розвитку. Його звучання створює відчуття «судного дня», невідворотного року, вселенської катастрофи.

Контрастом до крайніх частин виступає центральна. Її скорботно-ліричний характер зумовлений проникливим звучанням дуету дудків, один з яких веде мелодію, а другий виконує функцію бурдону, витримуючи протягом усього частині звук *cis*¹. Саме вони складають основу цієї частини, яка стала душею даної симфонії. Необхідно зауважити, що дудук – це єдиний інструмент у ній, наділений яскраво вираженою мелодійною лінією, оскільки в іншому у симфонії переважають загальні форми руху. М. Рухкян зазначає, що партія дудка в симфонії займає не так багато місця, але це не говорить про її

меншовартість: «<...> композитор скорочує його текст, тим самим як би підвищуючи вагомість кожного звуку. У самій традиції дудука вже є ця афористичність, осмислений лаконізм» (2020).

Так, мелодія дудука побудована всього на декількох мотивах, що мають при цьому велике смислове навантаження. Звукова аура дудука з одного боку носить скорботний щемливий душу мотив, з іншого ж – медитативний характер, що привносить заспокоєння. В основі мелодії всього дві поспівки, які звучать на органному пункті дама *cis*¹: *fis-f-e* іноді з додаванням в кінці *dis*; *gis-fis-g-f* з варіантом *a-fis-g-f*.

У ритмічному плані важливе місце займає синкопа, що відкриває кожен поспівку. Ці мелодійні звучання у виконанні дудука привносять особливий колорит вірменської інтонації. На думку М. Рукхяна, А. Тертеряна «з властивим йому концептуальним мисленням, усвідомив цю символічне навантаження традиції дудука, як і інших народних інструментів, які він використовував у своїх симфоніях, тому вони придбали в його творах настільки символічну виразність» (2020). Подібну думку висловлює О. Вікторова, кажучи про симфонічну творчість А. Тертеряна: «Світ древніх уявлень, який інтонується за допомогою сучасних інструментів, і більш особистісний, психологічний світ, відкритий заново за допомогою народних тембрів (згадаємо страшний світ) зурни і таємний «монолог дудука» у Третій симфонії), перетікають і взаємодіють один з одним, роблячи відчутним присутність непізнаного, де народження і смерть єдині» (2005: 53–54).

Висновки. У сучасній професійній музиці дудук посів чільне місце. Його задушевне звучання забезпечили йому популярність не тільки в Вірменії, а й далеко за її межами, вивели його на світовий рівень. Важливу позицію дудук займає в вірменській пісенній творчості. Тут він слугує віддзеркаленням душевних переживань людини, будь-то скорбота, викликана трагічними подіями, або любовні переживання, сприйняття пейзажу тощо.

Якщо казати про розвиток репертуару для дудука у XX столітті, то він невпинно зростає. Слід додати, що голос такого інструменту серед інших так чи інакше не обмежений у жанрах для виконання, бо зустрічається навіть у таких напрямках, як джаз, блюз, рок, поп-музика, рок-н-ролл тощо.

Р. Алтунян турбується про вгасання традиції мистецтва гри на дудуці та намагається її відновлювати, та навіть оновлювати деякі риси звучання та застосування. Твердження Л. Птушко доводять, що у симфоніях А. Тертеряна символічна програмність пов'язана з жанрово-стилістичними знаками «музики минулого», що активізує «пам'ять» музики.

Важливу роль грає специфіка мислення композитора, в основі якої лежить принцип з'єднання та взаємодії двох «стилістичних полюсів» – музичного мистецтва Сходу та Заходу. Так, партія дудука у Третій симфонії А. Тертеряна пов'язує воедино сучасність і «сиву» давнину, надаючи твору особливі національні риси, виділяючи, тим самим, його із загального контексту симфонізму ХХ століття.

Таким чином, звуковий образ дудука у камерно-симфонічних творах Р. Алтуняна та А. Тертеряна віддзеркалює та пояснює трактування тембру інструмента як метафори, що є новим для наукового осмислення цього народного інструменту.

ЛІТЕРАТУРА

- Викторова, О. (2005). *Линии Авета Тертеряна*. 75 Междунар. конференция-фестиваль: Традиции и новаторство. Раздел секторов, 52–60.
- Д'ячкова, О. (1999). *Метафора як фактор художньої активності музичного твору*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 16.
- Дудук в современной профессиональной музыке. Часть 1 (Рухкян М. А.). Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/111-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-1-rukhyan-m-a>.
- Дудук в современной профессиональной музыке. Часть 2 (Рухкян М. А.). Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/112-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-2-rukhyan-m-a>.
- Зубарян, Ж. (1984). *Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет*. (Автореф. дис.... кандидата искусствоведения). Киев, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рильского АН УССР, 19.

- Ніколаєвська, Ю. (2004). *Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 18.
- Ніколаєвська, Ю. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–XXI ст.)*. (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Одеса, Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 36.
- Птушко, Л. (1994). *Стиль симфоній Авета Тертеряна*. (Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения). Нижний Новгород, Нижегород. гос. консерватория имени М. И. Глинки, 18.

Liernik Khachatrian

Postgraduate Student at the Department of Orchestral Wind and Percussion
Instruments, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University;
e-mail: lernikxxx@gmail.com
ORCID ID 0000-0002-6109-8510

**SOUND IMAGE OF DUDUK IN CHAMBER-SYMPHONIC WORKS
OF A. TERTERYAN AND R. ALTUNYAN**

Introduction. Today duduk is one of the most popular folk instruments. Modern academic composers include it in their works, and it is significant that it appears in large conceptual compositions, such as a symphony. Despite the significant interest of researchers in the fine art of playing the duduk, the sound image of this instrument is almost not assigned a role, and this article aims to fill this gap.

Formulation of the problem. Today duduk is one of the most popular folk instruments. Modern academic composers include it in their works, and it is significant that it appears in large conceptual compositions, such as a symphony. Despite the significant interest of researchers in the fine art of playing the duduk, the sound image of this instrument is almost not assigned a role, and this article aims to fill this gap.

Analysis of the latest publications on the topic. Metaphor is a rather unstable term in the perception of art and has many unstable categories. O. Dyachkova paid special attention to the aspect of artistic metaphor, and the knowledge of symbols in music through the understanding of metaphor and up to the metaphysics of

images was carried out by Yu. Nikolaevska. Also in this article we rely on the study of themes in Armenian music (J. Zubaryan) and the role of duduk in modern music (M. Rukhmyan).

The purpose of the article is to reveal the sound image of the duduk in the chamber-symphonic works of A. Terteryan and R. Altunyan through the selection of the category of timbre of metaphor.

Methods. In order to realize this purpose, many general scientific and special musicological research methods have been used – historical-and-genetic, deductive, comparative, organological, stylistic, genre and performing analysis.

Results and Discussions. In this article it is offered to investigate the phenomenon of the timbre of metaphor through the sound image of a duduk on the example of symphonic works of today. A characteristic review of R. Altunyan's symphonic works from the standpoint of using such an archaic instrument with a long history as a duduk is given. Symbolic programmaticity, sound aura, genre-stylistic signs, melody based on the Armenian monody are all business cards of A. Terteryan's main works. An analytical thorough consideration of the Third Symphony of this composer has been made, where the great role of the timbre of the duduk, which closely interacts with the zurna, bells and other participants of this work, is evident. The connection between modern music making and the traditions of ancient times has been traced, which makes it impossible to exist without each other.

We have to reveal the sound image of the duduk in the chamber-symphonic works of A. Terteryan and R. Altunyan through the selection of the category of timbre of metaphor.

Metaphor is not a rare phenomenon in modern art. It is everywhere, from literature and painting to manifestations in architecture. Even in the music sphere, it is not possible without it and is used in different variations. O. Dyachkova for the first time systematized all existing theories of metaphor, considering it from different specific angles of musicology. Thus, we will consider metaphor as a general aesthetic principle of musical art, a phenomenon of re-intonation and as a special form of dialogue of the artist with the world.

«Metaphor as a kind of artistic discovery depends on the intonation and semantic memory of the listeners». With this thesis, O. Dyachkova offers us to comprehend the full depth of this concept and to understand that metaphor is also closely connected with semantics and intonation, which directly explosively

interacts with the timbre. Therefore, the derivation of the concept of «timbre of metaphor» has a very clear basis. It is further suggested to pay more attention to the duduk and its remarkable timbre possibilities in the zone of metaphorical phenomena.

The timbre of the duduk occupied a high position in the art of cinema, as well as in small academic genres, especially songwriting. The weaving of a duduk into the score of a work, its figurative and semantic load in it, differs depending on the author's intention. For example, in "Let the Field" for chamber string orchestra and bells with bagpipes by R. Altunyan, Armenian folk instruments seem to remind of themselves, cry out for the revival of their tradition. The composer, using an ensemble of four bagpipes (soprano, alto, tenor, baritone) and zurna, seeks to preserve the ancient traditions of the Armenian people, as he emerges from the situation of dying tradition, almost pictorially painting the "empty field" in which he, the composer, revives this tradition.

Duduk performs a slightly different semantic load in A. Terteryan's Third Symphony, composed in 1975. A. Terteryan's work took an important place in the development of Armenian music in line with the modernist trends of the second half of the twentieth century. It became an example of the most radical combination of innovation and tradition and marked the beginning of a new stage in the development of Armenian symphony.

This is largely due to the specifics of the composer's thinking, which is based on the principle of connection and interaction of a kind of two "stylistic" poles – the musical art of West and East.

Researchers consider A. Terteryan's symphony from the point of view of neo-symbolism, which emerged in the art of the second half of the twentieth century, which defined "the scope and depth of cosmosophical concepts, the universalism of the musical language of symphonies".

They are based on the sonorous technique of writing, colorful undifferentiated layers of musical fabric. The atom of symphonic music is sound, which is "represented by the simplest primary element of music"; it also carries the main semantic load, is a "grain" from which the whole theme of the work can be grown.

In A. Terteryan's symphonies symbolic programmacity is connected with genre-stylistic signs of "music of the past", which activates the «memory of music». At the same time, it is the ancient folk instruments that bear this semantic symbolic load, which embodies the incorruptible images of the folk culture of Armenia.

Thus, the duduk in A. Terteryan's work connects modernity and gray antiquity, giving music special national features, distinguishing it from the general context of symphony of the twentieth century.

Conclusions. *The sound image of the duduk in the chamber-symphonic works of R. Altunyan and A. Terteryan reflects and explains the interpretation of the timbre of the metaphor, which is quite new for the perception of such a not entirely academic instrument by musicologists. ■ Key words: metaphor as a multi-purpose phenomenon in art, timbre of metaphor, duduk as an archaic instrument, sound image of duduk, innovativeness of duduk in chamber-symphonic works.*

REFERENCES

- Viktorova, O. (2005). *Linii Aveta Terteryanana [Lines Avet Terteryan's]*. 75: Mezhdunar. konferentsiya-festival: Traditsii i novatorstvo. Razdel sektorov, 52–60 (in Russian)
- D'yachkova, O. (1999). *Metafora yak faktor hudozhnoyi aktivnosti muzichnogo tvoriv [Metaphor as a factor of artistic activity of a musical work]*. Kiyiv, Nats. muz. akad. Ukraininiim. P. I. Chaykovskogo, 16 (in Ukrainian).
- Duduk v sovremennoy professionalnoy muzyike [Duduk in modern professional music]. Chast 1 (Ruhkhan M. A.). Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/111-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-1-rukhan-m-a>. (in Russian).
- Duduk v sovremennoy professionalnoy muzyike [Duduk in modern professional music]. Chast 2 (Ruhkhan M. A.). Retrieved from <http://dudukist.ru/blog1-3/112-duduk-v-sovremennoj-professionalnoj-muzyke-chast-2-rukhan-m-a>. (in Russian).
- Zubaryan, Zh. P. (1984). *Natsionalnoe svoeobrazie tematizma v armyanskoy simfonicheskoy muzyike pervyih poslevoennyih let [National originality of themes in Armenian symphonic music of the first postwar years]*. (Avtoref. dis.... kandidata iskusstvovedeniya). Kiev, In-t iskusstvovedeniya, folkloru i etnografii imeni M. F. Ryl'skogo AN USSR, 19 (in Ukrainian).
- Nikolayevskaya, Yu. V. (2004). *Simvol Dzerkala v muzitsi: vid metafori do metafiziki obrazu [The symbol of the Mirror in music: from metaphor to the metaphysics of the image]*. (Avtoref. dis. ... kand. mystetstvoznavstva). Kiyiv, Nats. muz. akad. Ukrainini im. P. I. Chaykovskogo, 18 (in Ukrainian).

- Nikolatska, Yu. V. (2021). *Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na prykladi tvorchosti XX–XXI st.) [Musical communication as an interpretive phenomenon (based on the creative work of the 20th – early 21st centuries)]*. (Avtoref. dys. ... dokt. mystetstvoznavstva). Odesa, Odeska nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi, 36 (in Ukrainian).
- Ptushko, L. A. (1994). *Stil simfoniiv Aveta Terteriana [Avet Terterian's style of symphonies]*. (Avtoref. dis... kandidata iskusstvovedeniia). Nizhniy Novgorod, Nizhegorod. gos. konservatoriia imeni M. I. Glinki, 18 (in Russian).

Стаття надійшла в редакцію 24 грудня 2020 року.

УДК 781.68.071.2:78.071.1(73)

DOI 10.34064/khnum1-5809

Савельєва Ганна Володимирівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового
диригування Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: anna-parfionova@ukr.net

ORCID 0000-0003-2078-9152

**«LUX AURUMQUE» ЕПІКА УІТАКЕРА В АСПЕКТІ
ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Викладено розробку творчих аспектів виконавської інтерпретації знакового американського композитора. Новизна отриманих результатів полягає у тому, що феномен віртуалізації хорового співу ще не був об'єктом спеціального дослідження. Надметою є з'ясування специфіки комунікативних умов співіснування національно-культурних традицій хорової культури. Досліджено шляхи і можливості хорового виконавства в синтезі традиційних умов і культурного спілкування сучасного суспільства в глобальній мережі Internet. Порівняльна методика містить аналіз кількох виконавських

версій – *Virtual Choir 1.0.*, спів хорового колективу *Eric Whitacre Singers* під керівництвом автора і виконання хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Розгляд особливостей виконавської драматургії твору в процесі творення віртуальної і реальної версії виявив, що їх можна розділити на два типи за провідним принципом: відповідності (два перших авторські варіанти) та адаптації (хор студентів). Пропонована тема складає перспективний напрямок сучасної музикології. ■ **Ключові слова:** інтерпретологія, порівняльний аналіз, виконавська концепція, хорове мистецтво, Ерік Уїтакер, «*Lux Aurumque*».

Постановка проблеми. Творчість Еріка Уїтакера¹, сучасного композитора і диригента є перспективною галуззю досліджень хорового мистецтва США. Американське музикознавство відгукнулося на появу феномену Е. Уїтакера вельми оперативно. У 2009 році інформація про нього з'явилася у всіх газетах, періодичних та електронних виданнях. Е. Уїтакер відомий як реалізатор ідеї віртуального хору. Результат його експерименту – хорове виконання композиції «*Lux Aurumque*», що користувачі *Internet* вперше побачили і почули в 2010 році. Основною його відмінністю від традиційного хорового виконання було те, що кожен з 185 виконавців з 12 країн співав записав своє виконання заздалегідь та надіслав його композиторові. Віртуальні хористи наділи навушники і, слухаючи інструментальний супровід і відстежуючи диригентські знаки Еріка, виконали свою партію перед веб-камерою. Відео на каналі *YouTube* за 60 днів переглянули більше 1 млн. чоловік, а на сьогодні – більше 6 млн. користувачів.

Ідея Віртуального хору Е. Уїтакера виникла в 2009 р. як простий експеримент в соціальних медіа, коли Брітлін Лосі (*Britlin Losee*) – фанат музики Е. Уїтакера, записала відео зі своїм співом у вигляді багаторазових накладень своєї партії і виклала його на канал *YouTube*. Після перегляду відео, Ерік звернувся до неї, запропонувавши спільний проект. Результат настільки вразив композитора, що він вирішив висунути концепцію на наступний рівень, записавши твір «*Lux*

¹ У американській бібліографії – Eric Whitacre. У різних перекладах транслітерується як «Вітакер, Вітакр, Вайтейкер, Уїтакер». Ми дотримуємось варіанту «Уїтакер».

Aurumque» і запропонувавши віртуальним учасникам хору співати разом.

Е. Уітакер спільно зі звукорежисером Кейнсом Скоттом відредагував аудіо та відео учасників і випустив в мережу найперший Віртуальний хор – *Virtual Choir 1.0*. Проект Віртуального хору має тісний зв'язок зі світовими маркетинговими структурами. Характеризуючись глобальним охопленням ЗМІ, Віртуальний хор, включений в програми розвитку багатьох компаній, був представлений на Всесвітньому саміті маркетингологів як демонстрація можливостей *Internet*, відеозапису та мистецтва в об'єднанні людей. За висловом Е. Уітакера², «... метою проекту була популяризація хорової музики серед молоді, яка дотепер вважала, що класична музика, оркестри і хори з розвитком технологій і нових напрямків відживають своє. Віртуальний хор дав нам зрозуміти, що хорова музика знаходить нові шляхи розвитку, живе і процвітає як у класичній формі, так і в нових технологіях сучасності і не збирається здаватися» (*переклад мій – Г. С.*).

Актуальність теми, присвяченої хоровій творчості американського композитора і хорового диригента Е. Уітакера, зумовлена методологічним вибором, який, в свою чергу, продиктований практичною діяльністю авторки статті. Порівняльна інтерпретологія, в світлі якої представлено дослідження, пропонує механізми поєднання зусиль фахівців в сфері технології співу, диригентського мистецтва, розуміння культурних моделей побутування музики в реальному і віртуальному вимірах. Порівняльна методика включає в себе аналіз кількох виконавських версій – *Virtual Choir 1.0.*, спів хорового колективу *Whitacr's Singers* під керівництвом автора і виконання хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Аналіз останніх публікацій за темою. За останні роки творчості композитора присвячено праці американських дослідників, фундаментом для яких слугували також онлайн-бесіди, лекції та інтерв'ю самого композитора. Цей базис дозволив певним чином концептуалізувати його мистецтво в теоретичному та історіографічному ас-

² Introduction to the Virtual Choir: <https://www.youtube.com/watch?v=zyLX2cke-Lw>.

пектах. Окремо відзначимо дослідження Ендрю Ллойд Ларсона (*Andrew Lloyd Larson*) «Текст і гармонія в обраних хорових творах Е. Уітакера» (1997), Кінефа Лі Оуена (*Kenneth Lee Owen*) «Про інтенсивний розвиток сонорики» (2008) та Енджели Холл (*Hall Angela*) «Сонорика співзвуч хорової музики Еріка Уітакера» (2012).

Мета статті полягає у вивченні шляхів і можливостей хорового виконавства в синтезі традиційних умов і тенденцій культурного спілкування сучасного суспільства в глобальній мережі *Internet*.

Досягнення мети вимагає рішення поетапних завдань: вивчення хорової творчості Е. Уітакера як феномена сучасної хорової культури; виявлення когнітивних можливостей порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій обраної композиції; розгляд особливостей виконавської драматургії в процесі створення віртуальної і реальної версії хорового твору. Науковим результатом стане з'ясування *специфіки комунікативних умов співіснування національно-культурних традицій американської та української хорової культури*. Отже, *актуальність теми* та її новизна обумовлені тим, що феномен віртуалізації хорового співу ще не ставав об'єктом спеціального наукового дослідження.

Об'єкт статті – хорове мистецтво Е. Уітакера; **предмет** – виконавська специфіка твору «*Lux Aurumque*» в аспекті порівняльної інтерпретології.

Методи дослідження. Методологічний базис дослідження становлять аналітичний, інтерпретаційний та порівняльний методи. Порівняльний аналіз виконавських версій як різновид «аналітичної інтерпретації» (термін І. Полусмяк) являє собою «теоретичне осмислення твору на основі слухацького досвіду, в результаті чого з'являється якісно новий результат – вербальна модель музичного твору, що включає його оцінку» (1989: 8). Концепція статті створена у розвиток ідей І. Полусмяк (1989) і К. Тімофєєвої (2009).

Виклад основного матеріалу. Музична мова композитора кореспондує до розуміння його індивідуальність. Основою хорового письма є прийоми серійної техніки, алеаторики, сонорики. У творчості відчутні традиції національного африканського мистецтва, впливи І. Стравінського, Б. Бартока, нововіденської школи, метрів зарубіжної класики XX століття Д. Лігеті, Л. Ноно, П. Булеза та ін. У той же час,

особлива делікатність звукової тканини, її крихкість і витонченість вказують на спорідненість композиторського мислення Е. Уітакера та К. Дебюссі. Індивідуальні риси композиторського письма Е. Уітакера, як пише Е. Холл, відображені у вишуканості поліфонічної техніки та «інструменталізації» хорової фактури (2012). У жанрах хорової музики Е. Уітакер сказав нове й надзвичайно важливе слово. Партитури творів, при різноманітті і глибині естетико-драматургічних задумів, містять широкий спектр засобів виразності та багатство композиційних нововведень, таких як: рухливі кластери, мелодичні звороти, що характеризують його композиторське письмо як сонорику (там само). У своїх вокально-хорових творах композитор демонструє широкі можливості різних підходів у трактуванні хорової звучності, її тембральних особливостей в рамках природної вокальності. Звукова палітра хорових творів відрізняється тембровою яскравістю, а індивідуальні партії (хорові чи сольні) виписані з тим ступенем дбайливості та специфічності, яка дозволяє розкрити всі технічні властивості як хору, так і окремих партій (там само).

Хорове письмо Е. Уітакера відрізняє висока ступінь віртуозності та інтонаційної складності та, у свою чергу, вимагає від виконавців чималих зусиль і високого професіоналізму. В творчий метод майстра закладено оперування техніками письма XX століття (додекафонія, сонорика, алеаторика, мікрополіфонія). У той же час для композитора характерною є спадковість традицій Середньовіччя і Відродження, як вважає К. Л. Оуен (2008: 152).

Хоровий твір «*Lux Aurumque*» («Світло золота») написаний 2000 року для змішаного хору на текст Едварда Еша, в перекладі з оригіналу англійської на латину Ч. Е. Сильвестрі. Е. Уітакер пише: «... простий підхід важливий для успіху в роботі. Коли близькі гармонії ретельно налаштовані і збалансовані, тоді вони будуть виблискувати» (*Whitacre Eric*). Композитор об'єднує традиційні та сучасні прийоми хорового письма: з одного боку – плавне голосоведіння, з іншого – багатоголосні сонорні нашарування, що практикуються в музиці XX століття. Мелодичні лінії як сукупність пластів виформовуються в звукові масиви. Саме так реалізується ідея Е. Уітакера про синтетичне мислення.

Текст твору «Світло золота» складається з неповних іменникових речень, що дають можливість реципієнту вільно асоціювати образи, вкладати в них близькі конкретному індивіду смисли в рамках концептуальних символів поезії. Переважають зорові («світло», «золото», «чисте») і відчутні («тепле», «важкий») образи, застосовані задля передачі позитивного ставлення до події, піднесення почуттів, важливості описуваного моменту. Останні рядки вірша є узагальнено-особовим реченням, яке містить основне смислове значення. У наданому нижче перекладі (англійський оригінал – латинський переклад хорowego твору Е. Уітакера – український переклад) бачимо, що в англійському тексті композитор додає слово «ангели», що вербалізує для слухачів певний образ.

Light and Gold	Lux Aurumque	Світло золота
Light, light	Lux, Lux	Світло, світло
Light, light	Lux, Lux	Світло, світло
Light, light	Lux Lux	Світло, світло
Warm	Calida	Тепле
Warm	Calida	Тепле
And heavy	Gravis que	І важке
And heavy	Gravis que	І важке
And heavy	Gravis que	І важке
Pure	Pura	Чисте
Pure	Pura	Чисте
Pure like gold	velut aurum	Чисте як золото
They sing and sing and sing	canunt et canunt, et canunt angeli	Співають і співають, і співають ангели
To the newborn babe	molliter modo natum	для новонародженого

Оригінальний виклад тексту має постмодерністські риси. Можна виокремити характерні імпресіоністичні ознаки його образності: асоціативність, поривчатість думки, хаотичність, мозаїчність, швидкоплинність вражень від того, що відбувається. Твір належить до сфери суб'єктивної лірики (автор передає свої емоції від пережитого моменту), а частково – до релігійної лірики (коли йдеться про Ангелів, які «співають» на честь народження дитини). Музична лексема «Світла»

натякає на щось небесне, божественне. Цій ідеї підпорядковується і написана композитором музика. Отже, тема твору пов'язана з релігійно-філософським мотивом – таїнством народження. Зміст являє собою мікротекст, що розкриває ідею величання самого світлого моменту в земному бутті людства – появу нового життя.

У одному з інтерв'ю Е. Уітакер згадує легенду, у якій йдеться про те, що всі діти народжуються янголами з чистою душею³. Епітети «тепле», «чисте» характеризують «світло» як символ доброти, краси, честі, надії, віри в майбутнє. Порівняння «чисте золото» належить до характеристики світла, що символізує безгрішність, чистоту душі, яку слід оберігати, як світло, адже в разі його зникнення настане «пітьма».

Неоднозначним є розуміння епітета «важкий», що, напевно, відноситься до опису «золота» як дорогоцінного металу, який має вагу, вартість, високо цінується. Можливо, є натяк на те, що берегти чистоту душі складно. Недарма слова «Світло» і «Золото» написані з великої літери, що, у свою чергу, можуть бути персоніфікацією до слова «новонароджений». Про нескінченність пісні, радість від події свідчать рефрени: «Співають і співають, співають...». Повторення іменника «світло», прикметників «тепле», дієслова «співають», акцентують увагу на образах та надають тексту динамічності. Цьому також сприяє прийом градації: повторення сурядного сполучника «і».

Відмінною і пізнаваною особливістю стилю Е. Уітакера є прагнення поєднувати мелодико-гармонічну красу з характерністю різноманітних тембрів хорових партій. Підвищена увага Е. Уітакера до звукової матерії – а саме до її тембральних властивостей, відбилася на його хоровому стилі, в якому все підпорядковано сонориці. Досліджуючи природу цієї техніки, Ю. Холопов писав, що сонорику утворює тривимірний музичний простір, на відміну від первісного європейського одноголосся (горизонталі), потім двомірні простори багатоголосся і гомофонія (мелодія з супроводом), де гармонія складає вертикаль. Композитор таким чином перетворюється в звукового архітектора – організатора цього простору (1974: 268).

³ Інтерв'ю на каналі Eric Whitacre's Virtual Choir: <https://www.youtube.com/channel/UCtjq25xbdEiL8jH28FR38Ow>

До матеріалу порівняльного аналізу залучено записи трьох колективів, що відрізняються між собою фактом виконання (віртуальний і реальний час) та вокально-хоровою традицією. Це – *Virtual Choir 1.0.*, виконання якого представлено в мережі *Internet*⁴, хоровий колектив *Eric Whitacre Singers* під орудою Е. Уїтакера⁵ та хор студентів кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського⁶.

Віртуальний хор Еріка Уїтакера – збірний колектив, що поєднує співаків різних країн, світових хорових культур і рівня професійного володіння голосом. Характерні риси його звучання – особливий звуковий обсяг, що створює відчуття незвичайного простору і всеосяжності. Таку особливу властивість створено не тільки за допомоги великого складу виконавців, але й у результаті професійної роботи студійного звукорежисера. Акцент зроблений на акустичних ефектах – реверберація, цифрове вирівнювання вібрато в голосах, дуже плавне зведення динамічних хвиль. Загальне відчуття від виконання викликає асоціації специфічного електронного, «космічного звучання», що складалося в слуховому досвіді, починаючи від композицій Дідьє Маруані та саундтреків композиторів, які пишуть для фантастичних космічних екшнів. Важливим для цієї інтерпретації є те, що автор особисто брав участь в процесі цифрової обробки аудіо-доріжок. Оскільки версія Віртуального хору була прем'єрою даного твору, її можна по праву вважати аутентичним прикладом виконання.

У звучанні хорового ансамблю *Eric Whitacre Singers* є звичні для слухача якості: природні звукові хвилі голосів, їх непередбачувані тембральні модуляції, наявність невеликого вібрато, коливання якості хорового ансамблю. Є припущення, що аудіо-трек піддавався студійній обробці. І все ж, загальне враження від звучання залишає відчуття живого і теплого звучання людського голосу. Виконавська версія відображає високу професійну культуру одного з найкращих американських хорових колективів.

⁴ Відеозапис Віртуального хору: <https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&u=http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir&prev=search>

⁵ Аудіо-трек на каналі YouTube хору The Eric Whitacre Singers: <https://www.youtube.com/watch?v=0j2JRcC6wBs>

⁶ Відеозапис на каналі YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5Ka1zhKuOHM>

Цікаво, що хронометраж двох зазначених версій становить приблизно однаковий час (4 хвилини), що підтверджує значення впливу на виконання композитора і диригента в одній особі. Обидва виконання, незважаючи на інтернаціональність першого, та американську національність другого, мають подібні властивості тембрального звучання і манери звукоутворення, яке вітчизняні хормейстери визначають, як «західноєвропейську манеру» хорового співу. Виконанням властиві м'яка атака звуку, особлива увага до рівності тембрового забарвлення діапазону; плавність вибудовування музичних фраз як динамічних хвиль; певна інструментальність звучання, що бере свій початок від вокальної техніки співу середньовічної і ренесансної музики Західної Європи.

Виконання хором студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського репрезентує українську традицію хорового співу, характерними рисами якої є переважання об'ємного грудного регістра; згладжування головного та грудного звучання; рухливість динамічних градацій; більш щільна опора звуку, у порівнянні з європейською манерою хорового співу. Відсутність належних акустичних умов з обов'язковою реверберацією залу також мало важливе значення на кінцевому результаті виконавської версії українського хору (3:40). Барвисті основні співзвуччя партитури вимагають ретельно продуманих кадансів, які повинні тривати стільки часу, наскільки можливе динамічне «згасання» акордів. Саме з цим пов'язано темп виконання (більш рухливо), що в результаті позначилося на меншому хронометражі. Якісний склад хору студентів – молодь, відкрита до експериментів в області хорової музики, в своєму виконанні мимоволі посилялися до своєї слухової пам'яті щодо звучання Віртуального хору Е. Уітакера. Тому досить важко визначити, що стало основою їх вокальної інтерпретації – слуховий образ або специфіка партитури?

Сучасний хоровий диригент нині володіє достатнім корпусом історико-стильових досліджень композиторської творчості. Хоровий репертуар має певним чином більші переваги, аніж творчість минулих епох. Перш за все, це можливість спілкування з автором, або аналізу записів виконань за диригентської або консультативної участі автора задля створення достовірної інтерпретації твору.

У ситуації з «*Lux Aurumque*» інтерпретатор набуває додаткових вигод, оскільки сам автор охоче ділиться всіма виконавськими нюансами твору⁷. Лінія спілкування композитор – виконавець у даному випадку будується за типом від креативу, співтворчості з автором твору до створення власної виконавської моделі з урахуванням композиторських ремарок. Так, Е. Уітакер неодноразово підкреслює, що співати слід дуже легким та ненапруженим голосом. Виконавська манера, що він пропонує є чимось на кшталт гібриду академічної та естрадної манери співу. Для українського хорового співака, що виховувався у руслі традиційної національної манери співу, цей прийом є доволі рідкісним у практиці. Проте, з кожним роком сучасні репертуари поповнюються новими творами, що розраховані саме на таку співацьку манеру.

Обрані виконавські версії за цим параметром можна розділити на два типи: відповідність (два перших авторські варіанти) та адаптацію (хор студентів). Звісно, різноплановий навчальний репертуар не дає студентському хору сконцентруватись на американській манері, що вимагає композитор. Подібним експериментом мають займатись професійні хорові колективи, що ми і констатуємо на прикладі творчої діяльності академічного камерного хору імені В. С. Палкіна Харківської обласної філармонії, або заслуженої хорової капели «Орея» Житомирської філармонії. Проте академічний хоровий спів студентського хору демонструє досить вправну техніку за допомоги вірно розрахованого дихання на згасанні акордів. Таким чином, авторська задумка надземного янгольського співу у першому розділі у виконанні зарубіжних хорів перетворилась на зображення земних емоцій у студентського хору, а органоподібне звучання «*Gravis*» (по версіям Уітакерівських хорів) у виконанні студентів набуло відтінків загрози та надприродного походження.

Звертають на себе увагу численні авторські ремарки у інтерв'ю щодо підвищеної уваги до тонкощів філірування довгих тривалостей та кадансів. Вже перші два такти, де терцієвий інтервал розростається

⁷ Диригентське відео Е. Уітакера за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=D7o7BrlbaDs&feature=emb_logo

у восьмиголосний кластер вимагають дотримання авторської вказівки тонкого філірування, оскільки його сонористичне значення «розповсюдження золотого сйва» втратить свій сенс.

Звісно, концертні зали, в яких немає лункої акустики, де не задіяні засоби технічної обробки звуку (мікрофони, звукорежисерський пульт) роблять виконання творів подібного стилю досить не вигідним. Тому мерехтіння довгих згасаючих акордів досить важко дається співакам хору студентів у глухих акустичних умовах.

Композиційна техніка «*Lux Aurumque*» висуває до виконавця низку вокально-технічних завдань. Хоровому співакові у роботі з цим твором належить оволодіти тонкощами виконання тематизму різної природи – вокального та інструментального. Наявність вербального тексту у музиці надає додаткові можливості у виконанні, в першу чергу, – змістовні, що пояснюють характер музики, далі артикуляційні, структурні та інші.

У нагоді стане розвинута навичка слухання тембральних особливостей у інших хорових партій та вміння вірно інтерпретувати роль своєї та іншої партії. Особливо ця навичка буде необхідною там, де композитор вдається до сонористичних прийомів «обваження» фактури низькими регістрами: наприклад, на слові «*Gravis*» («важке»), або у каденції твору, де на тлі органного пункту сопрано та всі інші голоси у надзвичайно низькій ділянці грудного регістру співають «*modo natum*» («зараз народився»). Тембро-фактурний слух співака має враховувати динамічні відтінки – тихіше, гучніше, а також стерео-ефекти антифонів.

Окремого значення набуває диригентський жест. Е. Уітакер відрізняється особливою диригентською технікою, яку можемо назвати жестовим звукописом. Легкі і пластичні руки, диригентська постава, піднесена міміка композитора працюють на створення особливого позитивного настрою твору. Звісно, всі перелічені диригентські прийоми максимально ефективно працюють на образ твору і уявляються його невід'ємною пластичною частиною та виконавським стандартом. Проте зауважимо, що копіювання або пряме наслідування диригентського стилю Е. Уітакера завжди буде поганим дублікатом оригіналу. Недоречними будуть класичні диригентські прийоми та

академічність подачі, тому хорова партитура є широким полем для експериментів у галузі диригентської пластики.

Висновки. Підводячи підсумки порівняльного аналізу, зазначимо, що цей твір дає слухачеві масштабне уявлення про те, наскільки гармонійним може бути робота колективу під управлінням композитора-диригента. Твір в умовах віртуального виконання вимагає праці багатьох музикантів високого рівня і злагодженої роботи хорових співаків. В наш час інформаційної доступності та інтересу суспільства до явища флешмобу, такі масштабні проекти вражають, і на даний момент є дуже актуальними і затребуваними. Важливим є те, що, незважаючи на різні результати виконавського прочитання, твір Е. Уітакера в цілому не змінює своєї філософської концепції – тяжіння до позитивного сприйняття дійсності, перебування в чистоті помыслів, любові до людства.

Виконавські версії під керівництвом автора мають спільні риси: трактування звукового еталону, розуміння тембро-кolorистичних характеристик, хронометраж звучання. Виконавська інтерпретація хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в цілому побудована у руслі авторських вимог, проте має певні відмінності, що стосується, перш за все, специфіки концертного залу (зовнішні фактори, що впливають на виконавський результат) та зміщення смислових акцентів за рахунок іншої вокальної манери.

Ерік Уітакер і його віртуальний хор є підтвердженням того, наскільки важливо вміти дивитися і бачити, що відбувається у всіх можливих (і неможливих) ракурсах. Саме мистецтво і творчість допомагають гостріше відчувати і глибше розуміти, осмислювати все, що відбувається навколо нас.

Перспектива подальшої розробки теми. Маємо припущення, що дана тема відкриває перспективний напрямок подальших розвідок та матиме винятковий науковий результат у разі співпраці фахівців декількох галузей (музикознавства та звукорежисури, акустики та соціології).

ЛІТЕРАТУРА

- Полусмяк, И. М. (1989). *Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев, 25.
- Тимофеева, К. В. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 18.
- Холопов, Ю. Н. (1974). Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва, 8, 229–279.
- Eric Whitacre Singers. Отримано з <https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&u=http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir&prev=search>
- Hall, Angela. (2012). *Added-Tone Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre*. All Theses and Dissertations (ETDs). Washington University in St. Louis, 334.
- Larson, Steve. (1997). The Problem of Prolongation in Tonal Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning. *Journal of Music Theory*. 41, V. 1 (Spring). 101–136.
- Owen, Kenneth Lee. (2008). (Оновлено: 22/11/2020). Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995–2005). (D.M.A. dissertation), Arizona State University. Tempe, v. 107. Отримано з <http://openscholarship.wustl.edu/etd/>
- Whitacre, Eric. Biography. (Оновлено: 22/11/2020). Отримано з <http://ericwhitacre.com/about>

Hanna Savelieva

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Choral Conducting
Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: anna-parfionova@ukr.net
ORCID 0000-0003-2078-9152

“LUX AURUMQUE” BY ERIC WHITACRE IN TERMS OF COMPARATIVE ANALYSIS OF PERFORMANCE INTERPRETATION

The purpose of the article is to study the creative aspects of the performance interpretation of the choral work “Lux Aurumque” by the modern American composer E. Whitacre in the perspective of comparative analysis of performance versions.

The research methodology includes classical musicological methods – analytical, interpretive and comparative methods. The concept of the article was created in the process of developing the ideas of I. Polusmyak and K. Timofeyeva.

The scientific novelty is based on the fact of virtualization of choral singing that has not become the subject of a separate scientific study yet. The overriding task of the study is to clarify the specifics of the communicative conditions for the coexistence of national and cultural traditions of American and Ukrainian choral cultures. The influence of the semantics of the poetic source and the peculiarities of the composer's choral writing are considered.

The ways and possibilities of choral performance in the synthesis of traditional conditions and tendencies of cultural communication of modern society in the global network Internet are investigated. The specifics of the communicative conditions of coexistence of national and cultural traditions of American and Ukrainian choral culture are clarified.

Comparative methods in this study include the analysis of several performance varieties – Virtual Choir 1.0., singing of the choir Eric Whitacre Singers under the direction of the author and the performance of the Student Choir of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. In the process of studying the cognitive possibilities of comparative analysis of performing interpretations of the selected composition, common and different features due to various physical conditions and vocal-technological approaches were revealed.

Conclusions. Consideration of the features of performance drama in the process of creation virtual and real choral work versions has revealed that the selected performance versions can be divided into two types: correspondence (the first two author's options) and adaptation (Student Choir). This topic provides a perspective area for further research and will have an exceptional scientific result in case of cooperation of specialists in several spheres – musicology, sound design, acoustics and sociology. ■ **Key words:** interpretology, comparative analysis, performing concept, choral art, Eric Whitacre, "Lux Aurumque".

REFERENCES

- Eric Whitacre Singers. Retrieved from <https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&u=http://ericwhitacre.com/the-virtual-choir&prev=search>
- Hall, Angela. (2012). *Added-Tone Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre*. All Theses and Dissertations (ETDs). Washington University in St. Louis, 334.

- Holopov, Yu. N. (1974). Ob obshchih logicheskikh principah sovremennoj garmonii [On the general logical principles of modern harmony.]. *Muzyka i sovremennost' [Music and modernity]*. Moskva, 8, 229–279 [in Russian].
- Larson, Steve (1997). The Problem of Prolongation in Tonal Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning. *Journal of Music Theory*. 41, V. 1 (Spring). 101–136.
- Owen, Kenneth Lee. (2008). (Updated: 22/11/2020). Stylistic Traits in the Choral Works of Lauridsen, Whitacre, and Clausen (1995–2005). (D.M.A. dissertation), Arizona State University. Tempe, v. 107. Retrieved from <http://openscholarship.wustl.edu/etd/>
- Polusmyak, I. M. (1989). *Teoreticheskie i metodicheskie aspekty muzykovedcheskoj interpretacii [Theoretical and methodological aspects of musicological interpretation]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kiev, 25 [in Russian].
- Timofeyeva, K. V. (2009). *Porivnialnyi analiz yak metod interpretolohii (na prykladi fortepiannoho vykonavstva) [Comparative analysis as a method of interpretation science (on the example of piano performance)]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 18 [in Ukrainian].
- Whitacre, Eric. Biography. (Updated: 22/11/2020). Retrieved from <http://ericwhitacre.com/about>

Стаття надійшла в редакцію 5 лютого 2021 року.

УДК 78.071.1(81)(092):780.616.432.083.1

DOI 10.34064/khnum1-5810

Жорнікова Марія Олегівна

кандидат в доктори мистецтв Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського, кафедра спеціального фортепіано;

ORCID 0000-0001-6701-9708

e-mail: mary.zhornikova@gmail.com

**ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ СОНОРНОГО ПИСЬМА
У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ Е. ВІЛЛА-ЛОБОСА
(на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»)**

*Розглядається композиторське мислення бразильського класика музики ХХ ст. Е. Вілла-Лобоса. Вивчення його фортепіанної спадщини є актуальним в аспекті обґрунтування новаційних трансформацій музичного письма у світовій музичній культурі початку ХХ ст. Предметом аналізу особливостей композиторського письма обрана фортепіанна сюїта «Ляльки» Е. Вілла-Лобоса. Методологічною основою дослідження обрані фундаментальні праці Ю. Холопова, В. Ценової, В. Холопової, в яких розкривається зміст понять «сонорність», «гармонічна колористика», «фактура». Виявлені принципи сонорності в синтезі з народним бразильським мелосом. Новації музичної мови розглядаються в аспекті фактурно-тембрового комплексу. Запропоновано інтерпретаційний аналіз двох виконавських версій А. Рубініштейна та С. Рубінські: сюїти загалом та двох обраних п'єс з сюїти. При безумовній відмінності цих інтерпретацій, обидві є цінними з точки зору відповідності естетиці музичного імпресіонізму. ■ **Ключові слова:** Вілла-Лобос, фортепіанна сюїта «Ляльки», сонорика, фактурно-тембровий комплекс, інтерпретаційний аналіз, виконавська версія, А. Рубініштейн, С. Рубінські.*

Постановка проблеми. Е. Вілла-Лобос (1887–1959) – класик музики ХХ століття, видатна постать своєї історичної епохи, фундатор музичної освіти Бразилії, перший, кому вдалося на професійному рівні поєднати нові європейські техніки композиції та націо-

нальний бразильський мелос. Незважаючи на те, що для своєї країни Е. Вілла-Лобос був новатором, у контексті західноєвропейського мистецтва його творчість була співзвучна духу Новітнього часу й одразу знайшла підтримку в європейських музикантів. 1915 рік став переламним у житті Е. Вілла-Лобоса: він офіційно постав перед публікою та критиками як композитор. І хоча в той час композитор ще не був знайомий з нововведеннями сучасного письма І. Стравінського, А. Шенберга, його власна музична мова відрізнялася незвичайною та сміливою гармонією. Через обраний шлях новаторства в бразильській музичній культурі він зіткнувся з досить жорсткою критикою та нерозумінням, однак йому вдалося вийти з цієї битви переможцем, через роки став визнаним і найзначнішим композитором Бразилії.

У ХХ столітті розширювалися межі пізнання навколишнього світу, з'являлися нові художні завдання, які зажадали адекватних засобів вираження, більшою мірою відображали різноманіття світу. Одним з таких засобів художнього вираження стала сонорика, до якої звернувся Е. Вілла-Лобос після почутого «Дитячого куточка» К. Дебюссі.

Фортепіанна сюїта «Ляльки» (1918) Е. Вілла-Лобоса об'єднана з сюїтою «Тваринки» (1921) в цикл п'єс про дітей «Світ дитини». Написаний в ранній період творчості композитора, він став однією з вершин фортепіанної музики ХХ століття.

Сонорність як уособлення музичного образу реалізується особливим звучним синтезом тембро-фактурної виразності та виходить на перший план, випережаючи ладо-гармонічну функціональність. Виходячи з аналізу фортепіанного письма композитора, особливостей тематизму сюїти «Ляльки» можливо конкретизувати шляхи досягнення синтезу європейських та національних традицій у фортепіанній музиці початку ХХ ст. Новизна художніх завдань, які поставив Е. Вілла-Лобос перед виконавцями його фортепіанної музики, потребує серйозного занурення в теорію гармонії і фактури творів ХХ століття.

Вивчення фортепіанної спадщини бразильського композитора є *актуальним напрямом сучасної музикології*, скерованим на обґрунтування розуміння новацій музичного письма, зокрема, сонорності,

роль якої досить скупко висвітлено у вітчизняному музикознавстві, обмежуючись французьким мистецтвом.

Мета статті – виявити відмінні особливості застосування Е. Вілла-Лобосом елементів сонорності, які базуються на синтезі з народним бразильським мелосом (на матеріалі фортепіанної сюїти «Ляльки»).

Методи дослідження. Концепція статті спирається на спеціальні підходи до вивчення специфіки фортепіанного мистецтва Е. Вілла-Лобоса: *історичний* – необхідний у зв'язку з розумінням процесів розвитку бразильського національного мистецтва першої половини ХХ ст.; *функціонально-структурний* – визначає логіко-змістовний сенс твору в єдності етапів розгортання форми (і: m: t); *жанровий* – розкриває типові ознаки сюїти; *стильовий* – виявляє індивідуальні особливості композиторського мислення; *інтерпретаційний* – обґрунтовує стильові і виконавські відмінності трактування фортепіанної сюїти «Ляльки» у творчості А. Рубінштейна та С. Рубінскі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Проблеми вивчення індивідуального стилю та особливостей композиторського письма бразильського майстра розглядаються в дослідженнях зарубіжних вчених Васко Маріза (1977), Зої Карташової (1985); Валерії Федотової (2016), Наталії Реньової (2020), а також в магістерській роботі Анни Сотнікової (2010), в якій розкрито ідею синтезу національного і міжнаціонального, традицій і новацій, принципи композиторського мислення та програмності в сюїтних циклах. Однак обґрунтування ролі сонорності у ранній фортепіанній творчості композитора, а також виконавсько-інтерпретаційний аналіз сюїти «Ляльки» в вище названих працях не виявлено; отже, ця «лакуна» становить новизну розкриття теми.

Виклад основного тексту. Розширення уявлень про пізнаваність світу та його кордонів в ХІХ–ХХ ст. викликало появу нових сфер дослідження, як в естетиці, так і в музиці. Е. Вілла-Лобос входить у число композиторів ХХ ст., які застосовували елементи сонорності у фортепіанній творчості. У широкому сенсі термін «сонорика» (в перекладі з латини – «звучати») охоплює широкий спектр явищ: від барвистих полотен композиторів-романтиків до кластерних смуг у творах митців другої половини ХХ в. У цьому сенсі вона відома

з XIX століття. В. Ценова (2005: 382) зазначає, що типологічно і історично сонорика є різноманітною: перебуваючи між «музикою тонів» і «музикою шуму», вона поділяється на три різновиди:

- колористику – тонову композицію з сонорністю;
- сонорику, або сонорну композицію з тоновістю;
- сонористику – сонорну композицію без тоновості.

Три різновиди техніки відбивають історично виражені градації посилення сонорного, тембрового первня в музиці.

Тонові визначеність властива колористиці і в меншій мірі сонориці. У сонористиці вона зникає, залишаючи місце визначеності октавній і реєстровій. Нами розглядається перший вид сонорики – колористика, тобто тонова композиція з сонорністю. Виходячи з параметрів сонорності, слід вирізнити її принципи, підпорядковані створенню образності за допомогою барвистості звучання тематизму, що досягається завдяки відходу від ладогармонічної та тональної визначеності. Отже, принципи сонорності наступні:

- завуальований тоновий склад звучності. Залежно від ступеню сонорності, ладотональність або зберігається (при цьому велика частина тонів помітна), або розмивається (розрізненню піддається меншість тонів), зменшується значення основного тону;
- в гармонії переважають неакордові звуки, дисонанси, хроматика, секундова інтерваліка (чим вище ступінь сонорності, тим більше домінування дисонансних інтервалів, зменшення ролі основного тону);
- розширення регістру (з підвищенням ступеню сонорності активно використовуються граничні регістрові зони, особливого значення набуває використання верхнього регістру);
- зростає роль тембру (в залежності від ступеню сонорності, аж до висунення тембру на перший план);
- збільшується щільність матеріалу (виходячи з кількості звуків в одиницю часу, чим більше звуків – тим вище ступінь сонорності);
- побудова акордики з точки зору сонорності. Зростає роль розташування акорду: тісне (переважне для сонорності) або широке, а також регістрове;
- ущільнення фактури (чим більше шарів – тим вище сонорність);

- розширення динамічних градацій (чим голосніше звук в акордиці або фігурації, тим вище ступінь соборності; дуже тихий звук також сприяє сонорності);
- увага до артикуляції (підбір штрихів для створення потрібного образу).

Яскравим проявом сонорності є *гармонічна колористика*. За Ю. Холоповим (2003: 332), гармонійна колористика – це техніка оперування звучностями, акордовими структурами, звукосполученнями, регістровими, фактурними і тембровими настроями гармоній, різними ладами, тональними фарбами, неакордовими звуками. Критерій «основної звучності» і різноманітних її видозмін і коливань (як похідних від неї, так і контрастних по відношенню до неї звучностей, які застосовуються для досягнення бажаного ефекту, образу, стану) можна прийняти за основу технічного розуміння колористичних функцій. Залежно від художнього завдання композитор обирає ті чи інші сонорні засоби, той чи інший регістр, акордове розташування, інтервальний склад, тривалість і гучність звучання, тип фактури і артикуляцію. *Аналіз звучності* проводиться з урахуванням таких факторів, за Ю. Холоповим (2003: 335):

- реєстрового положення (з точки зору колористики тон, акорд, послідовність в різних регістрах мають різне забарвлення, отже, і різний образ);
- розташування акорду (з точки зору «сонорності» акорду, значення буде мати його тісне або широке розташування);
- щільності (кількості звуків в одиницю часу, їх одночасного або по чергового звучання, ритмічних особливостей їх взяття);
- інтерваліки звуків, що беруться одночасно, підкресленості або згладженості їх звучання, консонантності або дисонантності; протяжності акорду в часі;
- фактури (за яким фактурним принципам будується твір, завдяки яким фактурним елементів досягається необхідний ефект звучання); експресії, властивій певній фактурній формулі;
- гучності звучання та динаміки (в колористиці чим тихіше, тим звучання м'якше, ближче до консонансу; консонанс ж, чим яскравіше – *f*, *ff* – тим звучання ближче до дисонансу).

Перейдемо до стилістичного аналізу фортепіанної сюїти «Ляльки».

Сюїта «Ляльки» є більш відомою і популярною, ніж сюїта «Тваринки». Цікаво, що Е. Вілла-Лобос, не будучи професійним піаністом, пред'являє до виконавця своїх сюїт низку складних технічних і образно-смыслових вимог. Композитор пояснив свій задум так: це музика о дітях, яка призначена виконуватися дорослими. Не випадково сюїта «Ляльки» призначена для виконання дорослими: потрібен вже сформований технічний апарат, розвинений піанізм, повноцінне володіння різноманітними штрихами і туше. При цьому велике значення має вміння виконавця відтворювати характерні тембри, пов'язані з певними образами сюїти. Якість виконання залежить не тільки від технічної оснащеності, а й від сформованих звукових уявлень і способів їх реалізації.

Сюїта «Ляльки» складається з 8-ми характерних п'єс: у кожній з них є програмна назва та пояснення, з якого матеріалу зроблена лялька. Автор супроводжує п'єси сюїти «Ляльки» ремарками для кращого розуміння образної сфери. Це допомагає виконавцю зрозуміти відмінні риси кожної ляльки, відчуті і створити необхідний образ. У своїй мелодичній основі кожна п'єса спирається на дитячі бразильські народні пісні і давніший мелос корінного індіанського населення, однак при цьому автор не вдається до точного цитування. Образи сюїти можна визначити як звукові «портрети ляльок». Автор використовує кілька принципів розкриття образів своїх героїнь. Малінніков вважає, що п'єси можливо поділити на 3 категорії (1970: 3–4):

- імпресіоністичні опуси, яким властива поетичність завдяки барвистим гармоніям: «Маленька блондинка», «Маленька смуглянка», «Маленька метиска», «Маленька мулатка» і «Маленька жебрачка»;
- опуси токатного плану, в яких першорядними є ритміка та дисонантна гармонія («Маленька негритьянка», «Полішинель»);
- виключення складає «Чаклунка» – п'єса, споріднена за стилістикою до наступної сюїти «Тваринки», повна дисонансів і «повзучих» гармоній.

При цьому всім номерам циклу властива одна особливість – звукообразальність. Дійсно, у ранній фортепіанній творчості Вілла-Лобоса яскраво проявилися імпресіоністичні тенденції («Світ дитини», «Серанди»). У 20-і роки ХХ століття найбільший вплив імпресіонізму Дебюссі простежується саме в фортепіанній творчості Е. Вілла-Лобоса (Реньова, 2020). Зasadничим принципом імпресіонізму є передача враження від навколишнього світу. Перед слухачами фортепіанної сюїти «Ляльки» скоріше виникає образ тієї чи іншої ляльки, ніж вбачається сюжетний зміст. Н. Реньова (2020) одна з перших вказала на схожість між Прелюдіями Дебюссі і сюїтами «Світ дитини» Вілла-Лобоса (через акорди з впровадженням секунд, кварто-квінтової будови, поєднання шарів фактури, ритмічної та мелодичної остинатності).

Гармонія в імпресіоністичній музиці частіше управляється модальними принципами і підпорядковується сонориці. Е. Вілла-Лобос оперує різними гармонічними структурами, уникаючи терцієвих співзвуч. Досить часто зустрічаються кварто-квінтові поєднання, а також сюїта «Ляльки» рясніє використанням секунд – як засобу розмиття терцієвої структури, або ж як самостійну смислову одиницю (наприклад, вступ і характеристичний шар на секундовій інтонації в № 3 «Маленька мулатка»; остинатні мелодичні поспівки в № 6 «Маленька жебрачка»).

У фортепіанній сюїті «Ляльки» простежуються ментальні ознаки імпресіонізму: барвистість гармонічної мови, поетичність, відчуття крихкості, скороминушності часу. Ще однією особливістю музичного імпресіонізму є поєднання стилістичних прийомів з національними традиціями, завдяки чому у творчості композиторів різних країн імпресіонізм отримує індивідуальні риси. У творчості Вілла-Лобоса національний колорит яскраво відображається у мелодиці та ритміці.

Отже, Сюїта «Ляльки» – своєрідна данина поваги творчості Дебюссі. Такий висновок можна зробити на основі таких ознак:

- вибір дитячої тематики для сюїтного циклу;
- програмність сюїти: у кожній п'єси є назва і характерні риси, зазначені автором;
- використання французької термінології;

- особлива образність кожної п'єси, що базується на принципах сонорності (роль колористики, регістрової барвистості); велике значення приділяється мистецтву педалі («барвисто-сонорного фльору»).

Виконавський аналіз

1. «Маленька блондинка» (фаянсова лялька). Вказуючи що «Маленька блондинка» – фаянсова лялька, композитор натякає на характер героїні: дзвінкий, гладкий, твердий, блискучий – ці якості фаянсу переломлюються в її образі то у вигляді невигадливої пісеньки, то дзвінкого сміху, то бігу підтюпцем. Основна тема починається легко і невимушено на ріано, темп рухливий. Вона написана в 4-дольному розмірі, однак через ритміку, де змінюються квартолі і тріолі, нагадує з одного боку, танець, з іншого – сплески потічка. Вже з моменту набуття чути імпресіоністичну колористику. До основної теми підводять легкі і стрімкі висхідні фігурації, які потім спускаються в колоритному гліссандо. Вступ контрастує до основної теми, однак він задає метр, характер і образ твору. Отже, тема (16 т.) звучить в верхньому голосі одноголосно, співуче, мелодійно. Є ремарка: «наслідуючи дитячому голосу», тож тема має звучати просто, щиро, світло. В лівій руці викладається супровід, в ньому зберігається основний мотив вступу, проте характер змінюється на спокійний і співучий. Тема побудована діалогічно: починаючись в верхньому регістрі, вона переходить в нижній і повертається у верхній.

Після проведення в сопрано тема переходить в басовий регістр (26 т.), немов наслідуючи батьківському (по регістру) м'якому говору – з'являються форшлаги в мелодії (цей звуковий прийом буде розвиватися в середньому розділі). Переходячи знову в верхній регістр (31 т.) тема акцентується, чого раніше не було, в басу з'являються витримані квінти – педалі. Так тема підводиться до розкладеного акорду, який охоплює понад трьох октав, потім слідує спадний пасаж, який призводить до нової образної сфери – в середній розділ.

У середньому розділі (38 т.) розробляється основна тема: ускладнюється метроритм, з'являються інтервальні форшлаги, ущільнюючи фактуру. Трансформована тема проводиться на *ff*, сповільнюється та

заспокоюється, в останнє (50 т.) звучить в ніжному, романтичному ключі. Тема вступу (тт. 53–57) повертає легку ауру.

У в репризі (58 т) тема звучить в первісному вигляді за мелодичним матеріалом, проте викладена інакше: проводиться в октавному подвоєнні форшлагами, в дискантовому регістрі, імітуючи кришталевий дзвін. Через новий варіант викладу теми, безумовно, змінився і її характер. Основній темі в репризі композитор надає ремарку – виконувати «кришталевим звуком», що відповідає новій образності. Співуча та світла тема, яка наслідувала людському голосу, стала кришталевою, тендітною і таємничою. Створюється відчуття нереальності, невловимості і недосяжності, як спогад про чарівну казку. У коді (Vivo, т. 89) звучить активний мотив з середнього розділу, що приводить до розкладеного акорду, який охоплює близько чотирьох октав. Кода, з одного боку, повертає нас в реальність: ми бачимо перед собою дитину, яка знову готова до пригод, до гри, з іншого боку, гра з цією лялькою закінчена (розчиняється акорд), проте октавна поспівка в останньому такті каже, що це – не кінець, буде нова гра і нова лялька.

Принципи сонорності наявні в таких характеристиках музичного матеріалу вступу:

- завуальованому тоновому складі звучностей: велика частина тонів помітна, проте з підведенням теми вступу до кульмінації, використовуються розкладені кластери. В них і завершальному низхідному гліссандо складно розрізнити тони на слух – зростає ступінь сонорні;
- в гармонії переважають неакордові звуки і секундова інтерваліка;
- розширення регістровості: кульмінаційне проведення вступу захоплює верхній регістр;
- збільшується роль тембру, тому що тема вступу звучить в основному у верхньому регістрі, нагадує звучання дзвіночків, а низхідне гліссандо створює колористичний ефект;
- використовується тісне розташування акордів, що збільшує сонорність;
- фактура досить прозора, проте розвинений характеристичний пласт, який займає чільне місце, створює образність вступу.

У первісному проведенні основної теми сонорність виражена не-

яскраво, проте присутня і досягається завдяки наявності неакордових звуків і секундових інтонацій; тісному розташуванню акордів, що підвищує сонорність; ущільненню фактури від двох пластів до трьох.

В середньому розділі сонорність виражена яскравіше, ніж в початковому проведенні теми. Це проявляється у збільшенні кількості дисонуючих інтервалів і акордів; в зростанні щільності фактури, збільшенні кількості звуків в одиницю часу; у появі форшлагів, що складаються з кварт в квінто-октавному співвідношенні до мелодії, що сприяють розлогості звучання (колористичний ефект); у поліритмічному викладі теми (з форшлагами), що в поєднанні з гармонією надає їй східний колорит.

Репризне проведення теми має яскраву колористичність завдяки новому фактурному елементу теми (з форшлагом через 2 октави). Сонорність досягається завдяки розширенню регістровості (е 3-ої октави); збільшенню ролі тембровості (кришталєво-холодний тембр дзвіночків).

2. «Маленька смуглянка» – паперова лялька. Обраний композитором матеріал (ремарка «жваво і дуже чітко») відображає легкий і рухливий образ. Примітно, що початковий мотив шістнадцятих буде звучати протягом всього твору, створюючи відчуття *perpetuum mobile*, характеристичного пласта. Постійний рух підтримується однотипною фактурою супроводу (розкладені терції, в кульмінаційному проведенні теми – квінти, в коді – нони) в розмірі 4/4, що також створює певну остинатність.

Супровід весь час звучить в межах *piano*, однак при наростанні динаміки в мелодії до *f*, *ff* і при ущільненні фактури, звучність супроводу також буде зростати, сприяючи динамічному розвитку матеріалу. На його тлі звучить мелодія – основна тема, що виконується *ben cantado* (з португальського «співучо»), побудована на основі дорійського ладу, що надає темі народний колорит. Так відбувається поділ шарів не тільки за принципом «мелодія-супровід», але й за прийомами звуковидобування. Для виконання такої фактури потрібні розвинені слухові уявлення, сформований технічний апарат, розвинена диференціація і координація рук. Створюється звуковий контраст між супроводом (активним і стрімким) і мелодією (співучою та душев-

ною), бо вони викладаються в різному характері, проте створюють єдиний образ.

Тема проводиться у верхньому голосі, досягаючи динамічного розвитку і низхідним пасажем переходить в нижній голос (10 т.). При цьому фактурний шар шістнадцятими є незмінним, проте при викладі теми в нижньому регістрі він відданий в партію правої руки. Наступне проведення теми знову звучить у верхньому голосі (21 т.), фактура ущільнюється, і тема вже проводиться квартами, що надає їй більш барвисте звучання зі східним колоритом. Тема розвивається на терцієво-квартових поспівках, закільцьовується та динамізується в остинатному мотиві, який підводить до динамічного та фактурного сплеску – глісандо у висхідному пасажі. Після сплеску звучить низхідний акордовий пасаж і супровід (заснований на терцієвих поспівках), на тлі якого остинатно звучить тон *g* 2-ї октави (33 т.), доповнена *d-moll*, збільшеною та *e-moll* акординою. Це підводить до нового проведення теми, вже в повноцінній триголосній фактурі (39 т.) – з'являється підголосок, позначений акцентом, фактура поліфонізується. Якщо на початку тема звучала легко і невимушено, то розвиваючись, вона набуває рис романтичної чуттєвості, хоча зберігається загальна жвавість образу.

У кульмінаційному проведенні тема трансформується, триголосна фактура залишається, однак тематизм супроводу звучить в двох руках, на тлі чого піднімається тема (вона проводиться двічі: на *f* і на *p*, створюючи контрастність). У коді мелодія наче розчиняється, залишається характеристичний пласт супроводу. Завершується п'єса динамічно-фактурним сплеском (53 т.) – висхідним пасажем на крещендо, що охоплює близько 4-х октав, та декламаційними, розкладеними акордами, які звучать досить яскраво.

Узагальнемо втілення принципів сонорності: наявність характеристичного пласта (фігураційний супровід), що сприяє створенню образності; побудова теми на основі дорійського ладу, який надає часом східний колорит; наявність секундової інтерваліки, неакордових звуків, дисонуючих інтервалів; використання інтервалів ч. 4 і ч. 5 створює просторовість звучання, квінтові педалі асоціюються із дзвонами.

3. «Маленька метиска» (глиняна лялька) – ліричний центр сюїти (поряд з п'єсою №6 «Маленька жебрачка»). Її композиція складається з двох контрастних тем: перша – лірична, томна, друга – пустотлива, грайлива. Перша тема звучить м'яко, світло і спокійно, завдяки ритміці створюється образ ліричного жіночого танцю, а не пісні або романсу. Виклад першої теми – приклад розвиненої фактури і колористичної гармонії, що увиразнюють специфіку фортепіанного письма.

Перший фактурний шар (секундова поспівка) звучить остинатно протягом усієї теми. П'єса починається з цієї поспівки в ритмі самби (3-3-2), що привносить в погойдування національний колорит, тому що композитор використовує типовий афро-бразильський ритм. Спочатку мотив звучить в середньому голосі, далі при розвитку теми переходить в верхній без втрати остинатності.

Другий фактурний шар – світла, ніжна мелодія (позначена акцентами з авторської ремаркою «дуже співучо»), що викладена у верхньому регістрі, в кульмінації переходячи в середній. При цьому вона отримує повноту звучання не тільки завдяки реєстровій зміні, але й акордовому викладу (замість одноголосного). Третій шар (7 т.) – акордовий, в якому також закладено остинатність; його функція – гармонічна та ритмічна підтримка. У кульмінації першої теми (25 т.) цей фактурний шар трансформується: з'являються синкоповані квінти, які у поєднанні з акцентованою остинатною акординою та витриманим верхнім голосом утворюють імітацію дзвонів, що доповнює колористичний образ і збагачує кульмінаційне проведення теми. Мажорно-мінорне викладання, секундові інтонації, використання зменшених та збільшених інтервалів, синкопована ритміка, розвинена фактура – всі ці ознаки *сонорності* створюють мальовничий звуковий образ.

Перша тема плавно переходить в другу (49 т.) – веселу, бешкетну, активну. Вона викладається акордно на *staccato*; зменшено-збільшений склад акордів та використання хроматизованих інтонацій стилістично підтримують першу тему. Лірична тема в акордовому викладі втручається в матеріал другої теми (59 т.) як нагадування основної мелодії. Закінчується п'єса початковим секундовим мотивом (73 т.), що створює тематичну арку у творі. Незважаючи на неакордові звуки,

секундову поспівку, політональність – *ознаки сонорності*, опертя на тоновість все ж відчувається і її можливо виявити при аналізі.

4. «*Маленька мулатка*» (каучукова лялька). Для кращого розуміння образності розберемо, з якого матеріалу зроблена «Маленька мулатка». Каучук – пружне речовина, що відрізняється еластичністю, і є складовою гуми. Характеристики ляльки такі – пружність, еластичність, тягучість, плавність. Ця п'єса різнохарактерна, різноманітна за динамічними і тематичними контрастами. Написана «Маленька мулатка» в складній двочасній формі, друга частина написана в тричастинній репризній формі. Починається п'єса темою, що нагадує своєю свободою джазову імпровізацію («*злегка рухомо*» – вказівка автора). Така асоціація виникає завдяки поліритмії між темою і другим мелодичним голосом. Саме вона надає темі свободу, а форшлагги і фігурації – імпровізаційність. У цю фактуру органічно вписана мелодія, що звучить в теноровому діапазоні, як спів. Перша частина побудована на двох образно схожих темах: перша викладається в теноровому регістрі (в лівій руці); друга тема викладається в сопрановому регістрі (верхній голос партії правої руки).

Висхідним, імпровізаційним пасажем закінчується виклад першої частини. За нею йде друга частина, написана в тричастинній репризній формі. Починається вона першою темою з першої частини в розмірі 2/4, викладається в обох руках та підводить до основної теми першого розділу. Основна тема контрастує до тем першої частини за темпом, тематизмом і образом. Вона викладається квінтами в унісон в обох руках, в темпі *presto*, в теноровому і сопрановому регістрах. Середній розділ (52т), не контрастний до основної теми другої частини, написано у веселому, бешкетному стилі. Його викладено восьмими на *staccato* в темпі *presto* (наче дитячий сміх, особливо в низхідних послідовностях). Далі знову звучить зв'язка та основна тема експозиції (на *pp* ніжно і приховано). У репризі тема другої частини видозмінюється: виклад звучить паралельними терціями (а не квінтами, як в експозиції), в такому ж бешкетному характері. Закінчується п'єса яскраво та активно, в дусі образності другої частини.

Сонорність (колористичність гармонії) досягається завдяки використанню:

- неакордових звуків (яскраво виявляється у викладі першої теми першої частини в форшлаг і фігурації);
- хроматичних послідовностей, неакордових звуків (в другій темі першої частини);
- фігураційних пасажів з хроматикою і неакордовими звуками, дисонуючими акордами в першій і другій частинах;
- «педалей» в басовому регістрі (на які нашаровується мелодичний матеріал), які витримуються по 4–8 тактів.

5. «Маленька негритьянка» (дерев'яна лялька) – яскрава, активна, образно та фактурно споріднена до п'єси № 7 «Полішинель». Обидві п'єси токатного плану, їй притаманні чіткість ліній, тембральна сухість і різкість. Характер дерев'яної ляльки відбито в типі викладання фактури: фортепіано постає в ролі ударного інструменту, або ж ударно-щіпкового (на зразок кавакіньо або банджо). Таке трактування наближає цю п'єсу до презентації фортепіано саме як ударного інструменту; в ній використовуються різні прийоми токатності. Побудована на двох темах: перша простіша за будовою: чергуються розкладені акорди та кластери; друга – ускладнена мелодичним голосом (викладається акцентованими чвертями), який надає їй ліричність і красу, при тому ж безперервному русі та збереженні метроритму. Друга тема розвивається, трансформується та в кульмінації (63 т.) мелодія виписана октавно, а не одноголосно.

Мелос вплетений в токатну фактуру, деяка примітивність теми зберігається. Завершується вона яскраво та жартівливо. На прикладі цієї п'єси можна побачити, як проявляються принципи сонорності в токатній фактурі: інтервальні та акордові нашарування, велика кількість тонів в одиницю часу; наявність секундової інтерваліки, дисонантних акордів та виписаних педалей у нижньому, або верхньому голосах, на які нашаровується основний матеріал, що сприяє створенню колористичних ефектів.

6. «Маленька жєбращка» (лялька з ганчірки) є ліричним відступом серед яскравих, веселих і бешкетних номерів сюїти. Образ п'єси – лірично-меланхолійний, наповнений спокоєм і розміреністю. Вона витримана в спокійному характері та стриманому темпі (автором зазначено: «повільно та меланхолійно»). Це найлаконічніша

п'єса циклу, побудована на єдиній темі, вона нагадує колискову, яку автор експонує без істотного розвитку. Відчуттю плавного похитування також сприяє остинатний мотив у супроводі: – висхідна і низхідна 4-х голосна послідовність, і проста остинатна мелодія, яку автор пропонує виконувати «по-дитячому». Ця тема викладена в основному квартами, що надає її звучанню чистоту, меланхолійну прохолоду. Почасті, своєю м'якою мрійливістю, Жебрачка нагадує іншу відому ляльку – П'єро, але її образ більш світлий і безтурботний, наповнений умиротворенням і спокоєм. Закінчується п'єса темою вступу, затихаючи. У цій мініатюрі *сонорність* проявляється в колористичності гармоній (наявність неакордових звуків), у використанні секундових побудов. На створення образності впливає остинатна ритмічно-гармонічна послідовність.

7. «*Полішинель*» – один з персонажів французького народного театру, веселий задирака, блазень. Полішинель – «родич» російського Петрушки та Пульчинелли (героя італійської комедії дель арте). У Полішинеля переважає бажання подуріти, повеселитися та повеселити публіку. Ця лялька неймовірно балакуча і не вміє зберігати таємниці. «Полішинель» – найбільш відома п'єса сюїти – входить до збірок п'єс для дітей та досить часто виконується на конкурсах в якості віртуозною п'єси. За семантикою вона перегукується з «Маленькою негритянкою». Обидві п'єси віртуозні, токатного плану, виконуються дрібними тривалостями, на протязі усієї п'єси витримано швидкий і ритмізований рух, переважає акордова фактура, ударна техніка.

Основна тема звучить як вихор, завдяки швидкому темпу та прийому *martellato*, створюється образ нестримних веселощів та гри. Верхній голос в акордовій фактурі – мелодія – підкреслена акцентами, виконується яскраво, в характері п'єси. Образ Полішинеля вдало передано завдяки виписаній акордово-кластерній фактурі. Прийом *martellato* дозволяє виконувати п'єсу в максимально швидкому темпі та створює ефект «миготіння» та «польоту». Якщо зібрати акорди воедино, по вертикалі, то вийдуть кластери, але при почерговому виконанні не створюється таке «жорстке» звучання, як при одночасному; краще чути мелодичну лінію. В середньому розділі з'являється виписана чвертями мелодія (29 т.), що ускладнює акордову фактуру,

однак загальний рух зберігається. У заключному розділі тема вихором спускається в нижній регістр, де звучить нарочито наполегливо – при цьому важливо виділити звучання тону «f» великої октави (51 т.). Закінчується п'єса бурхливим злетом і яскравим тремоло, весело та сміливо, як і починалася.

Велике значення має метроритм – він остинатний протягом майже всього твору, іноді відбувається зміщення акцентів, але в цілому присутній рівномірний неухильний рух вперед, який підтримує і динаміка. Всі засоби виразності спрямовано на створення образу непосидючого Полішинеля, що рухається як вихор. Мелодія не має домінантне значення: на першому плані – фактурно-сонорний комплекс, завдяки чому досягаються звукозображальні ефекти. Отже, *сонорність* у цій п'єсі досягається поєднанням дисонансів (розкладених кластерів), виконуючих прийомом *martellato*, щільного розташування акордів (що підвищує сонорність, тони складніше розрізняти на слух в тісному розташуванні) в дуже швидкому темпі (крім темпу, має значення кількість нот в одиницю часу). Перераховані принципи сонорності створюють колористичний ефект польоту та нестримних веселощів.

8. «Чаклунка» (матерчата лялька) завершує фортепіанну сюїту «Ляльки». Стилiстично вона відрізняється від інших п'єс сюїти, а за викладом близька до сюїти «Тваринки». В ній проявляються такі особливості як невизначена, «повзуча» гармонічна мова, деталізована та різноманітна фактура. Завдяки цьому створюється чарівний, декілька страхітливий образ чаклунки. П'єса яскрава, активна, з постійними «завиваннями» завдяки висхідним і низхідним різноманітним фігураціям.

Основна тема починається з секундової висхідної поспівки. Далі звучить висхідна секундова фігурація, що створює ефект «завивання»: це остинатний характеристичний шар, на тлі якого звучить тема (мелодичний голос). Вона викладена в сопрановому регістрі. Автор пропонує її виконувати «співуче», незважаючи на виписані акценти; отже штрих її буде близький до *partato*. Характер рухливий – чаклунство почалося.

Другу тему побудовано на хвилеподібному русі низхідних і висхідних побудов, багатих на хроматику та акценти. Вона викладена

в альтовій теситурі на тлі низхідних і висхідних фігурацій в сопрановому регістрі. Новий виток другої теми (29 т.) викладено в теноровому регістрі. Тема при цьому не видозмінюється, але змінюється її виклад: низхідний хід теми звучить у нижньому голосі правої руки, а висхідний хід теми проводиться в верхньому голосі лівої. Висхідний пасаж – зв'язка – підводить до нового проведення другої теми. У третьому проведенні (39 т.) мелодичний матеріал становить лише перший мотив другої теми (спадний хід) в новому фактурному викладі.

Сполучний епізод (45–52 т.) і видозміни другої теми (53 т.) підводять до нового розділу. Він (57–87 тт.), відрізняючись за тематизмом і фактурним викладом, відповідає загальній образності та лінії розвитку, і є кульмінацією «Чаклунки». Тематизм складається з двох шарів: перший – низхідні ходи та октавні «педалі», які створюють ефект дзвіниці; другий – мелодичний, виражений в акордових фігураціях та в терцієво-секундових поспівках. Динамічна градація зростає: від *f* до *fff*, при цьому автором дано вказівки виконувати його в більш швидкому темпі, весь час прискорюючи. Отже, автор, використовуючи динаміку, фактуру і темпоритм, досягає потужної кульмінації.

Сполучний епізод (88–95 тт.) підводить до коди, побудований на секундово-низхідних поспівках і на повторюваній секундовій інтонації в *diminuendo*. Коду (96 т.) побудовано на матеріалі першої п'єси сюїти «Маленька блондинка». Композитор використовує прийом тематичної арки (тематичний матеріал з першої п'єси включено в основний матеріал останньої п'єси) – так досягається тематична та образна цілісність всього циклу. Тема звучить у верхньому регістрі, в повільному темпі, чуттєво, загадково, дещо меланхолійно. Сонорність в цій п'єсі виражена завдяки: наявності характеристичного пласта; побудові матеріалу на дисонуючих секундових інтервалах, поспівках, фігураціях; реєстровій барвистості; ефекту дзвіниці (в кульмінаційному розділі); розширенню динамічної градації до *fff* (в кульмінаційному розділі).

Надалі розглянемо дві виконавські інтерпретації всесвітньо відомих піаністів – *Артура Рубінштейна* та *Соні Рубінські*. *А. Рубінштейн* був одним з друзів Е. Вілла-Лобоса, завжди підтримував творчий

шлях композитора та пропагував його музику в усьому світі. Сюїта «Ляльки», як і «Груба поема» було присвячено польському піаністу, тому Рубінштейн часто включав номери з сюїти (улюблена п'єса «Полішинель») і «Грубу поему» в програму своїх виступів, або ж виконував їх в якості бісів. Існує запис сюїти на CD-диску, а також запис з виступу піаніста в Carnegie Hall. У тому числі є записи окремих п'єс сюїти: наприклад, «Полішинель» існує в декількох записах з різних концертів.

Соня Рубінські – бразильська піаністка, яка гастролювала по всьому світу і популяризувала бразильську музику. Вона записала повне зібрання фортепіанних творів Вілла-Лобоса в 8-ми томах, що свідчить про прихильність і творчу захопленість піаністки фортепіанною творчістю бразильського майстра. З огляду на те, що вона народилася та провела дитячі роки в Бразилії, в повному обсязі ознайомила з фортепіанною творчістю Е. Вілла-Лобоса, можна стверджувати, що її інтерпретація сюїти «Ляльки» є такою ж значущою і важливою, як і інтерпретація А. Рубінштейна.

Однак перш, ніж почати порівняльний аналіз інтерпретаційних версій, слід звернутися до класифікації Н. Корихалової (1979: 15), яка виходячи з історично сформованих уявлень про виконання музики в 30–40-х років ХХ ст., розділила інтерпретації на два типи – суб'єктивну та об'єктивну. Якщо *об'єктивна* втілює в життя ідею автора (виконавець при цьому виконує усі вказівки в тексті, орієнтується на стиль, жанр твору, епоху, в яку вона створена), то *суб'єктивна* означає більшу свободу та індивідуальне трактування твору, при якому виконуються не всі побажання композитора (а іноді інтерпретація далеко відстоїть від композиторського задуму). При такому поділі інтерпретацій, об'єктивна вважається більш достовірною та часто несе в собі велику музичну цінність, у порівнянні з суб'єктивною. До кінця ХІХ ст. сформувалися два основних виконавських напрямки – *пізньоромантичний* (в якому присутні риси романтичного виконавства: надмірна виразність, значні темпові відхилення, контрастність динаміки, особлива барвистість і краса звучання) та *академічне* (йому притаманні строгість і стриманість викладу, часом сухість, при цьому почуття міри, увага до деталей і дбайливе ставлення до авторсько-

го тексту) (1979: 21). Кристалізація цих двох напрямків розмежувала виконавців на «суб'єктивістів» та «об'єктивістів». Виходячи з цього, було обрано дві різні інтерпретації п'єс з сюїти «Ляльки».

Виконавська інтерпретація Артура Рубінштейна. Перш за все, слід знати про довгу дружбу та співробітництво видатного піаніста А. Рубінштейна з Е. Вілла-Лобосом. Після несподіваного знайомства в Бразилії, музиканти незабаром стали друзями. Вілла-Лобос познайомив Артура Рубінштейна не тільки зі своїми творами, а й з музичною народною культурою Бразилії. Піаніст, в свою чергу, всіляко пропагував твори бразильського композитора в своїх концертах по всьому світу. Як зазначає Васко Маріз, за словами А. Рубінштейна, «...Вілла-Лобос – найзначніший композитор у всій Америці!» (Маріз, 1977: 37).

Виконавську інтерпретацію А. Рубінштейна можна віднести до *об'єктивної інтерпретації академічного напрямку*. Об'єктивне трактування відрізняється особистим баченням: імпресіоністичну стилістику витримано, а більшість авторських ремарок враховано. Виконання п'єс відрізняється ясною драматургічною та динамічною вибудованістю, чіткістю штрихів, світлим і ясным звуком, однак декілька «прикритим» туше – без форсування звуку. Виконанню притаманні особлива краса та логічність у викладі матеріалу, зібраність форми, відсутність надмірного *rubato*. Присутні «динамічні спалахи», хоча відсутні відтінки *ff* (зокрема, форсоване *forte*) навіть в п'єсах токатного плану. Зазначені особливості виконання підтверджують його приналежність до академічного напрямку об'єктивної інтерпретації.

Інтерпретація кожної п'єси відрізняється індивідуальним підходом піаніста, в кожній він знаходить необхідні засоби музичної виразності для передачі потрібного образу. При цьому всю сюїту А. Рубінштейн об'єднав стилістично за змістом, за рахунок: єдиного стилю виконання, незалежно від характеру п'єс; драматургічної вибудованості сюїти (від першої до останньої п'єси), де кульмінаційною точкою є «Полішинель».

Виконання сюїти «Ляльки» **Соні Рубінскі** представляє великий інтерес і цінність, оскільки вона є носієм бразильської культури і знавцем фортепіанної творчості Е. Вілла-Лобоса. Якщо охарактеризува-

ти виконання піаністки в цілому, то її інтерпретацію можна віднести до *об'єктивної*, як і інтерпретацію А. Рубінштейна, однак скоріше до *пізньоромантичного напрямку*, ніж до академічного. Інтерпретаціям С. Рубінські властиві такі характеристики як майстерне втілення авторського тексту і приписів, емоційна відкритість, «проживання» кожного образу та стану, динамічна контрастність і насиченість, повнота звучання, що властиво романтичному трактуванню фортепіано. Всі п'єси виконуються чуттєво та емоційно, наповнені внутрішньою енергією, відрізняються деталізацією образів. Точно виражений контраст між моторними та ліричними п'єсами, завдяки чому останні стають духовно наповненими лірико-емоційними центрами сюїти.

Інтерпретація С. Рубінські не менше цінна та цікава для аналізу, ніж версія А. Рубінштейна. Не відрізняючись кардинально, вона має свої «родзинки» – індивідуальні риси, які відповідають ознакам *об'єктивної інтерпретації пізньоромантичного напрямку*.

Інтерпретаційні версії А. Рубінштейна та С. Рубінські яскраво відбивають імпресіоністичну стилістику сюїти «Ляльки» та майстерно втілюють композиторський задум Е. Вілла-Лобоса. Кожне з виконань відрізняється індивідуальним прочитанням матеріалу, виконавським смаком і високим професіоналізмом. Виконавські версії доводять цінність сюїти в світовій фортепіанній музиці та в повній мірі розкривають красу та самотність музики Е. Вілла-Лобоса.

Висновки. 1) Е. Вілла-Лобоса є засновником національного бразильського стилю в професійній музиці ХХ століття, першим значним композитором Бразилії, чії твори увійшли до світової спадщини та звучали у виконанні знаменитих музикантів світу. Йому вдалося майстерно синтезувати народну бразильську музику з європейськими тенденціями ХХ ст., не вдаючись до цитування фольклорного матеріалу.

2) Сонорність наявна в музиці більшості композиторів ХХ століття і яскраво простежується в музиці імпресіоністичної стилістики. Існує кілька різновидів сонорики та ступенів сонорності, всі вони спрямовані на розширення звукових уявлень та на створення нових звукових образів, за допомогою розширення гармонійної мови та нового поєднання засобів виразності. Виявлено принципи та ступені сонорності. Завдяки стилістично-виконавському аналізу сюїти

«Ляльки» виявлено специфіку втілення сонорності. Обґрунтовано, що п'єсам сюїти притаманна колористична гармонія, що в синтезі з розвиненою фактурою створює розмаїті звукові ефекти.

3) Фортепіанна сюїта «Ляльки» увиразнила новаторське трактування інструменту з урахуванням музичної стилістики першої половини ХХ ст. Це підтвердив і порівняльно-інтерпретаційний аналіз сюїти. На прикладі двох виконавських версій – А. Рубінштейна та С. Рубінського було підтверджено виконавську цінність сюїти «Ляльки», барвистість її звукообразної поетики, що дозволяє впевнено віднести проаналізований твір Е. Вілла-Лобоса до справжніх перлин концертного репертуару піаністів ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1982). *История фортепианного искусства*. Москва: Музыка, 286.
- Гаврилова, Н. А., ред. (2005). *История зарубежной музыки. XX век*. Москва, 576.
- Карташева, З. Б. (1985). *Становление национальной профессиональной музыки в Бразилии и творчество Э. Вилла-Лобоса*. (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 16.
- Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства*. Ленинград: Музыка, 209.
- Малинников, В. *Вступительная статья к нотному изданию. Э. Вилла-Лобос. Пьесы для фортепиано*. Москва: Музыка, 1970, 3–4.
- Мариз, В. (1977). *Эйтор Вилла-Лобос. Жизнь и творчество*. Ленинград: Музыка, 144.
- Митяева, Н. А. (2010). *Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики*. (Автореф. дисс. канд. искусствоведения). Москва: МГУКИ, 27.
- Ренева, Н. С. Черты импрессионизма в фортепианной сюите «Мир ребёнка» Э. Вилла-Лобоса. *Манускрипт*. 2020. Вып. 13 (2), 166–170.
- Сотникова, А. В. (2010). *Фортепианное творчество Э. Вилла-Лобоса в контексте западноевропейской музыки первой половины XX века*. Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 52.

- Федотова, В. Н. (2016). Творчество Эйтора Вила-Лобоса и европейская музыка. *Philharmonica: International Music Journal*, 2, 3–12.
- Холопов, Ю. Н. (2003). *Гармония: Теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 544.
- Холопова, В. Н. (1979). *Фактура. Очерк*. Москва: Музыка, 87.
- Ценова, В. С., ред. (2005). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 624.

Mariia Zhornikova

Master Degree (Musical Art), Candidate for creative postgraduate studies
(doctor of arts), Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University Of Arts;
e-mail: mary.zhornikova@gmail.com
ORCID 0000-0001-6701-9708

**EMBODIMENT OF THE PRINCIPLES OF SONOR WRITING
IN THE CREATIVE WORKS OF E. VILLA-LOBOS
(on the example of the piano suite “Dolls”)**

Introduction. *E. Villa Lobos (1887–1957) is a classic the 20th century music. For Ukrainian musicology, the piano legacy of E. Villa-Lobos is relevant in terms of substantiating the innovation of the composer’s thinking in world creative practice at the beginning of the 20th century. In particular, the performers of the piano suite “Dolls” are faced with the problem of understanding the content of sonor-textural music.*

Objectives. *To identify the distinctive features of E. Villa-Lobos’ use of elements of the sonority, which are based on the synthesis with Brazilian folk melos (on the example of the analysis of the piano suite “Dolls”).*

The subject. *The piano suite (“Dolls”) (1918) as an example of the composer’s early creative style, which embodies the principles of sonorism typical for impressionist aesthetics.*

Theoretical Background. *The novelty of the artistic tasks set by E. Villa-Lobos to the performers of his music in the early period of his creative activity required the study of the fundamental works of Yu. Kholopov, V. Tsenova, V. Kholopova, in which the meaning of the concepts “sonority”, “harmonic colouristics” and “texture”.*

Analysis of recent publications on the topic. The master's work by A. Sotnikova (2010) raises questions on the formation of professional Brazilian music, the author focuses on the analysis of the piano composition of the composer. In her article V. Fedotova (2016) in the article examined the distinctive principles of the work of the Brazilian composer, in particular the specifics of his piano compositions.

Results and Discussion. Music of the 20th century became a reflection of new artistic tasks that required adequate means of expression, and one of such means was sonoristics. It was this type of writing that E. Villa-Lobos addressed when writing the piano suite "Dolls" (1918). In the composer's writing of E. Villa-Lobos there is sonoristics, harmonic colouristics, developed texture, due to which nationally coloured sound images are created. This confirms not only the stylistic, but also the comparative-interpretative analysis of the suite.

Conclusions. The piano suite "Dolls" embodies the innovative interpretation of the instrument in the early 20th century. The theoretical ideas about the colouristics functions of the chord in its interconnections with the piano texture, timbre, and metro rhythm are systematized. A functional analysis of the piano pieces by Villa-Lobos from the early "Dolls" suite combined the new European style and writing techniques (such as colouring, sonoristics) with the national Brazilian melos reflecting the true spirit and worldview of Brazilians. ■ **Key words:** Villa-Lobos, piano suite "Dolls", sonority, harmonic colouristics, texture and timbre complex, interpretative analysis, performing version, A. Rubinstein, S. Rubinsky.

REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1982). *Istoriya fortepiannogo iskusstva [The history of piano art]*. Moscow: Muzyka, 286 [in Russian].
- Gavrilova, N. A., ed. (2005). *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek [History of foreign music. XX century]*. Moscow, 576 [in Russian].
- Kartasheva, Z. B. (1985). *Stanovlenie natsionalnoy professionalnoy muzyki v Brazili i tvorchestvo E. Villa-Lobosa [The formation of national professional music in Brazil and the work of E. Villa-Lobos]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 16 [in Russian].
- Korykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muzykalnogo ispolnitelstva [Interpretation of music: theoretical problems of musical performance]*. Leningrad Muzyka, 209 [in Russian].

- Mariz, V. (1977). *Eytor Villa-Lobos. Zhizn i tvorchestvo [Eitor Villa Lobos. Life and art]*. Leningrad: Muzyka, 144 [in Russian].
- Mityaeva, N. A. (2010). *Ispolnitelskaya interpretatsiya muzyki vtoroy poloviny XX veka: voprosy teorii i praktiki [Performing interpretation of music in the second half of the 20th century: theory and practice]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Institute of Culture, 27 [in Russian].
- Sotnikova, A. V. (2010). *Fortepiannoe tvorchestvo E. Villa-Lobosa v kontekste zapadnoevropeyskoy muzyki pervoy poloviny XX veka [Piano works of E. Villa-Lobos in the context of Western European music of the first half of the XX century]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 52 [in Russian].
- Fedotova, V. N. (2016). *Tvorchestvo Eytora Vila-Lobosa i evropeyskaya muzyka [The works of Heitor Vila-Lobos and European music]*. *Philharmonica: International Music Journal*, 2, 3–12 [in Russian].
- Kholopov, Yu. N. (2003). *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: Theoretical course]*. Saint Petersburg: Lan, 544 [in Russian].
- Kholopova, V. N. (1979). *Faktura: Ocherk [Musical texture: Essay]*. Moscow: Muzyka, 87 [in Russian].
- Tsenova, V. S., ed. (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of modern composition]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 9 лютого 2021 року.

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА – ЖИВА ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ

УДК 78.072.2(476)(092)-6:[070.477:78](477)

DOI 10.34064/KHNUM1-5811

Шеремета Ірина Василівна

провідний мистецтвознавець відділу музикознавства та етномузикології

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології

імені М. Т. Рильського НАН України;

e-mail: iryna-sheremeta@ukr.net

ORCID 0000-0001-8484-2026

УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКІ КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ У 1920-Х НА ПРИКЛАДІ СПІВПРАЦІ ЖУРНАЛУ «МУЗИКА» З ЮЛЬЯНОМ ДРЕЙЗИНИМ

Вивчення українсько-білоруських культурних зв'язків має значний дослідницький потенціал, зумовлений типологічно подібними багатовимірними процесами культурного і національного становлення двох сусідніх народів, що особливо увиразнилось у період інтенсивного національного піднесення 1920-х років. Брак спеціальних студій, що висвітлювали б ці спільності в царині музичної культури, актуалізував звернення до заявленої теми. Мета статті – висвітлити українсько-білоруські культурні зв'язки на прикладі співпраці Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича – визначального чинника розвитку української музичної культури 1920-х – в особі секретаря його друкованого органу журналу «Музика» Ю. Масютини та провідного тогочасного білоруського музикознавця, одного з основоположників білоруського історичного музикознавства Юльяна Дрейзіна. За допомогою історичного, біографічного та джерелознавчого методів досліджень у статті відтворено хронологічне розгортання тісних контактів чільних музикознавців і намічено типологічно подібні процеси розвитку у двох гілках музикознавчої науки. Особливу цінність становить наведене у тексті листування Ю. Дрейзіна з Ю. Масютиним, що зберігається в Інституті

рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. ■ Ключові слова: українська музична культура 1920-х років, українсько-білоруські культурні зв'язки, журнал «Музика», музикознавча діяльність Ю. Дрейзіна, музичне джерелознавство, епістолярна спадщина.

Вступ. У 1920-х роках як суспільний, так і культурно-мистецький розвиток у новопосталих радянських республіках – Українській і Білоруській – відбувався за схожими «сценаріями». Одним із важливих чинників тут стала більшовицька стратегія коренізації у національних регіонах Радянського Союзу: в українських умовах – «українізації», а в білоруських, відповідно, – «білорусизації». Мистецькі еліти обох народів щиро сприйняли таку ініціативу влади. Майже водночас ув обох республіках відбувався сплеск у літературі й мистецтві, розпочато схожі культурні програми (наприклад, лікнеп), унормовувано мовні стандарти – «тарашкевиця» (1918–1933) в Білорусі та «скрипниківка» (1927–1933) в Україні. Постали також дослідницькі установи, що мали споріднені цілі: Етнографічно-фольклорна комісія при ВУАН та Інститут білоруської культури – Інбелкульт. Згортання політики коренізації теж здійснювалося подібно, й розпочалося воно із репресій проти чільних представників національної інтелігенції: процес «Спілки визволення України» відбувся 1930 року, а «Саюза вызвалення Беларусі» – 1931-го.

Бурхливий розвиток музичної культури 1920-х в Україні завдячує діяльності Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. Істотного значення Товариство надавало видавничій справі, де вершинним явищем став журнал «Музика». Цей часопис, поміж інших завдань, прагнув активно входити в культурно-мистецький простір інших союзних республік: інформував про мистецькі події, що там відбувалися, співпрацював із низкою тамтешніх періодичних видань, контактував із провідними музикознавцями й установами, здебільшого російськими, тощо. Важливого значення редакція журналу надавала й контактам із митцями сусідньої Білорусі.

Огляд літератури. Діяльність Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича різнобічно висвітлена у працях О. Бугаєвої

(2011), а його журналу «Музика» – в І. Шеремети (2018). Натомість при вивченні музично-джерелознавчих епістолярних матеріалів взірцевим є дослідження М. Копиці (2009). Постає питання про українсько-білоруські музичні зв'язки заявленого періоду в українському музикознавстві досі не поставали предметом окремого дослідження.

Мета статті – з'ясувати обставини й особливості співробітництва українського фахового журналу «Музика» в особі його секретаря Ю. Масютина з провідним тогочасним білоруським музикознавцем Ю. Дрейзіним і опрацювати їхнє листування – приклад тісних українсько-білоруських культурних зв'язків 1920-х років.

Методологія. Для досягнення зазначеної мети було використано історичний (для з'ясування значення журналу «Музика» в розвитку української музичної культури 1920-х років), біографічний (при дослідженні життєвого шляху Ю. Дрейзіна) та джерелознавчий (у виявленні та опрацюванні архівних матеріалів) методи досліджень.

Виклад основного матеріалу. Першою спробою налагодити контакт з білоруськими митцями був лист редактора «Музики» П. Козицького й секретаря Ю. Масютина до редакції білоруського часопису «*Польмя*» від 9 вересня 1924 року (ІР НБУВ, ф. 50, № 1582, арк. 1). Невдовзі, 24 вересня, вони ж написали до Відділу розповсюдження Газетного сектора Білдержвидаву й запропонували обмін виданнями (ІР НБУВ, ф. 50, № 1582, арк. 2). Утім, допіру лист Ю. Масютина до Інституту білоруської культури від 27 березня 1925 року (ІР НБУВ, ф. 50, № 1582, арк. 4), де також ішлося про взаємний обмін виданнями, дав результат: зав'язалося спілкування з білоруським мовознавцем М. Байковим. Саме він попервах був посередником ув українсько-білоруських контактах. М. Байков, зокрема, познайомив редакцію «Музики» з видатним діячем білорусизації, музикознавцем і перекладачем Ю. Дрейзіним.

Більшість життя Ю. Дрейзін, єврей за походженням, жив і творив у Білорусі – спершу в Могильові, а згодом у Мінську. У 1930-х зазнав репресій і змушений був шукати прихистку в Москві, де й помер. Через це в російських джерелах його нерідко вважають «своїм», однак сам Ю. Дрейзін відчував себе білорусом, та й його значна наукова і творча

спадщина про це свідчить. Блискучий знавець мов (німецької, англійської, французької, італійської, польської, давньогрецької, латини), він переклав білоруською лібрето опер «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Русалка» О. Даргомижського, «Золотий півник» М. Римського-Корсакова та ін., а його переклад «Антигони» Софокла й донині не втратив мистецької вартості.

Ю. Дрейзін чудово грав на скрипці, систематично брав уроки у професорів Московської консерваторії Г. Дулова й Б. Сібора. Був членом Могильовського літературно-музично-драматичного гуртка (1905–1914), заснував у місті симфонічний оркестр. Коли 1919 року в Могильові було відкрито першу в республіці державну музичну школу, Ю. Дрейзін почав читати в ній історію і теорію музики. У 1925–1935 роках він був викладачем Білоруського музичного технікуму та Білоруської консерваторії. У доробку Ю. Дрейзіна – дослідження «Музика і революція» (1921), словник «Музичні терміни» (1926), лібрето опери М. Аладава «Тарас на Парнасі» (1927), численні наукові та критико-публіцистичні статті, величезна кількість білоруськомовних перекладів із давньогрецької літератури, а також текстів із західноєвропейських вокальних творів. Українських музикознавців того часу цікавили такі ж завдання, варто лишень згадати матеріали до музичної енциклопедії М. Грінченка, незавершену книжку «Музика і революція» С. Футорянського, україномовні переклади М. Рильського та Дм. Ревуцького текстів із західної музичної класики тощо.

Співпраця Ю. Дрейзіна з журналом «Музика» припала на початок активної критико-публіцистичної діяльності вченого – 1925 рік. Першими матеріалами, що надійшли від нього до часопису, були його лекція «Білоруська музика» (*ІР НБУВ*, ф. 50, № 1726)¹, що він її прочитав на концерті Білоруського музичного технікуму 25 травня 1925 року, і стаття «Нові білоруські музичні твори» (*ІР НБУВ*, ф. 50, № 1727–1728)², присвячена композиціям, що прозвучали на

¹ Російськомовний рукопис Ю. Дрейзіна містить декілька приміток Ю. Масютина для перекладача.

² Рукопис україномовного перекладу Заліського з редакторськими правками Ю. Масютина і правлений машинопис того ж тексту.

цьому концерті. Надруковано їх було у №№ 5–6, 7–8 і 9–10 за 1925 рік й підписано «Дрейзен» – на жаль, журнал зрідка дозволяв собі таку «корекцію» прізвищ авторів.

З листування з Ю. Масютиним видно, що Ю. Дрейзіна спершу драгували прикрі непорозуміння, які траплялися в його співпраці з «Музикою». Він не раз нарікав, що йому невчасно доправлено часописи з його статтями, мав претензії щодо перерахування авторського гонорару та його розміру. Однак після того, як секретар часопису докладно розповів про катастрофічний фінансовий стан видання, Ю. Дрейзін цілковито змінив свою думку: щиро захопився фантастичною самопопсватою редколегії й навіть позаздрив ідейності українських митців. Він також пообіцяв надалі писати до «Музики» білоруською, а не «універсальною» російською – в дусі україноцентричної політики київського часопису.

У лютому 1926 року Інбелкульт командировав Ю. Дрейзіна до Києва на концерт капели «Думка», присвячений білоруській народній пісні. Відтак до редакції «Музики» надійшов ще один його текст – «Аб “Думцы”» (*ІР НБУВ*, ф. 50, № 1725), про виконавську творчість капели. Текст був надто пафосним, демонстрував мало не преклоніння автора перед українським колективом та керівником «Думки» Н. Городовенком, на що тогочасний редактор М. Грінченко зреагував стримано: «Це, власне, переспів того, що було вже надруковано у “Прол[етарській] Правді”. Не варто вміщувати другий панегірик, тим більш, що на мій погляд т[овариш] Дрейзен “пересолив”» (*ІР НБУВ*, ф. 50, № 1725, арк. 4).

Цей матеріал у «Музиці» не вийшов, а Ю. Дрейзін більше до журналу не писав. Можливо, він образився, що українці не надрукували його сповнений пієтету та зворушення текст. А, може, причиною припинення співпраці став непростий 1926 рік, що призвів до річної перерви у виданні «Музики». Утім, Ю. Дрейзін таки продовжив висвітлювати українсько-білоруські зв'язки, надрукувавши у тому ж 1926 році у часописі «Польмя» статтю «Беларуская песьня на Украіне (Факты і ўражаньні)» (Дрейзін, 1926), а 1933 року на сторінках «Радянської музики» – часопису, який посів місце «звичайної» «Музики», – ще одну публікацію під назвою «Білоруська музика» (Дрейзін, 1933).

Висновки. Співпраця українського журналу «Музика» з білоруським музикознавцем Ю. Дрейзіним є органічною частиною українсько-білоруського культурного співробітництва, що значно інтенсифікувалося в період національного піднесення 1920-х років. Зацікавлення Ю. Дрейзіна культурними зв'язками двох республік відобразилось на сторінках тогочасних часописів, у яких він публікував свої музикознавчі праці. Так, в українських журналах «Музика» (1925) й «Радянська музика» (1933) було надруковано його розвідки, присвячені білоруській народній музиці та творчості тогочасних композиторів, а в київській газеті «Пролетарська правда» і білоруському часописі «*Польмя*» (обидва – 1926) – дописи про побутування білоруських пісень в репертуарі капели «Думка». Особливості співробітництва Ю. Дрейзіна з журналом «Музика» задокументовано в листуванні з секретарем часопису Ю. Масютиним. Цінність цих листів як в їх фактологічному наповненні, так і в відображенні певної еволюції ставлення білоруського музикознавця до своїх українських колег – від насторожено-претензійного до схвального та, навіть, захопливого – і готовності переймати фаховий досвід українців.

Подане нижче листування Ю. Масютина та Ю. Дрейзіна відтворено за матеріалами Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (фонд видавця журналу «Музика» – Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича). Цей епістолярій доповнює головний масив рукописної спадщини Ю. Дрейзіна, що зберігається в Білоруському державному архіві-музеї літератури та мистецтва, й висвітлює одну з маловідомих сторінок українсько-білоруських мистецьких контактів. При републікації матеріалів збережено оригінальну мову, орфографічні та пунктуаційні особливості першоджерел. Скорочення розшифровано. Усі тексти перевірено *de visu*.

Лист Ю. Масютини до Ю. Дрейзіна від 27.03.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1590, арк. 28)

Ю. М. Дрейзену

Мінськ, Совецька, 107

Білорус[ький] Педагогіч[ний] Технікум.

Вельмишан[овний] Товаришу!

За порадою Миколи Якубовича Байкова звертаємося до Вас з проханням взяти участь в нашому журналі. Нам бажано регулярно одержувати дописи про стан муз[ичного] життя Білорусії. Плекаємо надію, що Ви не відмовитеся нам дописувати. Раді були-б одержувати й статті про музичну творчість білорус[ьких] композиторів та ин. Можете писати мовою, якою самі забажаєте, укр[аїнською] або російськ[ою], – якою Вам зручніше.

Зараз надсилаємо Вам останні числа нашого журналу.

З тов[ариським] привітанням.

Секретар Редакції Юр. Масютин

[Рукою Ю. Масютини дописано: 27–29/III надіс. ч. 1 (з нот.) та 2 (без)]

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютини від 30.05.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1592, арк. 21)

Уважаемый тов[арищ] редактор!

Вследствие письма секретаря редакции журнала «Музыка» от 27/III, в котором редакция просит меня принять участие в журнале, посылаю свои первые статьи. Прочитанную мною 25 сего мая лекцию о белорусской музыке я счел необходимым послать Вам, ибо она содержит в сущности краткую историю белорусской музыки и изложение ее современного состояния. Таким образом она является введением к моим последующим статьям. Очень просил-бы не быть редакторски-жестоким в сокращениях. 2-я статья, о новых белорусских музыкальных произведениях, касается таких вещей, которые у нас, в центре Белоруссии, произвели громадное впечатление и вызвали огромный интерес.

Гонорар за статьи и NN журнала «Музыка», в которых они будут напечатаны, прошу выслать таким образом: если вышлетс^я до 20-го июня,

то высылайте по адресу: г. Минск, Краснозвездная ул. № 5, кв. 1, Юлиану Николаевичу Дрейзину.

Если-же вышлете после 20-го июня, то адрес такой: г. Могилев на Днепре, Ледьковская ул. № 23. Ю. Н. Дрейзину. В Минске я пробуду до 24-го июня, после чего на 2 месяца уеду в Могилев. Если возможно, очень просил бы выслать гонорар до 20-го июня в Минск.

С товарищеским приветом

Ю. Дрейзин

P.S. Очень просил бы выслать мне NN журнала «Музыка» за март, апрель и май.

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютини від 15.08.1925
(ІР НБУВ, ф. 50, № 1595, арк. 5)

Уважаемый тов[арищ] Масютин!

Я получил в свое время ваше письмо от 11/VII 1925 г. за № 883³. Вы писали, что на днях вышлете мне №№ 3 и 4 журнала «Музыка» и что 1-я моя статья пойдет в № 5–6 в конце июля, а 2-я в № 7–8 в конце августа и № журнала с моей статьей, а также гонорар за нее будет выслан немедленно. Вот уже 15-е августа, а я и до сих пор не получил ни №№ 3, 4 и 5–6, ни гонорара. Очень и очень Вас просил-бы ускорить высылку всего этого по прежнему адресу: Могилев на Днепре, Ледьковская ул. № 23. Просил бы сделать это как можно скорее, ибо в конце августа я уезжаю из Могилева. Готовлю статью «Проблемы национальной музыки». Уважающий Вас Ю. Дрейзин.

15. авг. 1925 г.

[Рукою Ю. Масютини дописано: 1/IX надісл. листа. ЮрМ]

³ Лист Ю. Масютини до Ю. Дрейзіна від 11.07.1925 в архіві ВМТЛ не зберігся.

Лист Ю. Масютина до Ю. Дрейзіна від 01.09.1925
(ІР НБУВ, ф. 50, № 1596, арк. 1)

Могилев на Дніпре
Ледьковская ул. № 23

Ю. Н. Дрейзену
У[важаемый] Т[оварищ].

NN 3,4 Вам были высланы, но высланы ошибочно по старому адресу: Мінськ, Савецька 107, Білор[уський] Педаг[огічний] Технікум, для Вас. Если там они не получены – просим нас уведомить.

Вследств[ие] малого размера нашего журнала и из-за перегруженности материалом пришлось 1-ю В[ашу] стат[ью] разбить на 2 части (№ 5–6 и находящийся еще в типографии № 7–8); 2-я статья пойдет в № 9 (статьи интересны и мы их не сокращали).

В[аша] открытка получена нами лишь 1/IX. Не будучи уверенны, что Вы еще в Могил[еве], просим сообщ[ить] нам, куда выслать Вам экзempl[яр] № 5–6 и гонорар за статью, помещ[енную] в этом №.

Просим нас извинить за получившееся недоразумение и задержку.

Тема статьи «Пробл[емы] нац[иональной] муз[ыки]» очень интересна.

С искр[енним] ув[ажением]

Юр. Масютин

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютина від 6.09.1925
(ІР НБУВ, ф. 50, № 1596, арк. 5)

Многоуважаемый тов[арищ] секретарь!

Я крайне удивляюсь, не получал до сих пор ни NN журнала «Музыка», где, по Вашему письму от 11/VII за № 889, должны были быть напечатаны мои статьи, ни гонорара за эти статьи. А между тем я крайне нуждаюсь в деньгах. Очень прошу Вас выслать мне и то и другое по адресу: г. Минск, Красная ул. № 5. Ю. Н. Дрейзину. Прошу Вас исполнить это по возможности немедленно.

Ю. Дрейзин

[Дописка рукою Ю. Масютина: 15/IX надісл[ано] 8.05 крб. і повідомлення на бланкові. 9/IX надісл[ано] ч. 5–6. ЮрМас]

Лист Ю. Масютини до Ю. Дрейзіна від 15.09.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1596, арк. 9)

Вельмішановний Товарищу!

1/IX ми одержали Вашого листа з Могіліва і зразу-ж туди і відповіли. Просимо повідомити, чи Ви одержали того листа.

ч. 5–6 «М» Вам надіслали за сучасною Вашою адресою. Чи одержали його?

чч. 3 та 4, як ми повідомляли, надіслано помилково за адресою Білор[уського] Педагог[ічного] Технікуму. Чи одержали Ви їх?

За ту частину В[ашої] статті, що її надруковано в ч. 5–6, Вам належить: 8.05 – 0.16 (за пересилку) = 7.89.

Як вийде ч. 7–8, надішлемо Вам і його, і № журналу.

З товариським привітанням

Секретар Редакції /ЮрМас/

З оригіналом згідно /Гр. Таран/

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютини від 20.09.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1596, арк. 27)

Уважаемый тов[арищ] секретарь!

Я получил 8 р. 5 к. (– 16 к.) гонорара за 1-ю половину статьи о бел[орусской] музыке. Когда будете высылать мне 2-ю половину, очень просил-бы сообщить мне, по какой расценке получились эти 8 р. 5 к., каковая плата представляется мне крайне низкой.

Уважающий Вас Ю. Дрейзин

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютини від 13.10.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1597, арк. 4)

Уважаемый тов[арищ] Масютин!

Простите, что снова обращаюсь к Вам за раз'яснением «недоразумений». Вот уже середина октября, а не получаю ни № 7–9 со второй половиной моей 1-ой статьи, ни № 9 со 2-ой статьей. Не получаю и денег, в которых очень нуждаюсь. Как грустно, что мое участие в журнале «Музыка» со-

проводжється непрекащаючимися «недоразумениями». Надеюсь, что они будут немедленно раз'яснены и прекращены.

Уважающий Вас Ю. Дрейзин.

Лист Ю. Масютина до Ю. Дрейзіна від 09.11.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1598, арк. 4)

Уважаемый товарищ!

Вы все спрашиваете о каких-то «недоразумениях» с Вашими статьями.

Мы-же считаем, что именно с Вашими статьями «недоразумений» – то и нет: они все-таки печатаются! Если можно говорить о «недоразумениях», то только о «недоразумении» вообще в положении музыкальной прессы.

Вы вероятно знаете, что наш журнал является сейчас (в 1925 г.) единственным муз[ыкальным] журналом в СССР. Выходившие в 1924 г. «Муз[ыкальная] Культ[ура]» и «Муз[ыкальная] Новь», как Вам вероятно известно, закрылись.

Причина: при материальной необеспеченности, граничащей подчас с крайней нуждой, наших муз[ыкальных] работников (а именно для них издается муз[ыкальный] журнал), – муз[ыкальный] журнал не может себя окупить.

В Москве решили дело просто (по нашему мнению уже слишком просто): не будем издавать совсем!

Мы с таким подходом согласиться никак не можем. Журнал – организатор мас, их мыслей, их желаний. И он должен существовать!

И мы существуем. Спросите, – как?

Вот как: журнал на $\frac{3}{4}$ дефицитен (на каждом № убытку около 400 руб.).

И все таки мы живем и будем жить.

Почему? – Да потому, что мы подходим к этому идейно. Лишь в следствии идейной выдержки нашему журналу (между прочим, первому старейшему муз[ыкальному] журналу в СССР за время революции и первому муз[ыкальному] журналу на украинском языке) до сих пор удается преодолевать все трудности. Не будь этой идейности, – журнала уже давно не было-бы.

Авторов мы оплачиваем (хотя другие журналы, издающиеся в УСРС Госиздатом, гонорара не платят). Мы выходим из расчета около 50 руб. за

печатный лист, (согласно Тарифа союза работн[иков] Просвещения СССР, Москва, 1924 г.), т[о] е[сть] за страницу нашего журнала считаем по 3.50, но за переводной материал из авторского гонорара высчитываем стоимость перевода, т[о] е[сть] оплачиваем авторам по 2.30 за страницу.

№ 7–8 вышел из печати лишь в конце октября. Вам послан. № 9–10 выйдет около 20 ноября. Также будет прислан по выходе.

На этих днях (в течении ближайшей недели) гонорар за статью в № 7–8 будет Вам выслан (если не задержат ассигнований из Харькова).

Выяснив Вам положение муз[ыкальной] прессы, мы надеемся, что Вы не откажетесь и в дальнейшем участвовать в том культурном деле в СССР, которое легло всей тяжестью на плечи нашей молодой укр[аинской] муз[ыкальной] культуры. Надеемся и в дальнейшем Вас считать нашим другом-сотрудником среди наших ленинград[ских] и московск[их] друзей (Горь Глебов, Иванов-Борецкий, Богуславский, Гинзбург и др[угие]).

С Товар[ищеским] Приветом.

Секретарь журнала «Музыка»

/Юр. Масютин/

Лист Ю. Дрейзіна до Ю. Масютинна від 27.11.1925

(ІР НБУВ, ф. 50, № 1598, арк. 12)

*Паважаны таварыш!*⁴

Я атрымаў Вашы ліст ад 9 ліст[апада] бяг[учага] году і ўпоўне задаволены тымі тлумачэннямі, якія Вы далі адносна часопісі «Музыка». Каб у нас на Беларусі быў бы такі-ж ідэйны падыход да музычных спраў, дык і мы, беларускія музыкі, зрабілі б непараўнальна больш, чымся сапраўды робіцца у нас у гэтай галіне мастацтва. З ахвотаю і в будучыні буду

⁴ Шановний товаришу! Я отримав Вашого листа від 9 лист[апада] пот[очного] року й цілком задоволений тими поясненнями, що їх Ви дали щодо часопису «Музыка». Якби в нас на Білорусі був би такий же ідейний підхід до музичних справ, тоді б і ми, білоруські музиканти, зробили б незрівнянно більше, аніж насправді робиться в нас у цій галузі мистецтва. Охоче й у майбутньому буду співпрацівником Вашого поважного часопису. Досі я писав Вам російською, бо чомусь думав, що Ви не розумієте білоруську мову, але довідався, що можу вільно писати Вам і біл[оруською] мовою. Так і далі писатиму. Зі щирою повагою Ю. Дрейзін. (Переклад із білоруської Ірини Шеремети).

супрацоўнікам Вашае паважанае часопісі. Я пісаў Вам дагэтуль на расійску, бо чомусьці думаў, што Вы не разумеете беларускую мову, але даведаўся, што магу вольна пісаць Вам і на бел[арускай] мове. Так і буду далей пісаць.

З шчырым паважаньням Ю. Дрэйзі[н]

ЛІТЕРАТУРА

- Бугаєва, О. (2011). *Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича*. Київ: Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, 388.
- Дрейзен, Ю. (1925). Білоруська музика. *Музика*, 5–6, 233–236; 7–8, 281–282.
- Дрейзен, Ю. (1925). Нові білоруські музичні твори. *Музика*, 9–10, 336–338.
- Дрейзін, Ю. (1933). Білоруська музика. *Радянська музика*, 4–5, 24–30.
- Дрэйзін, Ю. (1926). Беларуская песня на Украіне (Факты і ўражаньні). *Полымя*, 3, 177–181.
- Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІР НБУВ). Фонд 50. № 1582.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1590.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1592.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1595.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1596.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1597.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1598.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1725.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1726.
- ІР НБУВ. Ф. 50. № 1727–1728.
- Копиця, М. Д. (2009). *Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика*. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 480.
- Шеремета, І. (2018). Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 65–74.

Iryna Sheremeta

Leading Art Critic at the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Rylsky Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine;

e-mail: iryna-sheremeta@ukr.net

ORCID 0000-0001-8484-2026

**UKRAINIAN-BELARUSIAN CULTURAL TIES IN THE 1920S ON THE
EXAMPLE OF COOPERATION OF THE MAGAZINE «MUZYKA»
("MUSIC") WITH YULIAN DREJZIN**

The study of Ukrainian-Belarusian cultural ties has significant research potential due to typologically similar processes of cultural and national formation of the two neighboring nations, which was especially pronounced in the 1920s. One of the important factors in this was the Bolshevik strategy of indigenization in the national regions of the Soviet Union. Almost simultaneously, there was a surge in literature and art in both republics. The lack of special studies that would cover these joint processes in the field of music culture, actualized the disclosure of this topic.

The purpose of the article is to study the peculiarities of cooperation between the editorial board of the magazine «Muzyka» ("Music") (publisher – a determining factor in the development of Ukrainian musical culture of the 1920s – Mykola Leontovych All-Ukrainian Music Society) and a leading Belarusian musicologist, one of the founders of Belarusian historical musicology Yu. Drejzin and explore their correspondence as an example of close Ukrainian-Belarusian cultural ties in the 1920s. To achieve this goal, historical, biographical and source research methods were used.

In the autumn of 1924, P. Kozytsky, the editor of the Music, and Yu. Masyutin, the secretary, took the initiative to establish contact with Belarusian artists. The following year, communication began with Yu. Drejzin. His works include the study «Music and Revolution» (1921), the dictionary «Musical Terms» (1926), the libretto of M. Aladov's opera «Taras on Parnassus» (1927), scholarly and critical articles, a huge number of Belarusian translations from ancient Greek literature, as well as texts from Western European vocal works. Ukrainian musicologists of that time were interested in similar tasks.

Cooperation with Ukrainian colleagues coincided with the beginning of Drejzin's active critical and journalistic activity. His investigations into Belarusian

music and the work of contemporary composers were published in the Ukrainian magazines "Muzyka" (1925) and «Radians'ka Muzyka» («Soviet Music») (1933), and in the Kyiv newspaper "Proletars'ka Pravda" («Proletarian truth») and the Belarusian magazine "Polymya" ("Flame") (both in 1926) – posts about the existence of Belarusian songs in the repertoire of the band "Dumka".

According to the correspondence, Yu. Drejzin was initially irritated by misunderstandings that occurred in his collaboration with magazine "Muzyka". He complained about the delay of magazines with his articles, had complaints about the amount of royalties. However, after the secretary of the magazine told him in detail about the catastrophic financial condition of the publication, Yu. Drejzin completely changed his mind: he admired the fantastic dedication of the editorial board and even envied the ideology of Ukrainian artists.

The collaboration of the Ukrainian magazine "Muzyka" with the Belarusian musicologist Yu. Drejzin is an organic part of the Ukrainian-Belarusian cultural cooperation, which was significantly intensified during the national upsurge of the 1920s. Drejzin's interest in the cultural ties between the two republics was reflected in the magazines of the time, in which he published his musicological research. Peculiarities of Drejzin's cooperation with the magazine "Muzyka" are documented in correspondence with the secretary of the magazine Yu. Masyutin. The value of these letters lies both in their factual content and in reflecting the evolution of the Belarusian scientist's attitude to Ukrainian colleagues and his willingness to borrow the professional experience of Ukrainians. ■ **Key words:** Ukrainian musical culture of the 1920s, Ukrainian-Belarusian cultural ties, magazine «Muzyka» ("Music"), musicological activity of Yu. Drejzin, musical source studies, epistolary heritage.

REFERENCES

- Buhajeva, O. (2011). *Arkhivna spadshchyna Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha* [Archival heritage of the Mykola Leontovych All-Ukrainian Music Society]. Kyiv: V. Vernadsky National Library of Ukraine, 388 [in Ukrainian].
- Drejzen, Yu. (1925). Bilorus'ka muzyka [Belarusian music]. *Muzyka*, 5–6, 233–236; 7–8, 281–282 [in Ukrainian].
- Drejzen, Yu. (1925). Novi bilorus'ki muzychni tvory [New Belarusian Musical Works]. *Muzyka*, 9–10, 336–338 [in Ukrainian].

- Drejzin, Yu. (1925). Bilorus'ka muzyka [Belarusian Music]. *Radians'ka Muzyka*, 4–5, 24–30 [in Ukrainian].
- Drejzin, Yu. (1926). Bielaruskaja pies'nja na Ukrainie (Fakty i vrazhanni). [Belarusian Song in Ukraine (Facts and Impressions)]. *Polymya*, 3, 177–181 [in Belarusian].
- Instytut rukopysu Natsional'noyi biblioteki Ukrainy imeni V. Vernads'koho (IR NBUV) [Manuscript Institute of the V. Vernadsky National Library of Ukraine]. Fund 50. № 1582.
- IR NBUV. F. 50. № 1590.
- IR NBUV. F. 50. № 1592.
- IR NBUV. F. 50. № 1595.
- IR NBUV. F. 50. № 1596.
- IR NBUV. F. 50. № 1597.
- IR NBUV. F. 50. № 1598.
- IR NBUV. F. 50. № 1725.
- IR NBUV. F. 50. № 1726.
- IR NBUV. F. 50. № 1727–1728.
- Kopytsia, M. D. (2009). *Epistologhichni dokumenty istoriji ukrajins'koji muzyky: metodologija, teorija, praktyka* [Epistological Documents of the Ukrainian Musical History: Methodology, Theory, Practice]. (Doctor's thesis). Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 480 [in Ukrainian].
- Sheremeta, I. (2018). Muzychna periodyka Vseukrayins'koho muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha: storinky istoriyi [Musical Periodicals of the Mykola Leontovych All-Ukrainian Music Society: pages of history]. *Art Studies*, 1, 65–74 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 21 грудня 2020 року.

УДК 78.071.1(477)Ка:82-6

DOI 10.34064/khnum1-5812

Сікорська Ірина Михайлівна

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу
музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ;

e-mail: sikorska1959@gmail.com

ORCID 0000-0002-3485-9206

**ЛЕВКО КОЛОДУБ. ЛИСТИ ДО НЕЗНАЙОМКИ
(становлення професіоналізму в дзеркалі епістолярію)**

*Вперше подані до публікації та докладно прокоментовані вісім листів видатного українського композитора й педагога Левка Колодуба до майбутньої дружини Жанни (тоді Брондз), нещодавно віднайдені в сімейному архіві. Листування розпочалося з короткого знайомства двох молодих людей після симфонічного концерту в Київській філармонії під час Республіканського пленуму Спілки композиторів України і тривало трохи більше місяця – до закінчення студентського життя. Левко розповідає про себе, навчання в Харківській консерваторії, уроки композиції у професора М. Тиця, перебіг підготовки й складання державних іспитів, власні композиторські пошуки, веде уявний діалог із дівчиною своєї мрії. З листів постає сформована особистість, грамотний фахівець – ерудований, самокритичний, працелюбний композитор, цілеспрямований на подальше самовдосконалення. ■ **Ключові слова:** листи Л. Колодуба до Ж. Брондз, Харківська і Київська консерваторії, навчання, композиція, державні іспити.*

Постановка проблеми. Левко Колодуб – один із наймасштабніших українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Він належить до тих непересічних митців, чия творчість (достойно оцінена при житті) після його переходу в горні світи не лише не втрачає значимості, а, навпаки, повертається до нащадків новими гранями, наповнюється новими смислами. Тож вивчення

творчого доробку Майстра ніколи не втратить актуальності в контексті осягнення цілісності, глибини та розмаїття національної музичної культури. До того ж, попри величезний кількісний і не менш якісний творчий доробок Л. М. Колодуба, фундаментального монографічного дослідження, присвяченого цій видатній постаті, дотепер не існує. Етапними на цьому шляху стали монографічний творчий портрет Л. Колодуба авторства незабутньої М. П. Загайкевич (1973), підсумковий збірник статей, виданий як Науковий вісник НМАУ за матеріалами ювілейної конференції до 75-річчя Майстра (2006); книжки К. Білої (2010) про інструментальний концерт та Л. Макаренка (2015) про фольклорні засади його творчості – за матеріалами захищених ними кандидатських дисертацій. Певним рівнем узагальнення, що дозволяє осягнути масштаб особистості Левка Колодуба, позначені біографічна стаття до 2-го тому «Української музичної енциклопедії» (2008) та вступна стаття до фестивального буклету (2019). Окрім того, існує безліч наукових і публіцистичних статей, присвячених окремим подіям та аспектам життєтворчості митця, але загалом українські музикознавці в боргу перед його пам'яттю.

У контексті наукової реконструкції творчої біографії для кращого розуміння часу й контексту формування Л. Колодуба важливе місце належить його масштабному епістолярію, що дотепер не упорядкований і ніким не досліджувався. Адже, як справедливо зазначає М. Д. Копиця (2009): «...листування – факт культури свого часу, резерв наукового, інформаційного потенціалу, джерело відтворення цілісної еволюції світобачення, наука узагальнення за формулою: від концепції листа – до нового в історії, її осмисленні, пізнання епохи через особистість, особистості – через події епохи» (4). Відтак, дуже цікавою є недавня знахідка в родинному архіві композитора добірки з восьми листів Левка Колодуба (1954) до Жанни Брондз (у майбутньому – дружини Жанни Колодуб, з якою вони проживуть у любові й злагоді майже шістьдесят п'ять років!). Ці тридцять два аркушики зі шкільних зошитів у лінійку написано різнокольоровими наливниками (фіолетовими, чорними та світло-зеленими) чорнилами (два листи було написано на поштамті, де тоді стояли чорнильниці), різними пір'яними ручками (авторучки були далеко не у всіх і вважалися мало

не предметом розкоші!), списані з обох сторін квапливим, розмашистим, не завжди розбірливим почерком.

Листування розпочалося після «історичної» зустрічі двох молодих людей у Київській філармонії на симфонічному концерті Республіканського пленуму Спілки композиторів України, присвяченому 300-річчю «Возз'єднання» України з Росією: Л. Колодуб спеціально приїхав на нього із Харкова, оскільки вже з 1953 р. перебував у її лавах. Ж. Брондз обов'язково відвідувала всі концерти сучасної української музики. Ці листи – свідки далекої епохи, що містять надзвичайно цінні описи «буднів і свят» Харківської та (меншою мірою) Київської консерваторій. Тут зафіксовано освітні традиції, процес підготовки й проведення державних іспитів, методика й педагогічні принципи професора композиції М. Тица та ін.

Мета статті – прослідкувати й прокоментувати перебіг подій та факторів, що сприяли отриманню Л. Колодубом диплому композитора-випускника Харківської консерваторії, – викладені в зазначених листах «від першої особи», а також ознайомити з листуванням широку громадськість шляхом їх максимально прокоментованої публікації. Було використано *методи: аналітичний* – для аналізу існуючої літератури з означеного питання; *історичний* – для коментарів та виявлення значення періоду 1954 р. в житті Л. Колодуба; *біографічний* – для дослідження життєвої фактології; *інтерв'ювання* – бесіди з Ж. Ю. Колодуб упродовж 2020–2021 рр. для уточнення окремих деталей; а також – *джерелознавчий метод* для вивчення епістолярного корпусу.

Виклад основних положень. «Роман в листах до Незнайомки» тривав трохи більше місяця, проте розвивався доволі стрімко: від безнадії («за всією імовірністю, ми абсолютно ніколи не побачимось більше з Вами», I¹), боротьби «розуму й бажання» (I) – до промінчика надії на можливу відповідь («Три рази я приходив сьогодні додому і три рази з очікуванням», IV), до упевненості в обов'язковій зустрічі («Докладу всіх зусиль, щоби вчасно Вас привітати в Києві із закінченням консерваторії», VIII).

¹ Тут і далі цитати з листів подаються в авторському перекладі (І. С.) із посиланням на відповідний номер листа римською цифрою.

У першому листі автор «презентує» себе як «майже не студента» (I), цілеспрямованого, амбітного, з доволі сміливими планами й блискучими перспективами залишитися викладати в рідній Alma mater («Я ж, за всією імовірністю, пов'язаний залишусь із Харковом, з консерваторією», I) та прагненням подальшого удосконалення в аспірантурі (у Києві, абов Москві, заочно, IV). З першого листа ми дізнаємося про «зав'язку драми»: як уперше побачив її – Незнайомку – на концерті Пленуму СКУ в Київській філармонії на прем'єрі симфонічної поеми Г. Таранова «Давид Гурамішвілі». А потім провів справжнє, майже детективне розслідування, щоб дізнатися ім'я і прізвище дівчини, яка так вразила його уяву. Це скрупульозне переповідання подій, роздумів, здогадок, сумнівів та емоцій свідчать про неабияке літературне обдаровання юнака. В ньому і спостережливість, і увага до найменших деталей, і спроба проникнути в таємниці психології, фізіономістики. І, звичайно, пристрасний порив юності (побачив і «пропав»: у перший же день безапеляційно заявив М. Кармінському: «Я з нею одружусь»). А ще – неймовірна наполегливість і фундаментальна «грунтовність» у всьому, рішучість, вміння доводити справу до логічного завершення («довго потім ось так усе обмірковував, згадував, розмислював»; I) – усе те, що в подальшому буде оцінено як основоположні якості, притаманні його особистості.

Масив листів є змістовно-поліфонічним: магістральна «подієва лінія» – опис буднів (підготовка до екзаменів, репетиції, процедура «розподілу на роботу»), що становить своєрідне тло, такий собі обов'язковий «background» для розповіді про себе, самопрезентації, сповненої м'якої іронії.

«Подієва» лінія розгортається дуже динамічно: час спливає в підготовці та складанні чотирьох державних іспитів: 1) «основ марксизму» (пізніше він називався «науковим комунізмом») – у радянські часи консерваторія небезпідставно вважалася «ідеологічним» вишем. Ставлення до нього у Левка доволі іронічне, втім, притаманне багатьом студентам («скласти його було легко: дозволяли користуватися програмою, а там усе детально викладено, потрібно лише «наливати», VIII). 2) Спеціалізоване фортепіано (для теоретичних спеціальностей воно було й залишається спорідненим, але полегшеним варі-

антом спеціального, тобто фахового). Поруч із традиційним репертуаром з М. Мусоргського й А. Лядова тут була й своя специфіка: Левко грав власні композиції – Фугу («замість Баха!», – хвалиться він, II) та Скерцо. 3) Композиція – екзамен проходив у Харківській філармонії дуже урочисто, як повноцінний концерт. Твори виконував симфонічний оркестр на чолі з тодішнім головним диригентом І. Гусманом та хор Оперної студії консерваторії під керівництвом Д. Гершман. До випускного іспиту Лев Миколайович підготував серйозну програму, написану упродовж років навчання: симфонічну поему «Великий камінь» (в останній момент суттєво її скоротив задля цілісності й динамічності форми), кантату «Переяславська Рада» (виправляв і дооркестровував буквально напередодні) та Дві п'єси для кларнета з оркестром (розпочав іще в десятиріччі й удосконалював). 4) Колоквіум (по суті – традиційний «збірний» іспит з музично-теоретичних дисциплін). Детальний звіт, що міститься в заключному листі (VIII), дозволяє нам поринути в атмосферу іспиту та скласти уяву про рівень підготовки Л. Колодуба. Перед нами постає зрілий фахівець із критичним мисленням, власною думкою, ґрунтовними знаннями.

В основну лінію розповіді «медальйонами» вплетені острівці «самопрезентації». Особливо цікавими в цьому сенсі є роздуми про еволюцію власного композиторського стилю. Л. М. свідомий того, що його музика є наслідувальною. Спочатку – М. Глінки й М. Римського-Корсакова. Згодом – «...погруб, більш відштампувався, втратив безпосередності значну долю, наслідую загальну українську музику Гомоляко-Штогаренківську» (IV). Як позитивні риси відзначає «певну частку ясності думки й емоційність». Тверезо оцінює факт, що «оволодів професійністю шкільною, спільною для всіх (так, як тепер навчають), проте свого ще не знайшов». Усвідомлює, що «з цієї маси загальної техніки й повинно викристалізуватися власне». І формулює найважливіше: «без професіоналізму своє буде дилетантизмом, і дуже важкий шлях від нього до справжньої музики». І щоб трошки знизити рівень серйозності й пафосу додає іронічне: «закінчив цитатою “про себе”» (IV). Цікаво, що і М. Глінка, і М. Римський-Корсаков залишили помітний слід у композиторському стилі Л. Колодуба. Не дарма ж його молодший колега композитор Сергій Мамонов (2020),

згадуючи Левка Миколайовича, порівняв його симфонічну п'єсу «Троїсті музики» з глінкінською «Камаринською» (5).

З Миколою Римським-Корсаковим Л. Колодуба споріднює бездоганне знання оркестру, виразна, барвіста оркестровка, темброва драматургія. Вже на той час він самовизначився як «оркестровий» композитор («Як бачите, переважає у мене оркестрова музика», II). При створенні ж обов'язкового (в навчальних планах) вокально-симфонічного твору («кантата писана лише тому, що для закінчення необхідно представити вокальну крупну форму», II), Л. М. так «змучився», що пообіцяв: «Ніколи в своєму житті більше не буду писати хорів, та ще й з оркестром!» (II). І обіцянку цю порушив лише в оперному жанрі та в кількох хорових обробках українських народних пісень.

З юнацьким максималізмом Левко доволі різко відгукується про Тіца-педагога й композитора як про запеклого схоласта, хоча й цінує його як «чудового теоретика» (IV). Розповідає про 1-шу зустріч (31 грудня 1947 року – до 23 години!), коли показував Симфонію (у 17 років!) – 100 тактів у партитурі, а решту – імпровізація на кларнеті. Докладно переповідає Л. Колодуб про перебіг уроків композиції (IV). І знову бачимо цілеспрямованого, дуже відповідального й працелюбного юнака (за день переписав 135 сторінок партитури!, VIII).

Іронічну, проте, не без гіркоти, філіппіку присвячено стосункам композитора й виконавця: йому «так шкода всіх авторів! Працюють, пишуть, живуть цим, а в результаті – одні неприємності! Думає, що це комусь потрібно! Наївний і занудний дивак! Думає, що це комусь потрібно...» (II). І тут автор аніскілечки не кокетує: адже він сам був «у шкурі» виконавця. І справедливо зауважував, що легше написати твір, ніж організувати його виконання й добитися його належного рівня (II).

Побіжно дізнаємося про літо в Харкові (+30–35: «порохи, задуха, бензиновий перегар», V, VII) та про перебіг державного іспиту в піаністів (VII). І тут важливо відзначити товариську і комунікабельність Л. Колодуба і, водночас, – показове коло його знайомих: усі, згадані в листах товариші (як і сам автор, зрозуміло!), залишили помітний слід в історії української музичної культури, стали персоналіями енциклопедій.

Ще одна показова сформована якість Левка – пристрась до слухання музики з партитурою в руках як різновид відпочинку: «Немає більшої насолоди, ніж слухати музику з партитурою в руках, зручнодесь прилаштувавшись» (III). Ми дізнаємось також про вподобання молодого композитора: Дебюссі, Малер, Рахманінов... Недарма вже в зрілому віці Л. Колодуба назвуть «майстром звукопису». Вже з юності проявився інтерес до читання, зокрема, до мемуарної літератури, коли грубий томик можна «проковтнути» за одну ніч. Водночас, назви зазначених книжок (Серебров, Шаляпін, IV) – свідчення широкої ерудиції Л. Колодуба, його жвавого інтересу до літератури, театру, історії. Тут же проявилася й схильність до «полювання» за книжками, що зберігалася до останніх днів. Рідкісні книжки, ноти, платівки, навіть газети Л. Колодуб розшукував у букіністів, привозив із численних подорожей, знаходив на книжкових розвалах деінде.

Паралельно в листах розгортається «сенситивна» – лірична лінія почуттів, внутрішня боротьба «рацію» та «емоцію» [«Мушу зізнатись, що в мені весь час боролися два начала – розум і бажання» (I) з остаточною перемогою останнього («я відкидаю здорові міркування й пишу Вам» (I), бо «розум у тартарах», (II)]. Він розмірковує «вголос» про свої почуття і веде внутрішній діалог зі своєю далекою «адресаткою» – так перед нами постає романтичний, пристрасний, і водночас дуже вихований, шанобливий, делікатний юнак, захоплений красою «змісту й форми» (III) предмету власного захоплення – юної красуні Жанни – «Будьте ж такою для мене, людиною-мрією, що може бути більш досконалим, хорошим!» (III). Тон звертання («Жанночка!», VIII), «розмови» з нею помітно тепліший (... пам'ятаю якісь окремі моменти, рухи, слова. І тому звертаюся з найзухвалішим проханням – просто дуже прошу – надішліть і мені яке-небудь Ваше зображення», II). Найбільше у своєї «візаві» він цінує жвавість, безпосередність, іноді навіть пустотливість, схильність до романтики. Хвилюється: чи здорова вона, переживає: як склала іспити. Рветься подзвонити – поговорити «вживу», почути голос, що став таким близьким («Та я прямо Вас побачив наяву. Ви немов до мене забігли розповісти про себе, задихавшись! Ну ще рисочка характеру – величезна, сприйнятливості, фантазійності...», VIII).

Доволі значний обсяг листування присвячено композиторському процесу. Л. Колодуб настільки детально описує хід власної думки, драматургію, архітектоніку, логіку розвитку, що все жваво собі уявляєш та немов чуєш його музику (I, IV, VI, VII). Водночас ця «фахова» лінія тісно переплітається з ліричною: адже він переповідає все це, по-перше – односторонньо: упевнений, що в далекому Києві його розуміють і підтримають. По-друге, детально проговорює це, аналізує, «прояснює» для себе. І останнє, за його зізнанням, заспокоює (VI). Тобто, коли Л. М. довірив свої найважливіші на той момент сумніви й вагання аркушику паперу, знайшлося рішення для розв'язання проблеми. Згодом це переросло в звичку: ділитися з дружиною своїми задумами й сумнівами. І завжди знаходити порозуміння й готовність допомогти. Власне, з того й почалася композиторська практика самої Жанни Юхимівни: на початку 1960-х Левко Миколайович працював над музикою до кіно і, не встигаючи, попросив її написати Ноктюрн для флейти. Ось де згодилися знання, набуті нею факультативно в класі Бориса Миколайовича Лятошинського та в процесі концертмейстерської практики!

Музика народилась на одному диханні – Левко Миколайович не змінив у ній жодної ноти. Початок виявився настільки вдалим, що відтоді композиція стала для Жанни Юхимівни життєвою потребою, а пробуджений талант розквітнув і зміцнів. Взагалі, у цієї пари було багато спільного: обидва народилися 1-го числа (з різницею в 5 місяців), рано втратили батьків, у дитинстві вчилися грати на скрипці, рано почали заробляти собі на хліб, обидва понад усе любили музику, книжки, цікавилися новинками, та ще багато чого. Тому логічно, що «роман у листах» був дуже стрімким і щасливо завершився весіллям 17 серпня, а згодом плавно перетік у багаторічний союз – подружній і професійний. Розписувалася пара в Харкові, куди вони поїхали з рішенням будувати життя й кар'єру там. Але Жанні Юхимівні не дали навантаження, тож Колодуби повернулися до Києва: Левко влаштувався звукорежисером на радіо, а Жанна поновилася на посаді концертмейстера в консерваторії. Так Харків утратив непересічного композитора й педагога, а Київ здобув їх обох.

Висновки. Докладно проаналізовані листи Л. Колодуба до Ж. Брондз засвідчили: ґрунтовність здобутої професійної освіти, випрацьовану відповідальність, працездатність, ерудицію, загальну культуру etc., і стали важливим джерелом інформації для накреслення цілісного портрета в майбутньому видатного українського композитора.

ЛІТЕРАТУРА

- Біла, К. С. (2010). *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)*. (Монографія). Київ–Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 140.
- Загайкевич, М. П. (1973). *Левко Колодуб*. Київ: Музична Україна, 58.
- Колодуб, Л. Н. (1954). Письма. *Приватний архів Колодубів* (рукопис).
- Копиця, М. Д. (2009). *Епістологічні документи української музичної історії: методологія, теорія, практика*. (Автореферат дис...докт. мистецтвознавства). Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 37.
- Котляревська, О. І., упоряд. (2006). Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 50. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 312.
- Макаренко, Л. (2015). *Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба*. (Навчальний посібник). Вінниця: Нова Книга, 220.
- Сікорська, І. (2008). Колодуб Левко Миколайович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2, 500–502.
- Сікорська, І. (2019). Левко Миколайович Колодуб. Фестиваль музики Левка Колодуба 12–17 жовтня: *буклет*. Київ: КО НСКУ, 14.
- Сікорська, І. (2020). Незабутній Левко Колодуб. *Українська музична газета*. 2 (116). Квітень-червень.

Iryna Sikorska

PhD in Art Studies, Senior Researcher at the Department of Musicology
and Ethnomusicology at the Rylsky Institute of Art Criticism,
Folklore and Ethnology NAS of Ukraine;
e-mail: sikorska1959@gmail.com
ORCID 0000-0002-3485-9206

LEVKO KOLODUB. LETTERS TO A STRANGER (formation of professionalism in the mirror of the epistolia)

Introduction. *Levko Kolodub – is one of the most outstanding Ukrainian composers of the 2nd half of the XX-th – the beginning XXI-th century. Studying of his creative work will never lose its actuality in the context of understanding the integrity, depth and diversity of our national musical culture.*

Theoretical Background. *There is no fundamental monograph about L. Kolodub. The brochure by M. Zaghajkevych (1973), collected articles based on the conference materials, dedicated to the 75th anniversary of the Master (2006), books by K. Bila (2010) about the instrumental concert and by L. Makarenko (2015) about folklore principles of his work, so as biographical articles for the Ukrainian Music Encyclopedia (V. 2, 2008) and for the Festival booklet (2019) – became a milestone on this path. Eight letters from Levko (1954) to Janna Brondz (his future wife Zhanna Kolodub), with whom they lived for almost sixty-five years!), recently found in the family archives, – are important for the scientific reconstruction of L. Kolodub's creative biography.*

Objectives. *The article aims to describe the letters, first submitted for publication and commented in detail, and determine the meaning of this period.*

Methods. *It was used: analytical – to analyze the literature on this issue; historical – to comment and identify the significance of June 1954 in the L. Kolodub's life; biographical – for the studying of life facts; interviews with J. Kolodub during 2020–2021 to clarify some details; and also – a source method for studying the epistolary corpus.*

Results and Discussion. *The impetus for the letters was a brief acquaintance of two young people after a symphony concert at the Kyiv Philharmonic during the Republican Plenum of the Ukraine Composers Union. The correspondence lasted a little over a month – until the end of their student life. In the first letter, Levko*

describes in detail how he first saw Janna, decided to approach and talk. Then he tells about himself, about the years of his study at the Kharkiv Conservatory. As he finishes his own Cantata to the state exam in the specialty. How the composition lessons were held in the Professor M. Titz's class. He remembers also, how he came to M. Titz on December 31, 1947 at the first time and almost until the New Year he showed the Symphony, improvising on the clarinet. Another letter tells, how Levko prepares carefully for the piano exam, where he will also play his own works – Scherzo and Fuga. During the preparing for the composition exam – in really a symphony concert at the Kharkiv Philharmonic – L. Kolodub considerably reworked his Symphonic poem; he describes the changes in detail because he is sure, she'll be interested in it. We learn about the passing of the colloquium from the last letter, where the author expresses his confidence in the upcoming meeting: after his graduation he is going to come to Kyiv and congratulate Janna on her diploma.

Conclusion. *So, from these letters we found out L. Kolodub as a competent specialist – erudite, self-critical, hard-working composer, aimed at self-improvement.*

■ **Key words:** *Levko Kolodub's letters to Zhanna Brondz, Kharkiv and Kyiv conservatories, studies, composition, cantata, symphonic poem, state exams.*

REFERENCES

- Bila, K. S. (2010). *Zhanrovo-styljova modelj instrumentaljnogho koncertu ta koncepcijni zasady kompozytorskoji interpretaciji (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [Genre-style model of instrumental concert and conceptual principles of composer's interpretation (on the example of L. M. Kolodub's works)]. (Monoghrafija). Kyjiv–Nizhyn: Vydavecj PP Lysenko M. M., 140 [in Ukrainian].
- Zaghajkevych, M. P. (1973). *Levko Kolodub* [Levko Kolodub]. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 58 [in Ukrainian].
- Kolodub, L. N. (1954). Pisma [The Letters]. *Privatnyy arkhiv Kolodubiv* (rukopis) [in Russian].
- Kopytsya, M. D. (2009). *Epistologhichni dokumenty ukrajinskoji muzychnoji istoriji: metodologhija, teorija, praktyka* [Epistological documents of Ukrainian musical history: methodology, theory, practice]. (Avtoreferat dys... dokt. mystectvoznavstva). Kyjiv: IMFE im. M. T. Ryljskogho NANU, 37 [in Ukrainian].
- Kotljarevska, O. I., uporjad. (2006). *Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennja, spoghady)* [Levko Kolodub: pages of creativity (articles,

- research, memoirs)]. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskjogho*. 50. Kyjiv: NMAU im. P. I. Chajkovskjogho, 312 [in Ukrainian].
- Makarenko, L. (2015). *Foljklorni zasady orkestrovoji tvorchosti Leva Koloduba: [Folklore principles of Lev Kolodub's orchestral creativity]*. (Navchalnyj posibnyk). Vinnycja: Nova Knygha, 220 [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2008). Kolodub Levko Mykolajovych. *Ukrajinsjka muzychna encyklopedija*. Kyjiv: IMFE im. M. T. Ryljskjogho NANU, 2, 500–502 [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2019). Levko Mykolajovych Kolodub. Festyvalj muzyky Levka Koloduba 12–17 zhovtnja: *buklet*. Kyjiv: KO NSKU, 14 [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2020). Nezabutnij Levko Kolodub [Unforgettable Levko Kolodub]. *Ukrajinsjka muzychna ghazeta*. 2 (116). Kvitenj-chervenj [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 7 грудня 2020 року.

Додаток

I

Жанна²! Совершенно полной неожиданностью это письмо, я думаю, для Вас не будет. Разговоры моего бывшего соученика В. Пономаренко³ с Вами могли подсказать возможность подобного письма. Хотел я Вам писать давно, но куда и кому – не знал.

Но сегодня я узнал Ваше имя и фамилию⁴ и больше ничего. Признаюсь, что во мне все время боролись два начала – разум и желание. Объективно, если рассуждать, то все это знакомство (если его можно так назвать) выглядит и странно, и не понятно, и не серьезно, если хотите. Впрочем, Вы тоже сказали об этом: «Да, как-то получи-

² Колодуб Жанна Юхимівна (нар. 1930) – композиторка, піаністка, педагог. Заслужений діяч мистецтв України (1996). Професор (1997). Член-кореспондент НАМУ (2009). Народна артистка України (2009).

³ Пономаренко Валентин Олександрович (1928–1984) – композитор, інструменталіст, педагог. У 1954 р. закінчував Київську консерваторію по кл. фагота О. А. Литвинова.

⁴ Жанна Брондз (дівоче прізвище). У 1954 році закінчувала фортепіанний факультет Київської консерваторії, одночасно (з 1952) працювала там як концертмейстер.

лось все очень быстро и странно». Эти слова Ваши передал мне тот же Пономаренко. Но все же, не взирая на «скорость» и странность нашего знакомства, я отбрасываю здравые рассуждения и пишу Вам.

Ну, прежде всего – кто я. Почти не студент – как и Вы. На днях начинаются гос. экзамены. Кончаю композиторский факультет. Дипломная работа, кантата, еще не дооркестрована⁵. Зовут Львом, Лево́й, Левком – как хотите, фамилия – Колодуб – наверное, знакома Вам, т. к. мой добрый дядя у Вас является грозным деканом на каких-то факультетах⁶. Ну вот, Вы уже обо мне, пожалуй, больше знаете, чем я о Вас, хотя я и пытался узнать побольше. Но это все внешние признаки человека. В остальном же мы в равных положениях, и даже я в более выгодном. Я наблюдал Вас в течение целого вечера и, пожалуй, знаю Вас лучше, чем Вы меня. Это несомненно. Помню я все невероятно рельефно и остро, начиная с того момента, когда Вы вошли в зал во время исполнения «Д[авид] Гурамишвили» Таранова⁷, и, глядя куда-то на сцену, оступились возле колонны о ногу какого-то маленького человечка. (Помню Ваши туфли черные, блестящие на невысоком широком каблуке). Потом Вы сидели ряда на два впереди меня, и какой-то юнец⁸ усиленно не давал Вам слушать (я уже не помню, что). Вы мягко его слушали (позвольте так выразиться) не совсем, правда, мне так казалось, интересуясь, о чем он Вам говорил. Потом он попытался поправить Вам беленький воротничок, и Вы несколько торопливым движением поспешили сделать это сами. Я потому об этом Вам говорю так подробно, что это все раскрывает, на мой взгляд,

⁵ Йдеться про кантату «Переяславська Рада» на вірші М. Рильського – своєрідну «відповідь на виклик часу» – до 300-річчя «возз'єднання» України з Росією, що пишню відзначалося на найвищому державному рівні.

⁶ Колодуб Олександр Олексійович (1900–1994) – оперний співак, режисер, педагог, з 1947 – декан вокального факультету Київської консерваторії.

⁷ Таранов Глеб Павлович (1904–1989) – композитор, педагог. Прем'єра його симфонічної поеми «Давид Гурамишвілі» (1953) відбулася під час Республіканського пленуму СКУ. Концерт проходив у квітні в Київській філармонії (Володимирський узвіз, 2).

⁸ Насправді це був не «юнец», а Роман Іванович Верещагін (1910–1985) – композитор, педагог, від 1947 року – викладач теоретичних дисциплін Київського музичного училища ім. Р. Глієра.

некоторые черты характера – мягкость или сдержанность, терпимость к людям. Впрочем, эти выводы я, конечно, сделал не тогда, и не сразу. Наш разговор с Вами тоже говорит о сдержанности или природной мягкости. После концерта я все время боялся потерять Вас из вида. Когда я узнал, что немногочисленные мои киевские знакомые Вас не знают, я не знал, как с Вами познакомиться. А это я очень и очень хотел. Получилось так, что я шел за Вами (я жил с приятелем⁹ в гостинице «Киев»¹⁰). Другой возможности, как заговорить с Вами на улице, я для знакомства не видел. Желание было очень сильно, и, несмотря на то, что это очень неудобно, неловко, да и выглядит некрасиво, я, долго собираясь с храбростью, заговорил с Вами все же. Желание победило (впрочем, как побеждает оно, и сейчас – имею в виду писание письма). В результате ли смущенности, или виною тому что иное, но разговор у нас, естественно, с Вами не получился. Но и из того, что мы говорили, я кое-что вынес о Вас. Ну, первое впечатление мягкости сохранилось и подтвердилось (не хочу думать, что даже в первый момент это было лишь желание не разозлить уличного знакомого). Дальше Вы сказали об отсутствии в консерватории чего-либо хорошего¹¹. Я готов за этим много видеть и понимать. Ну, да и другие подобные мелочи, о которых можно думать, что угодно, строить какие угодно гипотезы и выводы. Как только ушли Вы домой, я с подошедшим приятелем моим чуть не разругался. Ну чего он помешал и так не клеившемуся разговору? Ну и этак в отчаянии с ним обсуждая все, мы ходили кругом нашей гостиницы. Почему-то я подумал, что Вы выйдете опять. Признаюсь, я не совсем поверил в то, что Вы живете в общежитии. Но, кажется, я ошибся, не знаю. Догадка моя о том, что Вас можно будет вновь увидеть, была какой-то интуитивной, но все же, я не осознавал целиком этого, разговаривая, свернул опять на Вашу улицу (Прорезная, кажет-

⁹ Це був Марко Веніамінович Кармінський (1930–1995) – композитор, педагог, з яким Л. Колодуб дружив упродовж багатьох років.

¹⁰ Готель «Київ» у 1954 році знаходився на вул. Володимирській, 36.

¹¹ Тодішні «порядки» в Київській консерваторії були доволі суворими й украй консервативними. Для того, щоб послухати, приміром, сучасну зарубіжну музику, потрібно було отримати письмовий дозвіл від проректора (1953–1963) Сергія Олексійовича Павлюченка (1902–2000).

ся?¹²). (До війни я жив в Києві, а зараз все перемавив¹³). Я просто був ошеломлен, увидев вноу Вас. Я так и понял, что, теперь-то Вы идете домой, с подружкой¹⁴ на всякий случай. Эта встреча была настолько неожиданной (объективно! Но интуитивно я почему-то чувствовал, но не верил сам этому), что я, по-моему, остановился даже, и тут непонятное. Если бы Вы хотели просто уйти от меня, и с тем пошли за подружкой в общежитие, то при встрече со мной Вы бы помимо воли, увидев меня, опустили бы глаза, отвели взгляд быстро в сторону в первый момент. Но Вы, наоборот, посмотрели прямо на меня. Следовательно, Вы честно шли домой в общежитие и не боялись меня (а это было бы вполне естественно!) Это опять-таки ничего не говорит, но поверьте, я долго потом вот так все обдумывал, вспоминал, рассуждал. Видите ли, Жанна, Вы можете, я понимаю, задать мне вопрос, к чему это все, зачем и Вам, и мне, и др. Я на все эти вопросы, конечно, убедительно не отвечу. Но у меня осталось от Киева, от всего вообще большое, большое впечатление. Когда я думаю о Киеве, я вспоминаю и Вас – незнакомку. Я большой фантазер, но мне простите! Я пишу Вам очень искренне и с хорошим чувством. Не знаю, по всей вероятности, мы совершенно никогда не увидимся больше с Вами. Неизвестно, куда Вы дальше попадете, будете ли в Киеве, или еще где-либо. Я же, по всей вероятности, связан останусь с Харьковом, с консерваторией. Возможно, буду и в Киеве заниматься дальше (в аспирантуре). Но пока это не имеет смысла при нынешнем положении с Киевской консерваторией¹⁵. Жаль, очень жаль, что вот так человек, заинтересовавший другого, не может узнать друг друга. Может это Вам и не следовало бы писать. Я же все-таки лелею надежду, что Вы хоть несколько слов,

¹² У 1950-х роках вул. Прорізна носила назву Свердлова, там, на початку вулиці, в дворі (буд. 4-а) знаходився гуртожиток Київської консерваторії.

¹³ До 1937 року Л. Колодуб з батьками жив у Києві... У 1937 р. батька Миколу Олексійовича (агронома за фахом) заарештували й невдовзі розстріляли. Завчасно попереджена про неминучий арешт, мама Лідія Андріївна відвезла хлопчика до чоловікових батьків у містечко Прилуки на Чернігівщині. Після звільнення Харкова туди й переїхав Левко з мамою та бабусею Єфросинією Степанівною.

¹⁴ З подругою Валентиною Казаковою (Шевченко), скрипалькою, з якою жили в гуртожитку. Згодом вона працювала в оркестрі Оперної студії консерваторії.

¹⁵ Див. виноску 11.

строк мне напишете. Превратитесь из легенды в действительность. Для меня Вы сейчас, словно далекий-далекий образ из кокой-то давно прочитанной книги.

Вы простите за нескладность возможную письма и за почерк. Пишу не перечитывая. Просто так, как бы говорил с Вами. Лева.

Если напишете мне, то по такому адресу: Харьков, пл. Тевелева, 19, кв. 30. Колодуб Л.¹⁶

II

Після 22 травня

Жанна! Нужно признаться, что этот самый разум, о котором я уже Вам писал и который, кстати, был категорически против этого, потерпел опять сегодня серьезнейшее поражение. Последние дни, чем они ближе к современности, и чем дальше уходил вглубь веков день писания Вам письма, тем он, разум, более и более надоедал мне и нашептывал всякие умные вещи. Этот самый разум, как я теперь о нем могу судить, и скептик, и мизантроп, и вообще страшно дотошное и надоедливое создание. Промучив меня изрядно, он сегодня утром только лишь я успел проснуться, готовил обрушить уничтожающие полки рациональных доводов, всяких заключений на основе психологического анализа и т. д. и т. п. Злорадству его от предвкушения победы не было конца. И вдруг он, разум, был буквально уничтожен, смят и подавлен, и загнан в тартарары... всего лишь листиком тетрадной бумаги небольших размеров! Вмиг восторжествовали..., но об этом, кто восторжествовал, и куда они понеслись, я Вам не напишу. Боюсь, что понеслись они слишком далеко, и Вам просто не интересно будет знать об этом.

Ну, я Вас такой и представлял, как Вы предстали предо мной в письме. Очень живая, легкая, слегка даже озорная, не без некоторого лукавства, но все это сквозь призму мягкой улыбки. Вы, я думаю, не обидитесь, если я даже слегка прифантазирую что-либо лишнее. Но так как фантазия базируется на реальных фактах объективной действительности, то и мое субъективное восприятие близко к истине, и в лучшем

¹⁶ Багатоповерховий будинок, де Колодуби мали кімнату в комуналці з 4-ма сусідами, до наших днів не зберігся.

случае является художественным вымыслом, в худшем – ошибкой. Но и это не плохо, т. к. ошибка осознанная ведет к познанию истины¹⁷. Ну, это Вам немного философствования как реминисценция недавнего экзамена по основам марксизма¹⁸ (был он 21-го мая). Со временем, я думаю, это пройдет. Сейчас мне предстоит сдать еще 3 экзамена – сочинение, ф-но, коллоквиум по теории и истории муз[ыки]. Самый страшный – ф-но. Играю я кусочек «Картинок» Мус[оргского]¹⁹, «Про старину» Лядова²⁰ и свои 2 пьесы – фугу (вместо Баха!) и скерцо²¹. Идет все плохо. Ужас! Сочинение – самый приятный экзамен; будет он 19-го июня в филармонии; будут исполняться мои 3 по всей вероятности вещи: симф. поэма, 2 пьесы для кларнета с орк. и кантата²². Поэма и пьесы писались в прошлые годы, кантата – в этом. Как видите, преобладает у меня оркестровая музыка. Остальное пишу и мало, и редко. Нужно сказать, что и кантата писана лишь потому, что для окончания необходимо представить вокальную крупную форму (нечто «кантатно-ораториальное» – как указано в программе). Ну, Вы легко поймете, что моя кантата, собственно, не кантата, а скорее вокально-симфоническая поэма (она в 1-й части, но с разделами, как листовский 1й фп. концерт²³). Боюсь, что оркестру будет мешать хор и наоборот. Музыка получилась с большим симф. развитием, разработкой, ну а хору, естественно, трудно. Партии дифференцированы, полифоничны – это

¹⁷ Довільний переказ філософського вислову М. Бердяєва.

¹⁸ Екзамен з основ марксизму (пізніше перейменованій у науковий комунізм) тоді був одним із обов'язкових державних, поруч із фаховими дисциплінами.

¹⁹ Мусоргський Модест Петрович (1839–1881) – російський композитор. Йдеться про його фортепіанний цикл «Картинки з виставки» (1874).

²⁰ Лядов Анатолій Костянтинович (1855–1914) – рос. композитор. Йдеться про фортепіанну баладу «Про старину» (1889).

²¹ На момент закінчення консерваторії Л. Колодуб був автором 5-ти фуг для фортепіано (G-dur, F-dur, a-moll, C-dur, d-moll). Яку саме з них він грав на випускному іспиті – з'ясувати не вдалося. Скерцо, ймовірно, він пізніше зредагував на «Скерцино» (1956, видано в збірці «Альбом» пьес для фортепіано. К.: Муз. Україна, 1983. 54 с.).

²² Йдеться про симфонічну поему «Великий Каменярь» (1953, 2-га ред. 1955, присвячена І. Я. Франкові), Пісня й Танець для кларнета з симфонічним оркестром, написані в 1949 р. із ф-ним супроводом. та кантата (див. виноску 5).

²³ Ліст Ференц (1811–1886) – угорський композитор. Йдеться про його Фортепіанний концерт № 1 (1849).

трудно учиться. Хор учит нашей оперной студии. Он очень маленький (20–24 чел.). А у меня рассчитано, по крайней мере на «Думку»²⁴ или Лен. капеллу²⁵! Что получится – не представляю! Больше никогда в своей жизни не буду писать хоров, да еще с оркестром. Вообще мне так жалко всех сочинителей! Трудятся, пишут, живут этим, а в результате – всем одни неприятности! Подумать только: живут себе спокойно исполнители, им вполне достаточно написанного уже Бахом²⁶ и т. д. до Рахманинова²⁷, так нет же! Находятся эти самые, ну писак и себе туда же – пишут! А потом изволь учи, исполняй. Ну, сделаешь ему такое одолжение, сыграешь, что он там нацарапал, заранее знаешь, что дрянь, делаешь одолжение, так нет, он, неблагодарный, требует еще хорошего исполнения! Думает, что это кому-то нужно! Наивный и дотошный чудака! Признаюсь, что орг[анизационная] сторона дела намного труднее самого сочинения музыки! Тем более, что в этом деле мы все дилетанты, самоучки. А гении-самоучки всегда во всех областях бывают редко (такие, например, как Сандлер²⁸ и иже с ним!) Заболтался я о глупостях! Жанна, я думал, думал, как выполнить Вашу просьбу и описать себя, и нашел, что для этой цели есть самое лучшее и верное средство, изобретенное около 100 лет тому назад. Никакие слова не могут так точно описать внешность, как этот прием. Не верите! Право! Это – фотография! Вот потому я Вам посылаю свою скверную фотографию²⁹. Скверную, потому, что лучшей сейчас нету. На ней я изображен примерно в таком виде, в каком Вы меня видели в Киеве. Снимался я это на 1 мая и потому стою со свернутым плакатом. Рядом стоит мой друг

²⁴ «Думка» – Державна академічна мандрівна капела, заснована 1918, склад зазвичай становив бл. 80 співаків.

²⁵ Ленінградська (тепер Санкт-Петербурзька) державна академічна хорова капела ім. М. Глінки.

²⁶ Бах Йоганн Себастьян (1685–1750) – німецький композитор, поліфонічні твори якого і зараз є обов'язковими на іспитах з фортепіано.

²⁷ Рахманинов Сергій Васильович (1873–1943) – рос. композитор. Через його еміграцію ставлення в тоді консерваторського керівництва до нього було неоднозначно.

²⁸ Сандлер Оскар Аронович (1910–1981) – композитор. Вирізнявся гарними організаційними здібностями.

²⁹ Ця невеличка світлина і сьогодні стоїть на видному місці в кабінеті Л. М. Колодуба.

Снегирев³⁰. Он уже окончил и сейчас работает у нас и заочно в Моск. аспирантуре. Пианист. Я хоть немного внешний вид Ваш и помню, но тоже уже не всегда могу себе представить Вас. Помню какие-то отдельные моменты, движения, слова. И поэтому обращаюсь с дерзновеннейшей просьбой – просто очень прошу – пришлите и мне какое-нибудь Ваше изображение. Я, право, не знаю, стоило ли просить Вас об этом. Но тут опять выступает на первый план желание (разум-то в тартарах!), а ему я уже доверялся (и пока благополучно!) Жанна, напишите о себе, откуда Вы, когда заканчиваете экзамены, будете ли в Киеве в конце июня. Я приеду туда к дяде. Мы собираемся проводить время на Днепре. У него там громадный крейсер целый: большущая комфортабельная моторная лодка. Я к нему ездил в те дни на пристань, где она стоит, и помогал ему там что-то завинчивать. Он свой отпуск (тогда он был в отпуске) весь провел на Днепре, возясь с ней. Просто чудно там. 22-го я сдам последний экзамен (коллоквиум) и постараюсь избежать всяких выпускных актов, банкетов и т. д.

Пишите обязательно о себе, что хотите и если можете – побольше. Да, Вашего Константина Николаевича³¹ знает хорошо моя мама³². Она до войны училась в Киевской консерватории. Она поет. Направили ее в Харьковскую оперу. Занималась у Брун³³. Ну, до свидания, пишите. Желаю ни пуха, ни пера на все экзамены. Лева.

III

01.06.54 г.

Жанна! Пишу Вам с надеждой, что Вы простите мне столь частые письма мои. Кажется, мне говорил В[алентин] П[ономаренко], что экзамен по основам у Вас примерно в это время будет. Наверное, Вы очень заняты, но, все же не особенно будете сердиты на меня (смею это заключить из Вашего письма). Признаюсь, что я увлечен и фор-

³⁰ Снегірьов Олександр Михайлович (1930–2003) – піаніст, педагог.

³¹ Михайлов Костянтин Миколайович (1882–1961) – піаніст, педагог, у класі якого навчалася Жанна.

³² Колодуб Лідія Андріївна (1904–1993) – оперна співачка (сопрано). У 1950-х керувала вокальною студією на ХТЗ.

³³ Брун (Каміонська) Клара Ісааківна (1876–1959) – оперна співачка, педагог.

мой, и содержанием знакомства такого (да это само собой разумеется, т. к. иначе я Вам и не писал бы). Впрочем, это я даже писал Вам в первом своем письме. Видите, хоть я и имею в кармане Ваше письмо, Вами собственноручно написанное, обращенное лично ко мне, все же Вы остаетесь непознанной фантазией моей. Порождением моей воли, ума (попробуйте-ка доказать, что я не чистейший субъективный идеалист!). И потому-то я так откровенно говорю о своих мыслях, чувствах. Получается, что своим мыслям говорю о своих мыслях!!! – чушь какая! Но ведь я так Вас мало знаю, что поневоле приходится прифантазировать Вас кусочек, чтобы пополнить недостающие реальное! Будьте же такой для меня, человеком-мечтой, что может быть более совершенным, хорошим! Я попробовал представить сейчас нашу с Вами встречу и сначала страшно, мне показалось, рад был бы, но потом вдруг Вы окажетесь совершенно иной, не такой? И Вы навсегда исчезнете (вернее не Вы, до чего идеализм довести может, видите?, а мое представление о Вас). И в тоже время мне страшно, ужасно хочется узнать Вас такой, какая Вы есть на самом деле. А потому я и просил Вас и прошу – рассказывайте о себе. Ну, а я о себе. Сейчас, в основном, я занят бездельем. Позавчера окончательно окончил кантату, прокорректировал партитуру и отдал расписывать голоса. Сейчас готовлюсь к экзамену по фп. Играю лучше (позанимался часа по два)... Я с таким усердием занимаюсь, что после 2-х часов занятий у меня болят и руки, и ноги, и голова, и перед глазами черные мухи летают! Вот тогда я начинаю отдыхать, т. е. слушать музыку. Я завел себе довольно большое собрание пластинок (названий около 300)³⁴. Ну и нет выше удовольствия, как слушать музыку с партитурой в руках, удобно где-нибудь устроившись! Сегодня, например, слушать Дебюсси³⁵ (Ноктюрны), Малера³⁶ 4 симф., Рахманинова 3 симф. (в исполнении

³⁴ Збиранням грамплатівок Левко Миколайович захоплювався все життя. Згодом – переключився на аудіокасети, компакт диски... Його колекція перевищує 10000 одиниць.

³⁵ Дебюссі Клод (1862–1918) – французький композитор, представник імпресіонізму.

³⁶ Малер Густав (1860–1911) – німецький композитор, представник пізнього романтизму.

автора). Сейчас появилась партитура этой симфонии. Но я не успел купить, т. к. в Харьков попало всего лишь 3 экз. (тираж 300 штук – безобразно маленький!) Нравится мне эта симфония жутко! Мне кажется это его лучшая симфония, да вообще лучшее произведение. Вы, наверно, ее не знаете. В Киеве вообще ужасно с подобной музыкой. Кроме Лысенко³⁷ ничего знать не хотят. Снегирев оканчивал (тот, что справа на присланном Вам фото) с Рапсодией на тему Паганини³⁸. Так Козицкий (он был председателем) заявил в газете у нас: «пріємно було познайомитись з цим маловідомим твором Рахманінова». Но это хорошо, что «пріємно». А дальше он у теоретиков расспрашивал о 4-й (!) Симфонии Рахманинова. Я Вам пошлю самую гениальную музыку из этой всей гениальной симфонии. А будет время у Вас, возьмите, если есть ноты у Вас (т. е. в Киеве) в библиотеке что-либо – партитуру или клавиш ее. Вы, наверно, хорошо знаете литературу, т. к. являетесь концертмейстером. Вы у симфонистов или у народников? У нас на гос. экз. будет, по всей вероятности, Данькевич³⁹ председателем. Поговорю на счет киевской аспирантуры с ним. Возможно, что из-за него экзамены у нас будут раньше. Хотелось бы. Желаю наилучшего Вам. Пишите. Лева.

P.S. Знаете ли Вы Комлева Феликса⁴⁰? Он дирижер, сейчас у Вас занимается. Я его хорошо знаю. Как только сможете, напишите, ладно?

IV

05.06.1954 г.

Жанна! Три раза я приходил сегодня домой и три раза с ожиданием. Да, да приходил с ожиданием увидеть на полу около двери (нам почти подбрасывают) конверт с твердым почерком из Киева. И на третий

³⁷ Лисенко Микола Віталійович (1842–1912) – композитор. На хвилі пошуків новітніх засобів виразності, його музика здавалася Л. М. «застарілою», «консервативною».

³⁸ Рапсодія на тему Паганіні С. Рахманінова, ор. 43 (1935) для фортепіано з оркестром.

³⁹ Данькевич Костянтин Федорович (1905–1984) – композитор, педагог.

⁴⁰ Комлев Фелікс 1927 – після 2007 – трубач, педагог, диригент. Під його орудою Жанна Юхимівна зіграла Концерт для фортепіано з оркестром Р. Шумана, ор. (54). На афіші вперше було зазначено: «солістка – Жанна Брондз-Колодуб».

раз я его таки увидел. Что это? «Телепатическая связь»? Интуиция? По всей вероятности, все это вместе и еще «и т. д.» сюда же. Факт тот, что Вы мне «разбитому, усталому, с поникшей головой»⁴¹ принесли большую радость. Радость, т. к. я ожидал давно, а усталому и т. д. – потому, что пришел я после репетиции хора. Сегодня была первая общая репетиция. Кое-что начинает вырисовываться. Есть очень трудные места, которые совершенно не идут, а есть и очень легкие. Но первых больше. Пересолил я полифонией. Без конца имитации и даже есть двойной канон, выдержанный в 5 тактах. Нужно сказать, что подобного примера я не знаю. Семен Семенович Богатырев⁴² (зав. каф[едры] Моск[овской] конс[ерватории], известный теоретик и педагог всех укр. композиторов, почти конечно, его Мейтус⁴³, Штогаренко⁴⁴, был до изгнания Жуковский⁴⁵ и др. киевские и все харьковские, плюс И. Держинский⁴⁶, Дунаевский⁴⁷) – написал свою книгу «Двойной канон»⁴⁸. И нужно сказать, что в литературе он не нашел почти примеров подобного полифонич[еского] трюка. Есть два случая: 1,5 такта в какой-то симфонии Мясковского⁴⁹ и тактов 10 из 1 ч. квинтета Шостаковича⁵⁰. И это все. Так что Богатыреву пришлось самому все примеры выдумывать. А вообще он схоласт страшный. Он до войны работал с 20-х годов в Харькове, и здесь его школа сохранилась. Вот я занимаюсь у его, пожалуй, лучшего ученика – теоретика Мих[аила] Дм[итриевича] Тица⁵¹. Теоретик замечательный, но

⁴¹ Довільна цитата з О. Пушкіна – улюбленого поета Л. Колодуба.

⁴² Богатырьов Семен Семенович (1890–1960) – композитор, педагог, музикознавець.

⁴³ Мейтус Юлій Сергійович (1903–1996) – композитор.

⁴⁴ Штогаренко Андрій Якович (1902–1992) – композитор.

⁴⁵ Жуковський Герман Леонтійович (1913–1976) – композитор.

⁴⁶ Держинський Іван (1909–1978) – рос. композитор.

⁴⁷ Дунаєвський Ісак Йосипович (1900–1955) – рос. композитор.

⁴⁸ Праця С. Богатырьова «Двойной канон». М.: Госмузиздат, 1947. – 128 с.

⁴⁹ Мясковский Микола Якович (1881–1950) – рос. композитор. Йдеться про 6-голосий подвійний канон у 1-й частині його Симфонії № 8.

⁵⁰ Шостакович Дмитро Дмитрович (1906–1975) – композитор.

⁵¹ Тіц Михайло Дмитрович (1898–1978) – композитор, 1943–1971 – зав. кафедри теорії музики та композиції Харківської консерваторії. Данину пам'яті вчителю Л. М. віддав, коли у 2000 р. відредагував і оркестрував його Поему-концерт (1946).

композитор явно не реалістического⁵² мышлення. Мне с ним трудно бывало в первое время, пока я становился сам на ноги (период подражательства – я же подражал не ему – а это очень трудно). Но сейчас с ним у меня занятия проходят примерно так: я что-то задумываю, еще без музыки конкретной, он по этому поводу мне наговорит кучу вещей – примеры из 100 тысяч произведений, анализ подобных сюжетов и муз. приемы выражения и т. д., ну и так зарядившись, принимаюсь за дело. Ну, а когда конкретный интонационный материал пошел, то он уже не вмешивается: или очень общие замечания по форме делает, или скрупулезно вытравливает голосоведение и подобную ерунду. Часто зацепится за мелочь и по этому поводу может час рассуждать. Например, так или этак писать валторны при данном басы. (див. нотний приклад).

Я написал, как в первом случае, а он настаивает на 2-м. Я возразил, сказал, что так как я хочу – рельефнее, голосоведение чище. Ну, он и пошел читать лекцию, что так как я, это не гармоническая функция, а мелодическая, а выдержанное фа у 2-ой сог. придаст гармоничность. Я, мол, путаю функции и т. д. Ну, естественно, это от того, что иного он не в состоянии посоветовать. Но у всех людей есть недостатки, «и он не бог!» или, как говорили древние др[евние] римляне «хомо сум, хумани nihil...»⁵³; смысл приблизительно таков: я человек, и имею свои человеческие пороки! А как я раньше благоговейно трепетал пред ним! Помню, договаривался о встрече в 1-й раз, это было в декабре 47 г. по телефону⁵⁴. Так я от волнения

⁵² Л. М. мав на увазі перевагу «умоглядної» складової композиторського стилю М. Тица, тим більше, що в молодості той захоплювався відтворенням у музиці теми «індустріалізації».

⁵³ «Homo sum, humani nihil, a me alienum puto». Тобто «ніщо людське мені не чуже». Цей вислів походить з комедії римського письменника Теренція (II ст. до н. е.) «Самобичувальник», яка була переробкою комедії грецького письменника Менандра. У сучасній мові вислів означає: навіть найдосконаліша людина має недоліки.

⁵⁴ У грудні 1947 р. Л. М. навчався у 9-му класі Харківської десятирічки (1944–1949) по класу кларнета у Григорія Костянтиновича Рикова (1898–1955), займався з ним також і в консерваторії. Його пам'яті Л. Колодуб присвятив свій 1-й кларнетовий концерт (1995).

не мог ничего сказать. Пришлось повесить трубку и позвонить по-
года. Ему, правда, обо мне говорили уже. Я же встретился с ним под
новый год 31-го. Просидел до 11-ти вечера, показывал не больше,
не меньше, как эскизы симфонии, скерцо писал прямо в партитуру
чернилами, а гармонию плохо знал! Ну, это скерцо у меня раство-
рилось где-то на 100-й странице партитуры, а остальные части нача-
лись только на бумаге, а дальше я сам их импровизировал на кларне-
те. Я начал заниматься в 44 г. в муз. десятилетке по кларнету и шко-
лу окончил в основном по кларнету, только в 10-м кл. начал офи-
циально сочинительствовать. Тогда я написал пьесы для кл[арнета]
с орк[естром] (оркестровал на 2 м курсе конс[ерватории]) и романс,
и песню. Романс на слова Пушкина⁵⁵ «Зимнее утро». Романс этот
вообще подражательный (Римский⁵⁶, Глинка⁵⁷). Но очень какой-то
приятный, светлый и грустноватый. Сейчас я так не пишу, не могу.
Нет такого чувства ясности, безмятежной самоуспокоенности, созер-
цательности. Сейчас погрубел, более отштамповался, потерял непо-
средственности значительную долю, подражаю общей украинской
музыке Гомоляко⁵⁸—Штогаренковской, но осталась некоторая доля
ясности мысли и эмоциональность. И еще очень хорошо, что я все
это понимаю. По всей вероятности, я сейчас овладел профессиональ-
ностью школьной общей для всех (так как теперь учат), но своего
еще не нашел. Хотя определенные черты, безусловно, выработались.
Из этой общей массы техники общей, безусловно, должно и выкри-
сталлизироваться свое. И очевидно это только так и бывает. Без про-
фессионализма свое будет дилетантизмом, и очень трудный путь от
него к настоящей музыке. Вот видите, сколько я выложил Вам одним
махом, и окончил почти «цитатой о себе»! Но расскажу еще о теку-
щих делах. Несколько дней тому назад у нас была комиссия по рас-

⁵⁵ Пушкин Александр Сергійович (1799–1837) – рос. поет. Романс написано на його вірш «Мороз и солнце – день чудесный».

⁵⁶ Римский-Корсаков Микола Андрійович (1844–1908) – рос. композитор.

⁵⁷ Глинка Михайло Іванович (1804–1857) – рос. композитор.

⁵⁸ Гомоляка Вадим Борисович (1914–1980). Йдеться про т. зв. «реалістичну», загальновизнану тоді музику академічного напрямку з «міцним опертям» на музичний фольклор.

пределению⁵⁹. Разогнали всех наших по углам разным земли нашей, а аз многогрешный⁶⁰ оставлен прозябать на старом месте. Оставили меня ассистентом при кафедре теории и композиции на полставки и с перспективой преподавать гармонию и сольфеджио, и, возможно, полифонию у хормейстеров. По всей вероятности, поеду в Москву поступать в заочную аспирантуру (если не поленюсь подучить английский⁶¹). Разговор мой с достоуважаемой «комиссией» не обошелся без некоторых курьезов. Со мной с месяц тому разговаривал директор⁶² на предмет оставления меня в конс[ерватории], и я естественно согласился. Пришел я в кабинет, где восседали эти почтенные мужи (Письменный⁶³ и другой какой-то) в полной уверенности, что дело мое предрешено. На вопрос их, какие у меня планы на будущее, я уверенно ответил, что согласен или хотел бы (не помню, как точно сказал) работать в конс[ерватории]. Они немедленно мне предложили Черновцы. Я слегка опешил и «слинял» сразу. Они ждут, и я молчу, что-то невнятное пробормотал с отрицательным оттенком. Они мне: «А Бердичев?» – реагент мой еще более негативный. Начал говорить, что хотел бы работать творчески, а это на вряд ли даст возможность и т. д. Назвали еще 5–6 аналогичных пунктов. Я окончательно смолк и лишь печальными глазами смотрю на нашего завуча и парторга, те прячут куда-то глаза. Тут вступилась зав. обл. отделом

⁵⁹ За радянських часів у середніх навчальних закладах і вищих навчальних закладах – в квітні за участі представників відомчих міністерств відбувалася процедура т. зв. «розподілу»: кожен випускник отримував призначення на роботу – конкретне місце праці, де він зобов'язаний був відпрацювати 3 роки. Найкращі учні й студенти отримували направлення на подальше навчання. В окремих випадках (переважно за сімейними обставинами) можна було отримати т. зв. «вільний диплом» – тобто право на вільне працевлаштування.

⁶⁰ Тобто: я багатогрішний – в іронічному сенсі. Левко Миколайович лише у зрілому віці прийшов до віри, в той час, як усе життя мавив космосом, захоплювався астрономією, зібрав непогану бібліотеку з цього питання. Мав потужний телескоп, любив спостерігати за Всесвітом.

⁶¹ Левко Миколайович мав талант до іноземних мов, говорив німецькою, англійською, дивовижним чином «орієнтувався» в європейських мовах.

⁶² На той час (1951–1962) директором Харківської консерваторії був Антон Дмитрович Лебединець (1894–1979).

⁶³ Письменный – представник Міністерства культури.

культуры жена Клебанова⁶⁴ за меня, начала перечислять все мои заслуги и при этом так свирепо, что все вдруг не выдержали и громко расхохотались. Я ни черта не понимал. Сидел ошарашенный и жалкий. Оказывается, они договорились поиздеваться надо мной раньше, и устроили это. Потом наши все хором заговорили, что это я, мол, так, ошибся и исправлюсь мол, а вообще парень, мол не плохой, и задаюсь, ну а Письменный в конце заявил в назидание: «Треба було сказати: куди держава пошле, туди й поїду». На что я громко буркнул, что это само собой разумеется, и попрощавшись вышел. Ну, еще мне, по всей вероятности, предстоит поездка в Москву на пару дней числа от 10 (точно не установлено, когда) для показа произведений в записи. Едут из Харькова многие⁶⁵, человек 10. Я боюсь только, что совпадет с моим экзаменом 19-го. Коллоквиум перенесли на 21-го. Так что сдавать с Вами будем вместе последний экзамен. Возможно, что последний в жизни! Я сейчас нахожусь под громадным впечатлением двух прочитанных книг: «Время и люди» А. Сереброва⁶⁶ и «Страницы из моей жизни» Ф. Шаляпина⁶⁷. Первая 49 г. издания, но кажется из библиотек изъята. Воспоминания о Горьком⁶⁸, Чехове⁶⁹, Толстом⁷⁰, Станиславском⁷¹, Шаляпине – необыкновенно вдумчивый, тонкий, все подмечающий человек писал и очень подробно и смело⁷². Если добудете где-либо – прочтите немедленно.

⁶⁴ Клебанов Дмитро Львович (1907–1987) – композитор, педагог. Його дружиною була музикознавець Тюменєва Галина Олександрівна (1908–1999).

⁶⁵ Очевидно, поїздка не відбулась.

⁶⁶ Серебров А. (Тихонов А. Н.) Время и люди: Воспоминания 1898–1905. Москва: Сов. писатель, 1949. – 268 с.

⁶⁷ Шаляпин Федір Іванович (1873–1938) – співак (бас), книжка «Страницы из моей жизни» (1919), вид.: Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни: Автобиография. Ленинград: Прибой, 1926. – 260 с.

⁶⁸ Горький (справжнє прізвище Пешков) Олексій Максимович (1868–1936) – рос. письменник.

⁶⁹ Чехов Антон Павлович (1860–1904) – рос. письменник.

⁷⁰ Толстой Лев Миколайович (1828–1910) – рос. письменник.

⁷¹ Станиславський Костянтин Сергійович (1863–1938) – рос. режисер.

⁷² Очевидно, що вже тоді Л. М. захоплювався мемуарною літературою, і цю пристрасть зберіг на все життя.

Мне дали ее на вечер, а утром я должен был отнести. Ну, кончаю. Пишите побольше. Желаю Вам всего наилучшего. Лева.

V

11.06.54 г.

Вчера получил Ваше письмо и только сейчас смог написать (5 часов). Пишу на почте. Целый день сегодня бегаю со своими и чужими делами, устал зверски – жара около 30 градусов. А Вы навряд ли знаете, что такое Харьков при такой жаре – пыль, удушье, бензиновый перегар. Готовлю сейчас ноты к исполнению (к 19-му числу). Начал изменять вчера с утра некоторые места в поэме (она уже исполнялась) и, увлекшись изменениями, сделал фактически новую редакцию. Убрал лишние кульминации (в разработке их было три!) привел к одной общей драматической кульминации в разработке и дописал окончание. Сидел с утра и до поздней ночи. Ну, если бы я не был связан переписанными оркестровыми голосами, я бы вообще перекроил все начисто. Но и так теперь возиться с ними мне нужно будет дня четыре-пять, партитура-то уже готова. И еще предстоит проверять и корректировать партии (голоса) кантаты. Так, что, когда я буду готовиться к коллоквиуму – не имею представления (переменил ручку – не могу писать острыми перьями!). Надеюсь лишь на снисходительную комиссию. Данькевич, кажется, приедет лишь на последние экзамены. Ну и попадет на наш коллоквиум (он самый последний 21-го). Хор мой по-прежнему поет паршиво очень, но хормейстер⁷³ обещает к сроку их все-таки вышколить. Жанна, я хотел бы узнать, как Вас можно вызвать к телефону, на какой адрес Вам писать – можно ли на общежитие. Я страшно бы хотел поговорить с Вами, услышать Ваш голос. Вы можете подумать верно, что у этого юноши решительность находится на грани... и т. д. Но, право, я не особенно даже решительный вообще. Но, думаю, что подобное мое предложение не очень смело (мягко выражаясь; нужно сказать – нахально) выглядит. Не знаю, сможете ли Вы найти время для подобной вещи, но я очень хотел бы. Как Ваша простуда? Я забыл Вам раньше посоветовать найти пени-

⁷³ Хор Оперної студії на той час очолювала Гершман Дора Абрамівна (1908–2004).

циллин с акмолином⁷⁴ хорошо при простуде помогает (смешно советовать, будто Вы сами этого не можете знать). Когда Вы играли по радио⁷⁵? Если недавно, то почему мне не написали об этом? Я рад был бы Вас послушать. Если такое когда еще случится – напишите мне. Вы меня извините за сумбурноватое письмо, но более гладкое напишу еще потом. Как Ваш экзамен по камерному⁷⁶? Какая история Вашего «попадания» на тот концерт⁷⁷? Или возможно о всем этом мы сможем с Вами поговорить непосредственно? Пишите все же, жду. Лева.

Приписка сбоку. Не теряю все же надежды на фото.

VI

13.06.54 г.

Жанна! Пишу Вам снова на почте, но на этот раз не из-за отсутствия времени, а «даже совсем наоборот». От безделия ходил в страшной хандре по улицам и добрел до почтамта, но вот и пишу. Причина моей хандры, по всей вероятности, – от собственной бездарности. Два дня – вчера и сегодня – возился с финалом и ничего не смог сделать. Знаю, как переделать, знаю, почему нужно, но ничего не получается. Вчера сочинил что-то более-менее подходящее, на мой взгляд (правда, где-то в глубине души знал, что это не то) и показал сегодня Тицу. Он разнес вдрызг, назвал капельмейстерской музыкой, казенщиной и еще что-то такое, я в конце концов согласился и предложил иной вариант – результат тот же. Потом он мне предложил что-то свое – я согласился и пошел домой оформлять. Сделал, начал писать партитуру и потом исправлять партии. Ну, и тут мне так жалко стало старый вари-

⁷⁴ Пеніцилін з акмоліном – популярні тоді антибіотики для лікування застуди.

⁷⁵ У «живому» концерті на Українському радіо Жанна Брондз грала «Мефісто-вальс» Ф. Ліста (1860).

⁷⁶ Камерний ансамбль Жанна проходила в класі Якова Давидовича Фастовського (1901–1975), її партнером був скрипаль Йосип Биков. У програмі: Людвіг ван Бетховен (1770–1827). Соната № 5 ор. 24 (1801).

⁷⁷ Зараз важко відповісти, про який саме концерт ідеться. Як розповідає Жанна Юхимівна: «Це було моє життя. Я намагалася не пропустити жодного концерту» (з інтерв'ю авторки 21.01 2021 р.). Особливо республіканських пленумів СКУ (тоді вона називалася Спілка радянських композиторів).

ант. Понимаете, Жанна, он очень хорош сам по себе, а в целом длинен, растягивает конец. Но если отказаться от него, то получается и сухо, и казенно. Я расскажу, в чем дело. Вся разработка до репризы идет в быстром темпе, темпе гл. партии. Она (гл. партия) как бы волевое начало, импульс развития, а поб. п. – статична: висит одно настроение без активного развития. В экспозиции п. п. даже трагична, кончается срывом с кульминационной точки, прорывом главной партии. Это уже начало разработки. Первая половина разработки – это преодоление как бы настроения трагической поб. партии, противодействует и стимулирует развитие главной. Первый раздел разработки (1-я половина) заканчивается «победой» настроения поб. п. Импульс, движение гл. соединяется с поб. п. и приобретает уже не активный, а скорее судорожный характер. Заканчивается мрачайшим образом внизу. Кульминационной точкой является самая низкая нота нисходящей мелодической линии. (Как у Чайковского в 1 ч. 6-й симфонии 3-я волна разработки кончается, помните? «рыдающие» тромбоны знаменитые!) После этого 2-й раздел разработки построен на материале гл. партии. Но звучит он уже совершенно по-иному, иной характер приобретает – просветленно, медленно, статично. Тоскливо звучат в очень высоком регистре у струнных (*divisi*) а8 каждая группа, с арфой и колокольчиками. Постепенно нарастает, появляются загадочные рокошующие басы (фигурация у *cb* – *pizz.* и *celli* тремоло). Нарастание очень большое идет на одном мелодическом дыхании тактов 50–60 (4/4). Громадное *ff* срывается на *ppp* (литавры, *cb*) на доминанте тональности E-dur (главная тональность поэмы) и идет довольно большой предикт в быстром темпе (темп гл. партии, да и интонационный материал там тоже от гл.). Нарастание опять громадное, и все движение выливается в поб. партию в гл. тональности в медленном темпе *Maestoso*! Очень широко и уже в мажоре. П. п. вообще личная, субъективная сторона; гл. п. более объективна, носит какой-то общий характер. Ну, естественно, что в результате борьбы личное удовлетворено (при общей не трагической концепции) и п. п. в репризе преобразуется в гимническую музыку. Кстати, сейчас меня это прямолинейное восприятие действительности уже не удовлетворяет, ищу чего-то иного, но, очевидно, поэтому и ничего не пишу, да и не имею пока в планах. (Все старые планы неинтересными стали).

Ну, и сейчас стал вопрос о том, как кончить это все. Самое естественное – это закончить это *Maestoso* на тонике в *ffff*. Это ясно. Я же раньше *Maestoso* приводил к громадной доминанте и давал опять быструю музыку, коду, когда она подводила к тонике, то вместо нее в тональности минорной субдоминанты проходила п. п. в своем первом виде, как в экспозиции (воспоминание, напоминание). И все это заканчивалось громадным вколачиванием тоники. Так вот сейчас я и хотел убрать эту коду, и что-то иное придумать, но, увы, ничего не получилось пока. Жанна, вот написал сейчас Вам и как-то успокоился даже. А то ходил по улицам (обыкновенно это меня заставляет переключиться из одного к другому) и злился еще больше. Страшно все вообще дела надоели вместе с Харьковом. Очень хочу в Киев на Днепр, побездельничать. Если можете – пишите, я очень, очень буду рад Вашим письмам. И обязательно (мне очень хотелось бы) скажите, куда Вам адресовать телефонный вызов. До свидания (а я на него надеюсь) Лева. Пишите.

VII

17.06.54 г.

Жанна, здравствуйте! Очевидно, в это время Вы сдаете свой экзамен по специальности; как он у Вас прошел? Если в Киеве такая же жара, как у нас (около 35 градусов), то по всему это очевидно и физически невозможно. Я был дня 2 тому на экзамене у наших пианистов, то они погибали просто. Играло их 3-е по часу каждый (нет, один самый крепкий – Гельфгат⁷⁸) играл 1 ч. 20 м. (У него и *b-moll* Соната Шопена⁷⁹, и «Картинки» Мусоргского и куча еще). Так после экзамена на них жалко смотреть было. В тот же вечер прилетел Данькевич прямо с аэродрома на экзамен. Симпатичнейший человек! Но все же страшновато сдавать коллоквиум (тем более, что я почти не готовился еще, занят нотами все время и хором с Гусманом⁸⁰ – дирижером нашим). Да, сдал преотвратительно фортепиано. При обсуждении меня

⁷⁸ Гельфгат Гаррі Лазарович (1932–2013) – піаніст, педагог.

⁷⁹ Шопен Фридерік (1810–1849) – польський композитор-романтик, його твори є обов'язковими на іспитах з фаху.

⁸⁰ Гусман Ізраїль Борисович (1917–2003). Упродовж 1947–1957 очолював симфонічний оркестр Харківської філармонії.

кто-то назвал «антифортепианным типом» и поставили мне позорную четверку – я теперь боюсь на глаза показываться в консе, и вообще помалкиваю, своему Тицу еще не говорил. Ну да сейчас это все равно уже. Завтра у меня в 11 ч. первая репетиция. Поэму таки укоротил! Нашел просто варварски-гениальное решение. Помните, я писал, что после гробистой кульминации идет просветленная тема (fis-moll) на гл. материале на большое крещендо и приходит к фанфарной музыке, и потом все срывается на быстрый темп, подходя к репризе. Так сейчас этот срыв идет не на предикт, а на коду прямо, минуя репризу вообще! Не нужна она! Действие кончилось, нужно кончать, а там было расусоливание удовольствия – этакий светленький и громкий мажорчик благополучно переходил в эффектененькую быструю коду. А сейчас непосредственно разработка в коду и ловко тонально – цепочка C-dur – Es-dur – Fis-dur – A-dur – C-dur. Потом C-dur'ный секундаккорд разрешался в Си – доминантовый предикт начинался, а сейчас неожиданно и ярко этот аккорд разрешается в E-dur. (див. нотный приклад).

Против правил, но ярко, (сиб фактически ля# и должен идти в си). Опять заболтался, но это просто потому, что очень уж намучился я из-за этого окончания. Итак, 19-го предстоит всего лишь сидеть в концерте. В. П. давно собираюсь написать, каюсь, стыдно, исправлюсь. Сейчас бегу искать пианиста в оркестр, заболела филармоническая. Простите, Лева.

Сейчас все нет времени как следует написать – 3-е письмо так на ходу.

VIII

23.06.54 г.

Жанна! Сегодня утром начал писать Вам письмо, но не дописал и сейчас начал заново. Ну, во-первых, я уже вполне высокообразован, и студенческие годы канули в Лету. Сдал вчера коллоквиум. Сдавал с 10 до 3-х часов (все в целом). Разбирал по анализу 5-ю Симфонию Шостаковича... Был в ударе, и слушали меня ровно час. Перед 4-й частью спохватились и сказали: довольно. Данькевич сидел рядом за роялем, и все фактически я ему рассказывал. После он сказал: «Ну, спасибо, дорогой!» и пожал руку. «Фу ты: получилось хвастливо!»

Дальше вытянул билет по истории музыки и сел обдумывать, пока другие отвечали анализ. (В этот анализ фактически все теоретические дисциплины входят). Ответил около 3-х ч. Был симфонизм Чайковского и задачи искусства в свете решений 19 съезда. После экзамена я вышел, буквально качаясь, и когда пришел лишь домой, то почувствовал, что устал неимоверно. Ну и сейчас даже жутковато, что ничего больше не нужно учить, сдавать, нести какую-то ответственность. Правда, мне сейчас нужно сделать срочно громадную работу. Переписать партитуру кантаты – иначе мне не дадут отпуск. Это все говорит мне наша завуч Веске⁸¹. Переписали мне орк. голоса с условием, что я отдам в библиотеку и партитуру. Но, я же не могу отдать единственный экземпляр, да еще в карандаше. Ну вот, я сегодня с 11 до 8-ми и писал ее, из 63 страниц сделал 35 – это, конечно, темп неимоверный. Рука моя отваливается – болит, очевидно, будет тендовагинит⁸²! (модная пианистическая болезнь). Ну, я думаю полечить это в теплом днепровском песке и морскими ваннами. Думаю, пройдет?! Сейчас перечитал все Ваши письма⁸³. Знаете, Вы мне кажетесь такой знакомой, что я, наверное, знаю Вас ничуть не хуже тех людей, которые с Вами общаются. Ведь по письму можно сложить впечатление и о манере высказываться, и о характере человека, и о складе ума, мышления и ну много-много других маленьких всяких черточек и оттенков, на которые в обыденной жизни почти не обращаешь внимания. Они сами постепенно неосознанно воспринимаются. Правда, ведь? Есть люди, с которыми произнесешь буквально несколько незначительных слов, и они производят большое впечатление, и наоборот – познакомишься, услышишь его и проходишь мимо, не обращая внимания. Ну, а бывает, с полной ответственностью за свои слова могу сказать, бывает и так, что с человеком ни одного слова не произнесешь и... потом все зависит от обстоятельств: или произносишь слова и пишешь их на бумаге: по-разному бывает! Вы может быть сами не за-

⁸¹ Веске Тамара Яківна (1914–2005) – оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог.

⁸² тендовагиніт – запалення сухожиллів і м'язів рук, спричинене надмірним навантаженням.

⁸³ На жаль, листи Жанни Юхимівни до Л. М. поки що не знайдено.

мечаєте, с какой ясностью обрисовываете Вы себя! Ну, к примеру. Помните, я Вам писал еще в первом письме, что Вы производите впечатление необычайно живого, непосредственного человека. Ну, а разве может человек с иным характером начать так письмо: «Лева! Я на два слова!..» и прямо об ансамбле и т. д. Да я Вас прямо увидел наяву. Вы как будто ко мне забежали рассказать о себе запыхавшись! Ну, еще черточка характера – громадная восприимчивость, фантазеристость. Только человек с большой внутренней какой-то романтикой вообще обратил бы внимание на странное письмо, стал бы переписываться. И как хорошо, что поступили Вы так «несолидно» (как Вы выражаетесь) после экзамена 17-го. О чем Вы думали на этом самом пустыре?⁸⁴ От людей ушли? (я, между прочим, на другой день после нашего знакомства был на этом кажется пустыре, ходил с приятелем к его однокурнице, она сейчас в аспирантуре у Вас – Гусаровой⁸⁵). Ну, и еще деталь и вывод – очевидно у Вас в жизни есть место для подобной романтики, она нужна Вам. Но я, кажется, начинаю забираться в большие дебри (даже может быть дебри заповедника какого-либо!).

Жанночка, мне очень и очень приятно конечно, что Вы мое письмо использовали в качестве талисмана (и притом успешно)⁸⁶. Но неужели Вы суеверны, и куда Вы его дели вообще? А, между прочим, это вполне реально. Я возможно вчера потому так хорошо и отвечал, что накануне получил Ваше распрощудесное письмо. У меня такое замечательное настроение было! Так, что видите – Ваше письмо тоже послужило талисманом! Ну, буду заканчивать. Приложу все усилия, чтобы вовремя Вас поздравить в Киеве с окончанием консерватории. А пока найдете, может быть, время «на пару слов» – я буду очень рад. Лева.

Р. С. Ни пуха, ни пера! А у нас довольно легко основы было отвечать, т. к. разрешали пользоваться программой, а там все подробно изложено, нужно лишь «наливать»! Л.

⁸⁴ Про що саме йдеться, з'ясувати не вдалося.

⁸⁵ Гусарова Ольга Василівна (1928–2006) – музикознавець. У 1953 році з відзнакою закінчила історико-теоретичний факультет Харківської консерваторії. Відтоді навчалася в аспірантурі при Київській консерваторії (наук. кер. Г. П. Таранов).

⁸⁶ Жанна Юхимівна й справді всюди носила тоді листи з собою.

3 Corni

C-Bassi

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble and a bass staff joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains two measures: the first measure has a dotted half note chord (F4, A-flat4, C5) and the second measure has a quarter note chord (F4, A-flat4, C5). The bass staff contains two measures: the first measure has a dotted half note (F3) and the second measure has a quarter note (F3).

№ 4 (від 5 червня 1954 р.)

[illegible]

раньше сейчас

№ 7 (від 17 червня 1954 р.)



Жанна і Левко Колодуби в день
весілля після реєстрації.
Харків, 17 серпня 1954 р.



Левко Колодуб
і Олександр Снегірьов.
Харків, 1 травня 1954 р.

СЛІДАМИ ВИСТУПІВ ЗАРУБІЖНИХ ГОСТЕЙ ХАРКОВА

УДК 78.072:165.194]:781.68.071.2

DOI 10.34064/khnum2-2214

Шоповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу;

e-mail: refleksia@ukr.net

ORCID ID 0000-0002-9407-7337

РОЗУМІННЯ МУЗИКИ ЯК ВІДКРИТТЯ *ІНШОГО*: ДІАЛОГ З МАРІО АЗЕВЕДО¹

*Пропонується знайомство з науковими рефлексіями музикознавця з Португалії, які присвячені актуальній проблемі пізнання музики через концепт **Іншого** в культурі сучасності. Обговорення проблеми викладено в формі діалогу і структуровано за підрозділами. Філософська аналітика дихотомії «світ – інший» окреслює коло музичної когнітивістики. **Інший** відкриває можливість події. Музика – це коли ми відкриваємо себе один одному, вважає М. Азеведо. Своїм текстом вчений констатує тезу про небезпеку глобалізації. У наслідок принципу етноцентризму дослідження самотності та різноманіття етнокультурного ландшафту стає все більш затребуваним. Мультикультуралізм сприяє розумінню ініонаціональних культурних традицій, загальнолюдського музичного досвіду. Музика як спілкування вчить, як можливе існування **світу без конфліктів** – на ґрунті поваги і визнання *Іншого*. Отже, проблема розуміння світу через концепт **Іншого** свідчить про взаємозв'язок філософії і музики в сучасному світі. Зроблено висновок про необхідність почути інакшість світу. **Ключові сло-***

¹ Mario Azevedo – Віце-президент Школи музики і виконавських мистецтв Інституту Політехніки Порту (Португалія), професор.

ва: *Маріо Азеведо, музика, розуміння, концепт Іншого, інакшість світу, виконавець як Інший.*

Постановка проблеми. «Світ і Інший» – тема для дискусії, запропонована музикознавцем з Португалії Маріо Азеведо, далеко не нова, однак продовжує залишатися безумовно актуальною. Сполучення філософом «світ» і «Інший» має тривалу історію. У російськомовній гуманітаристиці – це, насамперед, «коло Бахтіна» (до якого входять й інші екзистенціали «Я-Інший», «Я-Ти», «Я-Ми»). Здовго до епохи глобалізації прозорливий вчений затвердив установку на діалог культур в загальнолюдській історії та методології її вивчення. Широко відомі також авторські концепції Е. Левінаса і М. Бубера, що заклали фундамент традиції філософії Іншого в ХХ столітті.

Проблема «Світ і Інший» присвячена розумінню музики через концепт *Іншого* та заслуговує серйозного обговорення як свідчення взаємозв'язку філософії і музики в сучасному світі. З міркувань колеги виходить, що її усвідомлення відбувалося не тільки в гуманітарних концепціях Новітньої доби, але й у музичних діячів Західної Європи Найновітньої доби. З одного боку, дихотомія «світ і Інший» є відображенням загальної когнітивної трактовки культури як «території спілкування»; а, з іншого – сучасна культура, будучи проекцією фундаментальної християнської ідеї Божого порядку («земля – втрачений рай»), в постсекулярному світі втрачає співвіднесеність сакрального центру (ядра) і периферії. Закономірним наслідком цього стає роз'єднаність різних проявів культури, її множинність, не так сфокусованої навколо людини, скільки стурбованою порядком всередині реальної екзистенції світу.

Отже, філософська аналітика дихотомії «світ – Інший» окреслює коло музичної когнітивістики, однаково важливе (як виявилось!) для португальських і українських вчених. Тож *актуальність теми статті* стосовно ролі концептів «світ і Інший» має глибинні підстави в історії музики і в сучасній науці про неї.

Інтерпретологи української школи (зокрема, авторка та її колеги з кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського) вважають,

що функцію *Іншого* беруть на себе виконавці, представляючи слухачам музику через образ автора, стиль мислення, закарбований в його творах. У такий спосіб об'єднуються воедино, в одне герменевтичне коло світ музики (і в ньому закон Авторства) та Інший, той, хто його уособлює Автора перед новими поколіннями слухачів, продовжуючи Буття його твору – виконавець, або *homo interpretatus* (за визначенням Ю. Ніколаєвської (2020)).

Мета статті – познайомити українського читача з міркуваннями Маріо Азеведо стосовно розуміння музики через пізнання *Іншого* в сучасній культурі-post, яку автор вважає «глухою» до Інакшості.

Методи дослідження. Очевидним є інтерес португальського вченого до класичної теорії діалогу, антропології культури. Він цитує тексти Е. Левінаса (2017), А. Маалуфа (2002). У харківській науковій школі сформований когнітивний підхід до розуміння сутності концепту «Інший» в контексті музичної творчості, представлений в дослідженнях авторки статті (Л. Шаповалова, 2014), її учнів (Ю. Ніколаєвська: 2014) й колег з кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (І. Цурканенко: 2014). У процесі живої комунікації (реалізації музичних творів різних композиторів, ustalених стилів та жанрів) функцію *Іншого* беруть на себе виконавці, уособлюючи для слухачів образ Автора і водночас репрезентуючи власне Я музиканта (інтерпретатора) і передають цю естафету розуміння слухачеві.

Виклад основного матеріалу. Людська свідомість пізнає світ через різні канали інформації. Музика відноситься до невербальних форм людського мислення. Досвід пізнання світу через музику відбувається специфічними засобами музичної комунікації. Як пише М. Бубер, «...перебуваючи в акті пізнання, людина залишається непричетною до світу. Тому, що знання локалізуються “в ній”, а не між нею і світом. Світ не причетний до процесу пізнання. Він дозволяє вивчати себе, але йому до цього немає ніякої справи, бо він ніяк цьому не сприяє, і з ним нічого не відбувається. Як досвід світ належить основному слову Я-ВОНО. Основне слово Я-ТИ стверджує світ відносин <...> Є три такі сфери, в яких виникає світ відношень: життя

з природою, життя з людьми; духовне життя <...> Але яким чином можна долучити до світу основного слова те, що лежить за межами мови»? Буберовський пафос запитань (рос. *вопрошания*) притаманний і стилю рефлексій Маріо Авазедо. Він буде запитувати у перманентний спосіб, однак навряд чи можна сьогодні відразу отримати відповіді на його риторичні питання...

Для музикантів дуже цінним є досвід філософії Е. Левінаса, одного з найбільш проникливих творців етики та **онтології Іншого**. Як пише український філософ Віктор Малахов, саме Е. Левінас «... віддає перевагу слухові перед зором, дослухання перед поглядом; відтак найважливіший в його філософській етиці феномен «Обличчя» загалом «не є баченим» (2007, с. 160). Можна згадати п'єсу Сартра з відомою фразою: «Пекло – це інші». (Інший – це той, хто на мене дивиться. Погляд *Іншого* є умовою мого власного здійснення: адже сам я зсередини ніколи не можу пізнати і усвідомити себе таким, яким я є; отже, й реалізувати себе відповідно до цього).

В контексті етномузикології концепт «Інший» розроблявся відомим вченим Г. Орловим (1992). У 70-і роки він виїхав з СРСР і здобув світову популярність, завдяки науковій діяльності по вивченню відмінностей музичної культури різних народів планети в ареалі «Захід-Схід». Підсумком його діяльності є книга «Древо музики». У ній автор, спираючись на праці антропологів, фольклористів, музикантів-практиків, на матеріалі вивчення етнотрадицій різних народів на системній основі запровадив порівняльне музикознавство. Предметом порівняння була музика в ареалі «Захід-Схід», сенс концепції полягав у виявленні спільностей та відмінностей різних етнокультур в системі «Світ – Інший».

Ще один ракурс наукового осмислення проблеми «світ – Інший» з безлічі інших – це духовний аналіз музики В. Медушевського (2014). Сутність концепції вченого полягає в тому, що він трактує постать *Іншого* в християнській традиції – як уособлення Бога (в церковній культурі) або людини, яка є Образом і Подобою Бога (світська духовна культура). Ця думка не суперечить ні бахтіанським, ані левінасівським ідеям, проте надає іншу ентелехію (за Аристотелем) – вціленість мисленнєвого руху.

У музичній інтерпретології (вчення про інтерпретацію) категорія *Іншого* займає ключову позицію: вона сполучається з образом Я-виконавця і має два виміри: творець тексту, автор-композитор – і той, кому призначений цей текст, послання композитора (*Інший*, друг – йдеться про виконавця і слухача). Якщо «Буття є спілкування» (за назвою книги Іоанна Зізіуласа), то інший – це обов'язково друг (російськомовний етимон слова «інший»), особа, точніше – особистість! В особі виконавця двоє інших (автор і реципієнт) зустрічаються, і своєю діяльністю, на території виконавського акту інтерпретатор музики створює нову реальність. Зустріч двох свідомостей, що виникає в процесі розуміння чужої творчості, існування *іншого* полюсу смислотворення, його ентелехії в *Іншому* є специфічними умовами буття художньої свідомості. Для музичного виконавства це означає, з одного боку, принципове визнання свободи творчості; з іншого – вказує на об'єктивний критерій її обмеження.

Інший є суб'єктом спілкування, який є твоїм двійником, але не дорівнює твоїй особистості. Він має до тебе довіру, і ти маєш цю довіру відтворити у вимірі власного життя **через інтерпретацію як об'єктивну усталену систему ціннісно-смыслових координат**. Двосуб'єктність, орієнтація на Іншого-в-собі означає в мистецтві необхідність зворотного зв'язку, оберненості на себе, та розкриває специфічні умови сприйняття й повноцінного спілкування, самої можливості адекватного порозуміння (2014).

Перейдемо до авторського слова Маріо Азеведо. Пропонується фрагмент його виступу у Харкові восени 2019 року (в перекладі з англійської) з авторськими рубрикаціями.

Ненадійність і гіпертрофія світу

«Я – людина, жодна інша людина мені не чужа».

Мігель де Унамуну

Ми починаємо сумніватися в тому, що визначає нашу індивідуальність, ідентичність, коли починаємо дивитися і слухати світ через *Іншого*. Що робить кожного з нас тим, ким він є, а не кимось іншим? Розмірковуючи про це, я чую голос моєї бабусі, яка читала англійський варіант казок «Тисяча і одна ніч». Їх магію можна порівняти

тільки з подорожами португальськими селами і містами з батьками, коли я був маленьким, і свята попереджали мене про надлишок цукру в цукерках. Це насторожувало і примушувало мене здогадатися, що моя кава може сильно відрізнятися від тої, яку подали б, наприклад, у французькому кафе.

Згодом я усвідомив існування багатьох інших видів цукру: вірменські абрикоси, кубинське манго, турецькі чи індійські солодощі давали мені інформацію про те, що індивідуальність не ділиться на частини, але формується унікальним способом через різні особистісні фільтри. Ми об'єднуємо ці епізоди в культуру, котра дозволяє сьогодні стверджувати, що ми живемо в певній гармонійно складеній ідентичності. Якщо це правда, якщо ми є результатом постійної еволюції, чому тоді ми не закликаємо світ музики до такого ж висновку? Чому існуючі в світі пісні лише підкреслюють гегемонію телеологічного мислення і досить механічної процедури, покликаної консолідувати індустрію і музичний бізнес?

Якби музика могла стати прикладом різноманітності, складності та незвичайності світу! Що треба зробити, щоб зупинити ознаки глобалізації культурного середовища, ворожої по відношенню до відмінностей і своєрідності? Ми знаємо, що культура, комерція і музична індустрія систематично відмовлялися від світової музики в її *інакшості* і ізолювали її в гротескній карикатурі звукової екзотичності. Ми критикуємо гегемоністську культуру, яка не помічає інакшість і судить про себе так, що саме вона найвища і унікальна. Ми хочемо надати критику на пісню, яка бажає мати тільки одну особу в дзеркалі нарцистичної культури. Це та сама культура, що рухається по аренах шоу-бізнесу, і яка організована тільки для того, щоб відповідати егоїстичному способу життя.

Культурне середовище – музика проти етно-музики – сприяло тому, що ми зараз спостерігаємо результати верховенства і пріоритету, які західна культура віддала онтології, нехтуючи іншим в його інакшості; більш того, вона ставить інше небезпечно близько до прірви забуття і жорстокого поводження, знищуючи етику, яка справедливо вказує на роль нарцистичного его. Ось чому вкрай важливо затвердити міжкультурний погляд на музику, деколонізуючий наше мислення,

і обговорити **новий порядок розуміння музики в світі**. Тоді аналіз може вийти на серйозний баланс етики і онтології, визнаючи *Іншого* в його інакшості. Пісні світу і їх вивчення спонукають зрозуміти, що ми маємо навчитися вільно сприймати різноманітність, складність і відмінності.

Існує безліч можливостей, особливо в академічному світі, вільно говорити про наші подвійні/потрійні приналежності до чогось, що сприятиме нескінченним дискусіям про стан музики, яка є «живою пам'яттю» про нас усіх. Це також стимулює можливість слухати різні музичні втілення, що забарвлюють звукові ландшафти країн і континентів. Сучасний світ, в якому ми живемо, обмежений турбулентністю безлічі випадків, а швидкість і споживання вторгаються, не питаючи нашого дозволу, віднімаючи наше місце і наш голос. Щоб подолати це, ми маємо почути музичну інакшість, не поспішаючи і з увагою. При подальшому описі такого переламу стає очевидним, наскільки трудомістким є це концептуальне завдання: *взяти на себе зусилля розуміння нового як Іншого*, що раніше не було відчутним для конструювання знання, прийдешнього до нас при сприйнятті інакшості.

Всередині нас існує величезне невігластво щодо визнання нашої малості, котра рухає нами і вимагає ще одного зусилля, щоб видалити або спробувати скасувати його. Ми мусимо відмовитися від байдужості до світу, який зобов'язує нас, не дозволяючи стверджувати свою індивідуальну свободу. Ось чому ми хочемо зробити з цієї проблеми серйозну практику для вправ в емансипації і зрілості, коли ми зможемо критично міркувати про те, хто ми є в цьому світі?

У сучасному світі ми стикаємося з тим, що таїна знищена обов'язковою присутністю слів, образів, звуків. Відкритий світ з оманливою прозорістю та місцями, де є музика, яку ми слухаємо, пов'язаний з певною матеріалізацією, яка робить його милим, в'ялим і порожнім, позбавленим будь-якого символічного виміру. Тепер ми знаємо, що «обіграли» нашу власну природу в формах відносин або організації, яку ми встановлюємо в наших діях і думках. Музика як продукт колективного / індивідуального творчості проявляється в *діалектичному процесі постійного заперечення і збереження*, що дає можливість спостерігати особисту відповідальність, яку ми припису-

ємо їй, бажаючи говорити про свободу, а не навпаки. Проблема полягає в тому, що музика, якою маніпулюють ринково-економічні інтереси, живе в умовах виживання, не дозволяє відчувати себе вільною.

Пісні різних народів світу в своїй здатності виражати себе вперто припускають існування власного звуку, що приводить до розуміння шкідливості перекладу звуку на «іншу мову». Неслухняний звук вивільняється і залишає позаду нормативність, яку одобрє економіка. Тому ми повинні бути вільними. Коли ми чуємо музику, створену інтенсивною індустрією, ми виявляємо в ній у більшості випадків загальний ґрунт, особливо важливий для її матеріалістичної натури, гедонистських пропозицій у глобальній споживчій атмосфері (формула постмодерністської свободи). Маючи це на увазі та з огляду на негативність, що допомагає боротися з таким статус-кво, шукаємо проблиск надії, що ставить нас в помірно-скептичну позицію, протилежну неоліберальній натурі, яка сприймає звуки тільки тоді, коли вони здатні маніпулювати інакшістю як маргінальною екзотикою. Якщо ми розуміємо музику як *етичний акт* і фундаментальну цінність індивідуальної свободи, то повинні бути по-справжньому стурбованими. Однак, оскільки ми не настільки безневинні, то *що* ми відчуваємо, *що* чуємо і бачимо, не дають нам ніякої розради. За телеологічних причин музика перетворилася в чудове універсальне шоу: подивіться на приклади світової музики, що сковують свободу дій тільки для того, щоб раціоналізувати виробництво звуку на ідейному ґрунті.

Що ж тоді визначає нашу індивідуальність, якщо ми не можемо *слухати світ через Іншого*? Що змушує мене бути собою поза свободи? При першій реакції думка змушує нас уявити ці звуки як профілактичну вправу, що підтримує музичне уявлення в якості форми знання, що поєднує в собі справжні почуття і думки. Однак це не те, що ми чуємо. Тому ми маємо критикувати музику світу як таку, яка не бачить і не чує звуки інших осіб, а може чути і бачити тільки однаковість. Інші пісні – ті, які народжені в наслідок заходів, вжитих іншими особами, дійсно сприяють свободі думки і надають величезну можливість створення множинності пісень в світі, будучи в опозиції по відношенню до того типу музичного виробництва, який свідомо і неетично сприяє певній пандемії.

Відчутність Іншого в світі і в мені

... Чим більше цікавих прихильностей до чого-небудь,
тим повніше розкривається моя особистість.

Амін Маалуф (2002: 27)

Дихотомія «світ і Інший» дозволяє визнати, що культурна ідентичність – це те, що не було людям надано відразу і остаточно. Воно створювалося поступово і зберігалось протягом усього нашого існування. Більшість компакт-дисків, книг, подій, що потрапляють в поле нашого зору, пояснюють це так: значення наших культурних приналежностей завжди є рухливим. Усвідомлюємо, що слова, котрі використовуються для ілюстрації мислення звуками, не є безневинними. Це має насторожувати і застерігати від використання їх в якості забобону (художність, популярність тощо).

Насправді, ми хочемо, щоб у слухання (= відчутність *Іншого-в-нас*) була чудова можливість звільняти нас, дати можливість відкрити вуха того, що ми чуємо. Якщо після набуття розуміння ідентичності ми усвідомимо, хто ми є, то це забезпечить поведінку нашої особистості. Тому важливо критикувати, прислухаючись до *Іншого*, наче до родової ідентичності.

Чому так легко бути нетерпимим і звести особистість інших до однієї приналежності? Чому так легко применшувати іншого? Насправді, те, що ми ніколи не ставимо себе на місце *Іншого*, заважає розумінню різних точок зору. Пісні народів світу як результат множинності національних проявів можуть і повинні створювати різні відносини. Слухаючи їх, світ покривається безліччю поранених спільнот, охоплених колоніальною зарозумілістю, ксенофобією і мерзенним твердженням, що ідентичність починається тільки тоді, коли ми цураємось інших. Ясно, що ми маємо дати можливість прийняти множинність світу, *примиривши пошук ідентичності з відкритістю Іншому*.

Ще до того, як ми стали слухачами-іммігрантами, ми усі були слухачами-емігрантами. Це означає, що до того, як ми вирушили на пошуки нових звукових ландшафтів, було ясно, що мусимо видалити вже існуючі. Тут вбачаємо неминучість роботи над власною деколонізацією. Якщо ми цього не зробимо – не відчуємо свободу. А зробити

це не просто – залишити все позаду без попередження. Коли ми йдемо, то ми беремо *щось* із собою, тому що це *щось* для нас є дуже дорогим. Подобається це чи ні, але ми існуємо з інтенсивним набором звукових переживань. Ця неминучість пояснює ту повагу, яку ми мусимо відчувати до розбудови етичного кодексу і естетичної поведінки, що вимагають взаємності для уникання презирства і зневаги до Інших. Якщо – ні, то це обернеться проти нас.

...Ми відчуваємо в собі якусь нестерпну зайву зарозумілість. Зазвичай, так живуть західні люди, і в новітній час нею заражений не тільки Захід: весь світ вже випромінює цю інфекцію. Світ культури, де з'являємося ми і *Інші-в-нас* в момент знайомства з музичними святами різних народів, є свідченням обміну, що підживлює опір маразму несприятливих часів, який стає все більш механічним і штучним. *Інший* відкриває можливість події, зміни, яка відбувається в нашому політичному житті і сприяє змінам в нас самих. Ось яка мотивація потрібна – **просто почути Іншого!**

Інші звуки виробляють в нас інші почуття, і на їх «стику» ми маємо зрозуміти художнє як прояв символічного <...> Інший звук відкриває в нас простір для зміни на пряму в бік реальності, що попереду: гомогенізація протистоїть множинності громадської сфери (в якій наша множинна присутність є очевидною) У зв'язку з цим ми можемо прийняти змінне як природне звільнення людей. Однак, якщо ми перестанемо довіряти власному існуванню, що відкриває потенційність буття, тоді все стає активним агентом тоталітаризму, глобалізації, роблячи самотніми людей, які живуть в драматичних умовах соціального атомізму. Дотик до *Іншого* означає, що ми можемо бути проти-отрутою від організованої самотності, в якій застрягли.

Пісні народів світу не хочуть відправляти здорові культурні меседжі просто для визвольної гри. Вони схильні дозволити пройти повз дивацтва, які нав'язують схильність до рефлексії. Ми розуміємо, що цей демонтаж був спрямований на те, щоб ізолювати непередбачуване, нормалізувати очевидне і погодитися на дрімоту, надавши постмодерну ідеальну роль найбільшій культурної пасивності. *Інше*, далеке від панування того, що нагадує нас, *примножує світ*. Немов ми відкриваємо вікна інтерпретації і розуміння того, що нас оточує, а по-

тім, якщо ми не дбаємо про це, зростає сила шумового забруднення. Цікавим є той факт, що ми можемо йти до *Іншого*, проте, якщо ми будемо приголомшені або не здатні відреагувати, то не впорасмося з покладеною відповідальністю. Нас захоплює пасивність. І виникає розуміння того, що особистість – це не те, що може бути гарантовано світу, заселеному автоматизованими суб'єктами, спраглому об'єктів фетиша.

Світ *Іншого*

«... Якщо досвід означає саме відносини з абсолютно Іншим – з тим, що коли-небудь виходить за рамки думки, то відносини з Нескінченим надзвичайно завершують досвід», – писав Еммануель Левінас (2017: 12). Ця думка повертає нас до питання про те, що формує нашу ідентичність? І ми наважуємося висловити ідею: саме інакшість робить це формування можливим, коли ми створюємо постійну, інтерактивну, діалогову конструкцію зі звуками, музикою. Так, це складно («танець» між реальним, уявним і символічним), оскільки охоплює рекурсивну адаптивність, яка перетворює будь-яку аксіому в необов'язковий акт. Це означає: те, що визначає мене, не є нормативність, більш того – несхожість.

Саме несхожість надає необхідні аргументи, щоб краще зрозуміти, чому ми не іспанці, чому варвари допомогли нам краще зрозуміти важливість грецької думки в нас, або чому ми можемо розрізнити португальську устрицю і фадю від белонської устриці або арабського макаму. У цій зустрічі один з одним ми можемо створити свою ідентичність. Бажаючи цього, ми слухаємо навколишні взаємодії, які звеличують наші ідіосинкрезії обличчям до обличчя. З цього приводу виникають роздуми про те, що слід відмовитися від нашої містечкової дріб'язковості, фундаменталістського запалення, яке тільки дратує нас, залишаючи пафос боротьби проти інакшості. Ця боротьба може слугувати відправною точкою, щоб визнати, що ми ніколи не зможемо існувати виключно в самодостатньому середовищі. Якщо так трапиться, це буде в'язниця. Ми вважаємо, що через це наша ідентичність ненадійна, відкрита, не самодостатня <...> Те, що у нас є шанс краще зрозуміти, хто ми є і ще краще, як ми

можемо працювати з нашою індивідуальністю, допоможе впоратися з прокляттям однаковості.

Отже, ми маємо радіти загадковості того, що **музика – це коли ми відкриваємо себе один одному**. Це добре для нашого слуху: його маркери починають малювати інші кордони з найбільшою іронічною затримкою, ніж раніше, не дозволяючи вітрам глобалізації бути нейтральним по відношенню до бажаної ідентичності. Цей вітер приніс ідею універсальної культури, яка живить фатальну забудькуватість. Не можна забувати, що всі ми – результат культурної відмови, що не хоче ніякої музичної та культурної діаспори. Спираючись на власний життєвий досвід, ми схильні працювати на розширення пам'яті, яка наполягає на наданні тимчасового набору ідей, які вказують, *хто ми*, що робимо, що знаємо і чого не знаємо.

Світ *Іншого* хоче підкреслити розрив між тим, ким ми є в музично-культурному відношенні, і тим, у що ми віримо. Саме через те, що ми є все більш рівними. В іншому світі, можливо, ми могли б заблокувати цей величезний арсенал маніпуляцій і настільки збагатити свій критичний дух, що стали б свідками складної реальності, яку ми всі поділяємо в собі.

В *іншому світі* ми могли б уникнути свого потягу до гегемоністських моделей і більше посміхатися при звуках інакшості. Зрештою, саме через це ми живемо в світі, де доступ до однаковості вже використовується в багатьох культурах, яку відчують себе виключеними, маргінальними. Можливо, це відбувається тому, що всюди на поверхні присутнє величезне насильство з боку найсильніших. Пісні світу мають сміливість духу боротися за нескінченність інакшості і звинувачують світ, в якому ми живемо. Якщо ми залишимося такими, то у нас вже не буде шансу скасувати звукові расові ізоляції і боротися за свободу звукових світів.

Post scriptum (Висновки). Дихотомія «Мир і Інший» відповідає на виклик сучасності твердженням прав *Іншого*. Маріо Азеведо своїм текстом створив інтелектуальну «напругу», проконстатувавши тезу про небезпеку глобалізації, як об'єктивного історичного само-

руху. У наслідок принципу етноцентризму дослідження самотності та різноманіття етнокультурного ландшафту планети в радіусі «Схід-Захід» знаходить все більшу потребу.

Третє тисячоліття ставить завдання синтезу досягнень культурно-мистецьких проявів людини в єдиному етичному горизонті **Життя як Дару**, відповіді на заклик Бога. Музична творчість – один із способів відповіді на цей заклик. Мультикультуралізм сприяє розумінню основ інонаціональних культурних традицій і виявленню загальнолюдського музичного досвіду.

Сенс музики – через досвід спілкування відкривати все більше друзів в світі. Процес музичного пізнання перетворюється в ланцюг подій, освячених Даром безкорисливих відносин з *Іншим*, через Любов і Радість розуміння.

Маріо Азеведо стверджує: музика як мова людського спілкування вчить, у який спосіб можливе існування без конфліктів – **на ґрунті поваги і визнання *Іншого***. І ця думка здатна поставити певну точку в запропонованій дискусії.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (2000). Автор и герой в эстетической деятельности. В кн. *Автор и герой: к философским основаниям гуманитарных наук*. С. Г. Бочаров (Сост.), сс. 3–226. С.-Петербург: Азбука.
- Бубер, М. (1995). Я и Ты. В кн.: *Мартин Бубер. Два образа веры*. В. В. Рынкевич (Пер., коммент.), 16–92. Москва: Республика.
- Малахов, В. А. (2008). *Право бути собою*. Київ: Дух і Літера, 336.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*: монографія. Харків: Факт, 576.
- Орлов, Г. (1992). *Древо музики*. С.-Петербург: Советский композитор, 408.
- Цурканенко, И. В. (2014). «Горизонт событий» как музыковедческий концепт. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40: Когнітивне музикознавство, 490–498.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40: Когнітивне музикознавство, 11–32.

Levinas, Emmanuel (2017). *Totality and Infinity*. Lisbon, 310 p.

Maalouf, Amin (2002). *The murderous identities*. Difel, Lisbon, 176 p.

Liudmyla Shapovalova

Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis,
Dr. habil. in Art Studies, Full Professor Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National
University of Arts, Department of Interpretology and Music Analysis;

refleksia@ukr.net

ORCID ID 0000-0002-9407-7337

**THE UNDERSTANDING OF MUSIC AS THE DISCOVERY OF THE
OTHER: THE DIALOGUE WITH MARIO AZEVEDO**

Introduction. *We offer the materials which acquaint the Ukrainian reader with the thoughts of the musicologist Mario Azevedo (Portugal). Their content concerns the actual problem of understanding music through cognition of the Other in the culture of our time. The relevance of studying the concepts of “The World and the Other” has deep roots in the history of music and in the science about it. The discussion of the concept of the Other is presented in the form of an internal dialogue of various scientific ideas and within the text it is structured in sections: on the unreliability and hypertrophy of the world, the tangibility of the Other-in-me, the world of the Other.*

Results and Discussion. *Thus, the problem of understanding the world through the concept of the Other indicates the relationship between philosophy and music in the modern world. It is clear that its realization took place not only in the post-Soviet humanities, but also in the practice of musicians from the various countries of Western Europe.*

*The dichotomy “The World and the Other” responds to the challenges of our time by asserting the rights of the **Other**. The songs of the peoples of the world as a result of the multiplicity of national manifestations can and should create different relationships. If the Being is communication (John Zizioulas), then the **Other** is surely a Friend, a personality. The philosophical analytics of the concepts “The World – I”; “The World – the Other” outlines the circle of musical cognitive science, equally important for Portuguese and Ukrainian scholars. As a result, a conclusion was made about the need to build a different ethics and aesthetics,*

aimed at understanding the **Other**, about the need to hear the otherness of the world. The other opens up the possibility of an event – a change that takes place in our political life and contributes to changes in ourselves. That's the motivation which is needed – just to hear the **Other**! In the other world, we could avoid the attraction to hegemonic models and smile more at the sounds of otherness. We live in a world where access to sameness is already used in many cultures, which feel excluded, marginal.

Music is when we open up ourselves to each other, says Mario Azevedo. In his text, the scientist created an intellectual “tension”, by stating the thesis of the dangers of globalization. As a result of the principle of ethnocentrism, the study of the identity and diversity of the ethno-cultural landscape within the East-West radius is becoming increasingly popular.

Multiculturalism contributes to the understanding of the foundations of foreign cultural traditions and the identification of universal musical experience. The process of musical cognition turns into a chain of events sanctified by the Gift of selfless relations with **the Other**, through Love and Joy of understanding.

Conclusions. The meaning of music is to open more and more friends in the world of otherness through the experience of communication. Music as a language of human communication teaches how it is possible to exist without conflicts – on the basis of respect and recognition of the **Other**. And this opinion is able to put an end to the proposed discussion. **Key words:** Mario Azevedo, music, understanding of music, the concept of the Other, the otherness of the world, the performer as the Other.

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. (2000). Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [An author and a hero in the aesthetic activity]. In *Avtor i geroy: k filosofskim osnovaniyam gumanitarnykh nauk* [Author and Hero: Towards the Philosophical Foundations of the Humanities]. S. G. Bocharov (Comp.), pp. 3–226. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
- Buber, M. (1995). Ya i Ty [Me and you]. In *Martin Buber. Dva obraza very* [Martin Buber. Two ways of faith]. V. V. Rynkevich (Trans., Commentary), pp. 16–92. Moscow: Respublika [in Russian].

- Levinas, Emmanuel (2017). *Totality and Infinity*. Lisbon, 310 [in English].
- Maalouf, Amin (2002). *The murderous identities*. Difel, Lisbon, 176 [in English].
- Malakhov, V. A. (2008). *Pravo buty soboiu [The right to be yourself]*. Kyiv: Dukh i Litera, 336 [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit [Homo interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries. (A monograph)]*. Kharkiv: Fakt, 576 [in Ukrainian].
- Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki [The tree of music]*. St. Petersburg: Sovetskiy kompozitor, 408 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (2014). Dukhovnaya realnost muzykalnogo proizvedeniya i metody ee poznaniya [The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]*, 40, 11–32 [in Russian].
- Tsurkanenko, I. V. (2014). «Gorizont sobytiy» kak muzykovedcheskiy kontsept [“Event Horizon” as a Musicological Concept]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]*, 40, 490–498 [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 11 лютого 2021 року.

Для нотаток

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти**

ВИП. 58

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Шаповалова, доктор мистецтвознавства, професор

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.03.2021. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 14,4. Об. вид арк. 14,5.

Зам. № ЕП-09/03/1-21. Тираж 100 прим.

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