

European Journal of Arts

Nº 1 2020

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 1 2020

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kaplan Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies
Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences
Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History
Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences
Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© Premier Publishing s.r.o.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Decorative art

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-3-7>

*Akridina Anna Vladimirovna,
postgraduate student of the department of fine arts
of K. D. Ushinsky South Ukrainian National Pedagogical University
E-mail: sokol.olga.43@ukr.net*

THE MONUMENTAL DECORATION OF ST. PANTELEIMON AND ST. ELIAS MONASTERIES IN ODESSA

Abstract. The monumental and decorative art in Odessa St. Panteleimon and St. Elias friaries, Athos monastery farmsteads in the past, is considered in the article. Their connection with the self-titled monasteries of Mount Athos in Greece is analyzed; subjects and stylistic features of the decoration are revealed.

Keywords: Monumental and decorative art, friaries of Odessa, Athos monastery farmsteads, Holy Mount Athos.

According to P. Florensky, name is the thinnest flesh; it expresses a spiritual essence. It contains a generalized universal experience; history itself speaks in us and through us by means of the name [1, 133]. Major Odessa Orthodox shrines: St. Panteleimon, St. Elias cloisters and St. Andrew's farmstead that are located in the station area of the city are historically and spiritually connected with the eponymous Athos (The Holy Mountain) monasteries in Greece.

The needs of the pilgrimage necessitated the construction of farmsteads of the Holy Mountain Russian cloisters in the Russian and the Ottoman empires cities [2, 18]. Port city Odessa was a connecting link between Israel, Palestine and Athos Orthodox centres in the second half of the XIX century due to the peculiarities of its geographical location [3, 78–81]. The farmsteads of Russian St. Panteleimon Monastery on Mount Athos were built in Constantinople, Thessaloniki, Moscow and Odessa.

The farmsteads of Prophet Elias skete founded on the Holy Mount in 1757 by hieromonk Paisius (Velichkovsky) were erected in Constantinople, Odessa and Taganrog [4, 118–120].

Odessa St. Panteleimon friary created in 1995 was founded in 1876 as a farmstead of the eponymous Russian cloister on Mount Athos. The stone delivered from the Holy Mount to Odessa was used for its construction. The ceremonial consecration of the temple took place in 1896 [5, 2–5]. During the closing periods of the farmstead (1922–1943 and 1961–1991) the wall icon painting was wiped, plastered or desecrated [2, 49]. The first Divine Liturgy after the return of the shrine to Orthodox Church was performed in 1991 [2, 50]. The restoration work in the monastery started in 1993 [6, 3].

The architectural project of St. Panteleimon farmstead developed by N. N. Nikonov was completed by L. F. Prokopovich. The analogue of the exterior design is St. Petersburg cathedral of the Savior on

Spilled Blood (1883–1907) in which the motifs of the XVI–XVII centuries' Russian architecture were used. St. Panteleimon farmstead construction is characterised by a rare for Odessa pseudo-Russian stylization that was used in the empire from the 1870s to express the national idea. Mosaic images of the southern facade, which overlooks a busy city street, form a kind of iconostasis. The depiction of the monastery's heavenly saint patron is located above the central window of the second floor in the kokoshnik pediment. The interior of the friary combines unique for the Odessa region murals by Athos masters of the late XIX century (in the narthex and on the stairwell walls), paintings of the XX (predominantly in the lower church) and the depictions of the beginning of the XXI centuries (in the main temple).

Monumental images of the narthex and stairwell walls were uncovered by restorers from Kharkov in the 2010s under the layers of later repainting [7]. Ten murals illustrate the life and great martyrdom of holy healer Panteleimon. The plot of the composition "The tsar orders to teach St. Panteleimon the medical art" is based on the dialogue of the holy young man with emperor Maximian. Panteleimon's pose conveys his meek and humble character. The depiction of an arcade serves as the background. The two-figure composition "Saint Panteleimon studying the medical art from Euphrosynus" has a similar scheme. Two types of the space formation are used in the image: the realistic depiction of faces, figures, draperies of clothes is combined with the depiction of the table and the pedestal in the reverse perspective, which is characteristic for Byzantine icon painting. The mural composition with Panteleimon in the centre, the righteous Evvula and the holy martyr Yermolaus of Nicomedia in front of him resembles the iconography of Deisis. According to the canon, the saint young man is dressed in the clothes of the Roman Empire healers and holds attributes indicating his medical service [8, 365]. A full length image of an Angel writing text on an open scroll is noteworthy. In the upper part the composition is supplemented

with a quote from the "Spiritual Charter" by reverend Joseph Volotsky. This image has an instructive nature and reminds the incoming of the need for special awe for church service.

The white marble wide steps of the staircase lead to the main monastery temple located on the third floor. Climbing them symbolizes the ascent to Athos, which is especially important for those who cannot get there personally. The usage of such architectural elements as a cornice with large denticles, pilasters, semicircular and keel-shaped arches contributes to the connection of the space with monumental paintings. The scenes from the life of St. Sergius of Radonezh and images of the holy founders of Athos monastic residence are presented on the walls of the first floor at the stairs base. Saints and reverends depicted on the staircase walls of the second floor are shown against the realistic landscape background that is characteristic for painting of the Catholic tradition. Selected saints become the monastery parishioners' accomplices and prayer assistants in a symbolic (spiritual) ascent to Mount Athos. The mountain is a symbol of proximity to God. It reminds of the envisioned world axis, as it rises above the level a person's everyday life and reaches the sphere of heaven [9, 59]. Icon-painted hills with ledges (leshchadkas) are explained in a similar way.

In the murals of the narthex and the stairwell walls the icon-painting canon is connected with the illusory nature of the academic style, which is typical for the XIX century art and is shown in the religious paintings by V. M. Vasnetsov and M. V. Nestorov [10; 23, 38]. Herewith the images are filled with static contemplation that is inherent in icon painting. The monumental compositions are framed by white mouldings, which resemble the design of easel paintings. The murals are characterized by matte flickering of the paint layer halftones, purity and grace of colour combinations, subtlety of a painting manner. The figures of saints are attached to the light background with soft shading along the edges

of forms that conveys an air environment sense. The murals of the main temple created in 2010s stylistically correspond to the original paintings of Athos monks. A harmonious unity of the monumental and decorative design that refers to different times was achieved.

St. Elias temple in Odessa is perceived as an expressive vertical against the surrounding buildings' background and forms the silhouette of the station area. St. Elias farmstead was founded in 1884. The solemn consecration of the five-domed four-pillar St. Elias church by L. F. Prokopovich project took place in December 1896 [11, 2]. In 1995 Elias parish was transformed into a friary. The composition and decorative elements of the temple are close to the monuments of the late XIX century Neo-Byzantine style. The architectural similarity of the monastery in Odessa and the eponymous skete on Athos is observed [12], which expresses their sacred unity. The architectural composition of the church develops in depth. A two-tier tent bell tower on the western side stands out of the total volume, which corresponds to Russian architecture of the XVII century. The exterior contains typical Byzantine elements such as arcade on columns and cubic capitals creating a sense of strength. The exterior of the western facade has been decorated with the Byzantine style mosaics in the last decade. In the lunette above the entrance there is an image of St. Elias. On the right side from the portal is the depiction of Christ the Great Bishop, on the left – the mosaic icon of Our Lady “The Abbess of Mount Athos”, the patroness of monasticism.

The main temple of the friary is designed for 700 people and has three chapels; the central one is consecrated in the name of the monastery saint patron. Originally the main dome's painting was based on the composition “The Trinity of the New Testament” by A. T. Markov from the Cathedral of Christ the Savior in Moscow [13, 2]. Over time the image had been lost and recreated during the restoration and painting of 2013–2014. The arches of the

central nave are decorated with paintings on Gospel subjects. The compositions “Ascension” and “Resurrection of the Lord” on the eastern vault are based on the paintings of the pendentives of Christ the Savior Cathedral.

In the interior lunettes on the sides from the portal there are two images of the Theotokos of Jerusalem with the Baby in Her arms. The compositions are distinguished by the red and blue colours of the Virgin's maphorion and the Baby figure position. The artist managed to put into the heroes' glances the entire depth of the trial of the upcoming sacrificial path. According to O. A. Tarasenko, psychologism was a hallmark of the late XIX and early XX centuries' church art of the individualism era. A time-limited emotional states are not consistent with goals of monumental art designed for durability like the architecture itself with which it is interconnected [10; 26, 42]. The lunette landscape compositions “Jerusalem” and “The Source of the Virgin Mary in Nazareth”, which can be rarely seen in temple decoration, are placed under the Our Lady's images. They are the copies of V. D. Polenov's etudes painted by the artist in 1882 during a trip to the holy places.

V. M. Theodor, now known as an icon painter and archimandrite Zinon, worked on the decoration of the former Athos St. Elias farmstead [14, 3]. According to the evidence of the diocesan engineer V. G. Borisov, the master created the images for the side iconostases [15]. Since 2004 restoration and repair work in the monastery have been carried out actively. The images of Christ Pantocrator in the altar and of the saints on the church walls were created. During the restoration of 2014 the pylons and the space around the western murals were decorated. The nimbuses of the saints were covered with gilding imitating a mosaic technique. A similar method is found in the monumental works of art of the 1890s by V. M. Vasnetsov (for example, in the Church of the Nativity of John the Baptist on Presnya).

A significant part of the temple monumental decoration is the ornamentation in the late Byzantine style.

The tracery by Lev Dal in the Cathedral of Christ the Savior was taken as a basis. Ornamental stripes frame each image, choirs, pylons and other elements; together with the monumental icons they form a kind of carved iconostases. The system of patterns merges into unity with the murals and saturates the composition with the sophisticated interlacements. The wall and ceiling paintings of St. Elias church were created in the academic style without excessive detail, which corresponds to the principles of monumental art. Massive pillars in the form of double marble columns with Corinthian capitals play a large decorative role in the internal space formation. They are deprived of a picturesque cover and form a kind of monolithic pause among numerous interior details.

Conclusions. The connection of Odessa St. Panteleimon and St. Elias friaries with the eponymous Athos monasteries is caused by the historical circumstances. It is expressed through the architectural similarity of their cathedrals and the interior design peculiarities. The monumental decoration of St. Panteleimon and St. Elias cloisters is characterized by polystylism, which corresponds to icon painting of the farmsteads' foundation times. In the murals the principles of canonical iconography are

combined with such properties of academic easel art works as illusory, illustrative, protuberant or ornamental framing. The monumental depictions in St. Panteleimon friary are the unique example of the late XIX century church art by Athos masters for the Odessa region. The location of St. Panteleimon and St. Sergius of Radonezh life scenes depictions outside the liturgical space (on the narthex walls and at the stairs base) contributed to the application of a freer approach. The symbolic language of Byzantine and ancient Russian icon painting was replaced by academism in them. Pictorial motifs and compositions of the Cathedral of Christ the Savior, etudes by V. D. Polenov were used in St. Elias monastery decoration. Approach to the spiritual reality is carried out through the reproduction of sensually convincing images of the material world. The interest to mastering the Byzantine and Old Russian mosaic heritage in churches' decoration, especially exteriors, has been increasing since the beginning of the XXI century. The coexistence of the inherent spiritual dominant of Byzantine depictive tradition with academic direction based on the laws of the sensual world is observed in the monumental decoration of Odessa St. Panteleimon and St. Elias friaries.

References:

1. Florenskij P. Imena. SPb.: Avalon", Azbuka-klassika, 2007.– 336 s.
2. Igumen Viktor (Bykov). Svyato-Panteleimonovskij odesskij muzhskoj monastyr'. – Odessa: Astroprint, 2005.– 104 s.
3. Barvinskaya P. I. Iz istorii zastrojki Afonskih podvorij v Odesse // Istoricheskaya pamyat'. 2001.– Vyp. 3.– S. 78–81.
4. Varsonofij, episkop Saranskij i Mordovskij. Sochineniya: v 5 t.– T. 3: Afon v zhizni Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi v XIX – nachale XX v. – Saransk, 1995.– 176 s.
5. Ustrojstvo i osvyashchenie hrama v Afonskom Panteleimonovskom podvor'e v Odesse // Pribavlenie k Hersonskim eparhial'nym vedomostyam. 1896.– № 1.– S. 2–5.
6. Yug. 1993.– № 18 (13448).– 3 c.
7. Restavraciya rospisej v obiteli prodolzhaetsya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://panteleimon-od.church.ua/2013/09/27/restavraciya-rospisi-v-obiteli-prodolzhaetsya/> (data obrashcheniya: 10.02.19).
8. Fartusov V. D. Rukovodstvo k pisaniyu ikon svyatyh ugodnikov Bozhih. Posobie dlya ikonopiscev.– M.: Russkij hronograf, 2002.– 452 s.
9. Bidermann G. Enciklopediya simvolov.– M.: Respublika, 1996.– 335 s.

10. Tarasenko O. A. Misterii modernizma. Nasledie Drevnej Rusi v zhivopisi moderna i avangarda / Ol'ga Andreevna Tarasenko. – Odessa: Abrikos, 2004. – 300 s.
11. Vedomosti Odesskogo gradonachal'stva. 1896. – № 279. – 2 c.
12. Odesskij Svyato-Il'inskij monastyr' [Elektronnyj resurs] / N. Goroshkova, Yu. Myagkaya. URL: <http://pravlife.org/ru/content/odesskiy-svyato-ilinskiy-monastyr-vorota-na-afon> (data obrashcheniya: 15.04.2019)
13. Vedomosti Odesskogo gradonachal'stva. 1896. – № 119. – 2 c.
14. Restavruyut' sobor // Radyans'kij Izmail. 1990. – № 38 (8330). – 3 c.
15. Interv'yu s V. G. Borisovym [Zvukozapis']: Akridina A. V. – Odessa, 2018. – 40 min.

Section 2. Musical art

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-8-14>

*Volik Alexey,
PhD student, teacher of the special piano department
Kharkov National University of Arts
named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: volik64@gmail.com*

PERFORMANCE CANON IN MODERN COMPETITION AND CONCERT PRACTICE (BASED ON THE MATERIAL OF INTERPRETATIONS OF CHOPIN'S ETUDES OP. 10)

Abstract. Under consideration is the performance canon and its position in modern competition and concert practice. On the material of interpretations of Seong Jin Cho, A. Sultanov and Lang Lang common factors that allow one to understand the boundaries of the canon's mobility under various conditions of performance (competitive and free-to-play) are revealed. The parameters thanks to which the interpretations acquire the features of classical or non-classical are determined.

Keywords: classical, non-classical, performance canon, Chopin's Etudes op. 10, competitive, concert, interpretation.

*Волик Алексей Алексеевич,
аспирант, преподаватель кафедры специального фортепиано
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: volik64@gmail.com*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ КАНОН В СОВРЕМЕННОЙ КОНКУРСНО-КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЭТЮДОВ ОР. 10 Ф. ШОПЕНА)

Аннотация. В статье рассматривается исполнительский канон и его положение в современной конкурсно-концертной практике. На материале интерпретаций Сон Чжин Чо, А. Султанова и Ланг Ланга выявляются закономерности, позволяющие понять границы подвижности канона в рамках различных условий игры (конкурсные и свободно концертные), а также определяются параметры, благодаря которым трактовки приобретают черты классичности или аклассичности.

Ключевые слова: Классическое, аклассическое, исполнительский канон, Этюды ор. 10 Ф. Шопена, конкурсное, концертное, интерпретация.

Вопрос об эстетических константах исполнительского искусства имеет давнюю историю изучения и осмысления. Начиная, очевидно, с К. Мартинсена [3], учёные нередко избирают путь его решения на основе типологизации субъектов интерпретационной деятельности. В результате складывается достаточно разноликая панорама концептуальных положений и терминологических определений, отчасти варьирующих друг друга, отчасти демонстрирующих различные «точки обзора» предмета аналитического освещения. Помимо К. Мартинсена, назовём имена Л. Раабена [6], Д. Рабиновича [7], В. Чинаева [9] и др. В относительно недавнее время в музыкальной науке получило развитие иное направление поиска эстетических констант исполнительского искусства. Его сторонники и разработчики исходят из объективных предпосылок для выявления неких универсалий, дающих возможность обобщения музыкально-исполнительского опыта, его «ставших» форм, о чём сигнализирует широкое распространение в исследовательском обиходе таких словесных единиц, как «канон», «эталон», «норма», «образец» и пр. Например, П. Муляр употребляет понятие «стилевой канон», имея в виду, устоявшиеся «смысло-структуры», служащие источником техники «игры по модели», или «игры по образцу» [4, 16]. В статье, принадлежащей перу двух авторов – В. Сумароковой и М. Кононовой, термины «канон», «эталон», «образец» дифференцируются, образуя пары оппозиции по признаку принадлежности сфере виртуального либо действительного: представляемое-реальное, идеальное (абсолютное) – фактическое [8, 30].

Не расширяя круг примеров, дающих представление о разнообразии толкований исполнительских универсалий (эстетических констант), сделаем вывод о том, что в них так или иначе про-

сматривается связь канона с опытом данного вида деятельности, отбором тех представлений о ней, которые обеспечивают её целостность и самодостаточность в меняющемся пространственно-временном континууме. Это представление вбирает в себя общезначимые исполнительские стратегии (термин В. Демьянкова [2]), подразумевающие в данном случае способы реализации отношения «интерпретатор – продукт композиторского творчества»; качественные показатели пианизма; свойства субъекта – музыканта; а также инструмента для достижения искомого художественного результата. Иначе говоря, исполнительский канон обращён одновременно к сознанию и к бытию, идеален и материален. На основе изложенных положений предлагается следующая дефиниция термина «исполнительский канон».

Исполнительский канон есть исторически возникший, определённым образом формализованный результат коллективного и индивидуального опыта, сложившегося в ходе данной профессионально-художественной деятельности. Формирование исполнительского канона осуществляется на основе инновационных открытий мастеров пианизма, авторских стилей выдающихся творческих личностей, тиражирования возникающих вследствие этого духовно-эстетических и собственно «цеховых» ценностей с последующим их закреплением в общественном сознании посредством нормализующих свойств школы, а также коммуникативно-слушательского процесса, одновременно откликаясь на социальный заказ и формируя его.

Поскольку исполнительское искусство, в том числе фортепианное, являет собой динамическую саморегулирующуюся систему, конкретные качественные характеристики канона исторически изменчивы. В силу этого, изучение исполнительских канонов во временной проекции может

способствовать осмыслению самого хода развития данной деятельности на протяжении всего её существования. Вместе с тем, согласно наблюдениям исследователей, при всей видимой линейности исторического движения исполнительского искусства, в нём обнаруживается определённый алгоритм, свидетельствующий о его цикличности. Механизм образования эволюционных «витков» современные учёные усматривают в самом общем плане в действии оппозиции «художник» – «мастер». Согласно Г. Мурадян, актуализация мастерства, понимаемого как виртуозность, припадает на рубежные периоды истории культуры, то есть «стык» XVIII – XIX, XIX – XX, XX – XXI веков [5, 21]. На «вечность» антиномии «мыслитель» – «пианист» указывает также В. Чинаев, отмечая при этом актуализацию мастерства – виртуозности – в современном мире [9, 23].

Не подлежит сомнению, что в наши дни «бум» виртуозности во многом спровоцирован конкурсной практикой. Размышляя о её воздействии на состояние исполнительства, В. Горностаева высказывает мысль о том, что в условиях работы конкурсного жюри наиболее объективен критерий профессиональной состоятельности участника музыкального состязания, в то время, как по поводу художественных достоинств оригинально-авторской интерпретации заявленных, чаще всего хорошо известных, репертуарных произведений возможны – и, как правило, возникают – разногласия [1, 18–19]. Кажется симптоматичным тот вызов, который бросили западным музыкантам пианисты азиатских стран. С истинно восточной концентрацией внимания они добиваются абсолютной, без малейших потерь, точности в донесении исполнительского текста. Причём во многих случаях масштаб их дарования раскрывается в полной мере во время концертного выступления, вне строгого «надзора» взыскательного жюри, в «живом» общении с аудиторией. Тем самым, приведённая выше антиномия способна нивелироваться в пределах личности

конкретного музыканта, поворачивающейся, подобно «двуликому Янусу», в сторону различных исполнительских целей в зависимости от адреса и обстоятельств исполнительского акта. Следовательно, в этом случае происходит скрещивание двух канонов: условно, *конкурсного* и *концертного*. Следует также добавить, что в ситуации постмодернистских тенденций современной культуры и создатели художественных артефактов, и публика обладают свойством «эстетического плюрализма», что позволяет первым осуществить свободный выбор исполнительских стратегий, а другим – в равной мере наслаждаться как «мастерством», так и «вдохновением». Прошое столетие часто именуют «эпохой стилей»; в качестве аналогии можно сказать, что последняя его треть – с «заходом» в нынешний – есть «период исполнительских канонов».

Этюд ор. 10 C-dur № 1 в интерпретаторской версии **Сон Чжин Чо** предстаёт ярким образцом *конкурсного* исполнения, продемонстрированного на конкурсе Ф. Шопена в 2015 году [14]. В возрасте 21 года конкурсант проявил себя как мастер шопенист, отмеченный в результате Первой премией.

В исполнении *C-dur*'ного Этюда примечательно наличие ясной технической «отделки», а также идеальной слышимости каждого элемента фактуры, что абсолютно не препятствует раскрытию образной сущности музыкальной материи. Иными словами – виртуозное начало не превагирует над художественным содержанием, они взаимодействуют друг с другом по принципу комплементарности. Микро-агогика, а порой и довольно-таки заметное *rubato* весьма органично вписываются в рамки конкурсного выступления; эмоциональная передача музыкально-поэтической сути данной пьесы поражает разнообразием живых оттенков. Музыкант, отталкиваясь от гармонических тяготений и особенностей линии баса, добивается удивительной текучести во фразах и крепкой сцепленности формы в целом.

В противовес конкурсной интерпретации рассмотренной миниатюры целесообразно обратиться к аудиозаписи «**Революционного**» **Этюда Ф. Шопена**, сыгранного Сон Чжин Чо в качестве одного из «бисов» для впечатляющего завершения музыкального вечера [13].

Данная запись может служить наглядным примером яркого *концертного* исполнения. Разумеется, сравнить прочтение южнокорейским пианистом данного Этюда на конкурсе и на концерте не представляется возможным, так как в свободном доступе пока что отсутствуют другие записи, однако, по нашему мнению, здесь представлена более свободная, даже «дерзкая» трактовка Сон Чжин Чо в сравнении с его интерпретациями других произведений. После грома аплодисментов пианист буквально врывается в музыкальный материал, увлекая за собой слушателей и ведя их в этом потоке до самого конца. С первых тактов мы слышим точное выполнение авторской воли в образно-содержательном плане: пианист играет с внутренним жаром (авторская ремарка *con fuoco*); энергичные (тт. 2, 4 – *energico*), страстные, апассионатные (т. 10 – *appassionato*) восклицания в партии правой руки звучат экспрессивно, порой со слегка намеренно укороченной шестнадцатой в пункте, что придаёт музыке стремительный и страстный колорит, но при этом без эмоциональных и звуковых перехлёстываний и эмфаз. Как и в других случаях, поражает текучая и длинная фразировка южнокорейского музыканта. Несмотря на характер музыки, он не «рубит» музыкальный материал акцентами, даже если они предписаны Ф. Шопеном. Эти маркированные точки лишь обозначаются в качестве интонационных нот и объединяются в нечто большее – то, что стремится к конечному пункту назначения (такты 83–84 на *fff*). Немаловажным фактором в формообразовании для Сон Чжин Чо является такой параметр, как динамика. Здесь она поражает своим многообразием, ведь во многих местах польский романтик её не выписывал, и по

логике вещей она должна сохраняться в пределах *f*. Волнообразное затухание и крещендирование у исполнителя основано на гармонических тяготениях и весьма выпуклой линии баса, которая, в целом, является движущей силой для сцепления композиционных блоков.

Противоположным «полюсом» исполнительской мудрости, проявленной Сон Чжин Чо в выборе шопеновского Этюда и его интерпретации в разных условиях коммуникации, предстаёт музыкантский феномен **Алексея Султанова**, дерзко нарушающего никем не санкционированные, но негласно установленные «правила игры» на творческом состязании. В таком контексте целесообразным кажется обращение к весьма популярной интерпретации пианистом **Этюда оп. 10 № 12 *c-moll***. Ощущения, возникающие после знакомства с настоящей трактовкой, – крайне амбивалентны. С одной стороны, – поражает бурная эмансипация эмоций, неистовая экспрессивность и вместе с тем виртуозная импульсивность, соединённая с гибкой «рубатностью» исполнения: стилистические черты, которые являются «главной визитной карточкой» этого пианиста, – стало быть, прослеживается яркая самобытность и творческая индивидуальность исполнителя. С другой стороны, – при всех названных качествах, присущих, априори, представителям аклассических тенденций в музыкальном исполнительстве – обнаруживается ряд черт, характерных именно мэтрам с канонической направленностью творческого мышления. В частности, отметим такие внешние показатели, как абсолютная «непоколебимость» корпуса исполнителя, а также сдержанная аскетичность в плане движений руками и пальцевой амплитуды, что, безусловно, связывает пианиста с известными творческими обликами таких великих музыкантов XX века, как И. Падеревский, А. Рубинштейн, В. Горовиц и некоторые другие. Что же касается музыкальных аспектов – здесь слышится хороший «классический» баланс

в плане вертикального взаимодействия голосов в фактуре, то есть умеренно мощная звучность баса без слишком сильного «перебивания» мелодической линии. Кроме того, показательно качественное, достаточно певучее туше, которое демонстрируется путём взятия тех или иных элементов нотного текста посредством довольно быстрой тактильной атаки при отсутствии видимых попыток какой-либо амортизации в руках для большего смягчения звука. Данный тип звукоизвлечения в какой-то степени роднит «демонического» пианиста с такими мастерами, как М. Плетнёв и В. Ашкенази (разумеется, со стилистической точки зрения). Что касается присущей ему мощной энергетике, то она проявляется, прежде всего, в темпоральном аспекте.

Концертное выступление китайско-американского музыканта **Ланг Ланга** как нельзя лучше свидетельствует о возрождении на рубеже XX – XXI столетий вкуса к виртуозному исполнительству. В завершении ярких концертных программ он часто играет «на бис» Этюды Ф. Шопена, что даёт ему возможность блеснуть пианистическим мастерством, а слушателям – получить эстетическое наслаждение от соприкосновения с прекрасным. Однако интерпретации, принадлежащие Ланг Лангу, поражают не только поистине трансцендентной моторикой и количеством нот, сыгранных в секунду, но и весьма оригинальными художественными находками, раскрывающими всю палитру пианистических средств, направленных на интонационно-звуковое воплощение авторского нотного текста. Данное свойство исполнительской манеры Ланг Ланга проявляется в его трактовках шопеновских Этюдов разного плана, но быть может, с особой убедительностью – в тех из них, которые предполагают едва ли не в первую очередь безусловное владение инструментом и пианистическим аппаратом. К таковым относится сыгранный им «на бис» в концерте, состоявшемся 30 марта 2001 года в Парижской филармонии **Этюд оп. 10 № 5 *Ges-dur***.

С первых тактов мы слышим и видим яркую концертную миниатюру, исполненную Ланг Лангом с целью поразить публику невероятной моторикой (Musical art $\text{♩} = 120$) и при этом не прослыть «зайцем-барабанщиком», преследующим лишь в узком смысле технические задачи. Шопеновская ремарка *brillante* выполняется пианистом, по большей части, за счёт весьма аскетичного использования педали. Подобным образом в партии правой руки достигается эффект необходимого «блеска» и жемчужной игры (*jeu perle*). Первый звук в партии правой руки в тт. 1, 5 и т.д. (крайних разделах) играет исполнителем острым акцентированным уколом (главная тема в *Ges-dur*). Остальные же звуки – на *leggiere*. В начальных двух тактах и аналогичных местах в дальнейшем контраст между *f* и «откликом» на *p* практически незаметен, так как с данной скоростью добиться подобного акустического явления представляется не столько трудным, сколько не остро необходимым.

В среднем эпизоде наиболее интересно экспонирование и особая артикуляция линии первого пальца в партии левой руки (тт. 17–22). Также примечательна некоторая театральность в «выхватывании» басов из рояля и использование акустических находок (тт. 33–40). При подходе к репризе интерпретатор поразительно гибко играет с темпоральной составляющей. Сам репризный раздел и кода преподносятся Ланг Лангом в его привычной виртуозно-артистической манере.

Если в трактовке Ланг Ланга миниатюра *Ges-dur* предстаёт под знаком раскрытия виртуозного слагаемого художественной разновидности жанра, то **Этюд оп. 10 № 3 *E-dur*** подаётся музыкантом с иных позиций. Её выбор для презентации «на бис» может показаться неожиданным для такого общепризнанного виртуоза как «Первый пианист Поднебесной», тем более после феерического выступления с оркестром 31 января 2009 года в Берлинской филармонии, поскольку эта миниатюра отмечена очевидной концепту-

альной направленностью. Таковой она предстаёт и в исполнении Ланг Ланга.

Настоящая интерпретация может по праву называться квинтэссенцией одухотворённости и вместе с тем светлой печали (Напомним, что «Tristesse», как нередко называют этот Этюд, в переводе с французского, – печаль). Она полна теплых лирических интонаций (без вычурных преувеличений), живописности и красочности образного содержания, интересных взаимодействий между гармоническими тяготениями, неожиданных исполнительских решений в плане агогики и экспонирования тех или иных элементов музыкальной фактуры, драматизма и бурной виртуозности и других аспектов музыкальной выразительности, что придаёт произведению особое очарование, а также некий магнетизм, заставляющий слушателя оставаться погружённым в музыку от первого и до последнего звука. Как заметил А. Хохман: «Пианист, как и художник, должен иметь бесконечное количество красок в своей палитре <...> Он должен рисовать картины посредством прикосновения к клавиатуре, так же, как и художник изображает их на холсте» [11, 154]. В этом плане интерпретация Ланг Ланга очень показательна, так как музы-

кант целиком и полностью позволяет слушателю окунуться в образную составляющую музыки. Примечательно, что данную интерпретацию невозможно спрогнозировать либо предугадать те или иные исполнительские решения пианиста. Трактовки китайско-американского мастера абсолютно непредсказуемы. Любопытен тот факт, что музыкант в этом случае следует точке зрения В. Горовица и каждый раз любое произведение играет иначе (Эта пьеса – также не исключение. В свободном доступе существуют три варианта исполнения музыкантом данного Этюда, и при наличии черт стилистического сходства, каждый раз миниатюра звучит по-другому).

Обобщая наблюдения над рассмотренными современными трактовками Этюдов **op. 10** Ф. Шопена, отметим равновесность классической и аклассической тенденций по отношению к разным «матрицам» исполнительской презентации: от следования им (Сон Чжин Чо) до пренебрежения ими (А. Сулганов). Неоднозначную позицию в этом плане занимает Ланг-Ланг, который в игре «на бис» то подтверждает свою репутацию пианиста-виртуоза, то, напротив, раскрывает концептуальный потенциал шопеновских Этюдов.

References:

1. Gornostaeva V. Dva chasa posle koncerta.– Dubno: Izd-vo Sventa, 1995.– 335 s.
2. Dem'yankov V. Interpretaciya, ponimanie i lingvisticheskie aspekty modelirovaniya na EVM.– M.: Izd-vo MGU, 1989.– 172 s.
3. Martinsen K. A. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli / Per. s nem. V. L. Mihelis; red., prim. i vstup. st. G. M. Kogana.– M.: Muzyka, 1966.– 220 s.
4. Mulyar P. M. Stil' tvorcu i vikonavs'ki interpretacii v aspekti vzaemodii klasichnogo ta aklassichnogo u fortepiannomu mistectvi: avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav.: spec. 17.00.03 – Muzichne mistectvo / Odes'ka derzhavna muzichna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoï.– Odessa, 2009.– 17 s.
5. Muradyan G. V. Virtuoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoj kul'tury: avtoref. dis. ... kand. iskusstved.: spec. 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Rostovskaya gos. Konservatoriya im. S. V. Rahmani-nova. – Rostov n/D, 2015.– 26 s.
6. Raaben L. N. Ob ob"ektivnom i sub"ektivnom v ispolnitel'skom iskusstve // Voprosy teorii i estetiki muzyki.– L.: Gos. muz. izd-vo, 1962.– Vyp. 1.– S. 20–51.

7. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil': izbr. st. / Vyp. 1. Problema pianisticheskoy stilistiki. – M.: Sov. komp. 1979. – 320 s.
8. Sumarokova V., Kononova M. Zhanrovo stil'ovij etalon yak peredumova formuvannya aktual'nih tipiv vikonavs'kogo interpretuvannya (na prikladi violonchel'nogo mistectva) // Nauk. visnik NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo. Vikonavs'ke muzikoznavstvo. – K.: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2007. – Vip. 69. Kn. 13. – S. 25–41.
9. Chinaev V. P. Ispolnitel'skie stili v kontekste hudozhestvennoj kul'tury XVIII–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo. – M., 1995. – 26 s.
10. Sultanov Alexei. Chopin Etudes Op.25 – No. 5, 6; – Op. 10. – No.12. (13th Chopin Competition 1995) [Electronic resource] / Alexei Sultanov. – Mode of access: URL: https://www.youtube.com/watch?v=-N0QrP0b_iM. – Title from the screen.
11. Hochman A. How the pianist can color tone with action and emotion // Piano mastery: talks with master pianists and teachers (by Harriette Brower). New York Frederick A. Stokes Company PUBUSMRS. 1915. – P. 154–159.
12. Lang Lang plays Chopin Etude – Op. 10. – No. 3. in E Major at The Berlin Philharmonic. [Electronic resource] / Lang Lang. – Mode of access: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8yjnLmv1hHU>. – Title from the screen.
13. Seong-Jin Cho – 2017.08.15. Chopin Etude – Op. 10. – No. 12. “Revolutionary” [Electronic resource] / Cho Seong-Jin. – Mode of access: URL: https://www.youtube.com/watch?v=7_JktQKJnw8. – Title from the screen.
14. Seong-Jin Cho – Etude in C major – Op. 10. – No. 1 (first stage) [Electronic resource] / Cho Seong-Jin. – Mode of access: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9E82wwNc7r8>. – Title from the screen.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-15-20>

Dyniak Taisiia Ivanivna,
Postgraduate student,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
E-mail: tayajan11111@gmail.com

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA № 1 “FANTÁSTICO” BY ISAAC ALBÉNIZ: COMPOSING AND PERFORMING ASPECTS

Abstract. The article is devoted to the study of the undeservedly rarely performed work by I. Albéniz – Concerto for piano and orchestra, a-moll. The aim of research is to reveal the style features of the concert in the context of national and European traditions by identifying I. Albeniz’s composer method and making a comparative analysis of the interpretations of this piece by Spanish pianists.

Keywords: I. Albéniz’s oeuvre, Renacimiento, Spanish folklore, interpretation, piano style, M. Mestre, E. de Guzmán.

Дыняк Таисия Ивановна,
аспирантка Харьковского национального
университета искусств им.И.П.Котляревского,
E-mail: tayajan11111@gmail.com

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 1 «ФАНТАСТИЧЕСКИЙ» ИСААКА АЛЬБЕНИСА: КОМПОЗИТОРСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ

Когда мы слушаем музыку Альбениса, то перед нами встают картины Испании с ее древними городами и крепостями, сценки народной жизни, красочные шествия, пейзажи. Каждое сочинение композитора – это «рассказ» человека, бесконечно влюбленного в свою страну, в свой народ. И эта любовь помогла создавать удивительно яркие, зрительно осязаемые образы.

(М. Вайсборд. Исаак Альбенис) [1. С. 310–311].

Аннотация. Статья посвящена изучению незаслуженно редко исполняемого произведения И. Альбениса – Концерта для фортепиано с оркестром, *a-moll*. Цель исследования – выявление стилевых особенностей сочинения в контексте национальных и европейских традиций путём определения композиторского метода И. Альбениса и сравнительного анализа интерпретаций концерта испанскими пианистами.

Ключевые слова: творчество И. Альбениса, *Renacimiento*, испанский фольклор, интерпретация, фортепианный стиль, М. Местре, Э. де Гусман.

Культурное движение *Renacimiento* в Испании, временные рамки которого охватывают конец XIX – начало XX столетий, стало одним из самых ярких в истории испанского музыкального искусства. Его основатель, испанский композитор, учёный, педагог Фелипе Педрель (1841–1922), отверженно работал над освоением фольклорного наследия Испании, привлекая к этому молодое поколение музыкантов: Исаака Альбениса (1860–1909), Энрике Гранадоса (1867–1916) и Мануэля де Фалью (1876–1946). В этой тройке представителей испанского *Renacimiento* И. Альбенис занимал, по словам многих современников, позицию наставника. «Наш отец Альбенис, – утверждал Х. Турина, – указал нам путь, по которому мы должны идти» [цит. по: 5. С. 173].

Сфера фортепианной музыки стала для И. Альбениса необыкновенно близкой и родной, с фортепиано у музыканта была особая связь: ещё будучи четырёхлетним ребенком, он выступил в своём первом публичном концерте, а уже в 80-х – начале 90-х годов находился на вершине пианистической славы [1. С. 45–46]. Пылкое увлечение «миром» фортепианного звучания непрерывно вдохновляло И. Альбениса на создание новых произведений, в результате чего он сочинил около 46 фортепианных опусов (согласно перечню Габриэля Лаплана (*Laplane Gabriel*)) [1. С. 144], большое количество которых тематически связаны с испанской культурой. Вместе с тем, находим немало таких, которые свидетельствуют об интересе к жанрам европейской традиции.

Одним из таких является Концерт для фортепиано с оркестром № 1 «Фантастический», *a-moll*, *op. 78*, созданный в 1887 году и посвящённый другу композитора, испанскому пианисту Хосе Траго (1857–1934). Премьера произведения состоялась в Мадриде, 21 марта 1887 года; солист – автор, дирижер – Томас Бретон (*Tomás Bretón*) [7. С. 10]. Интересно, что обращение к данному жанру стало первым и единственным в творчестве не только И. Альбениса, но и всех представите-

лей *Renacimiento*. И. Альбенис в 1892 году также начал писать Второй концерт для фортепиано с оркестром, *Es-dur*, но сочинение осталось неоконченным [7]. Вслед за И. Альбенисом, приблизительно в тот же период времени, попытку создать фортепианный концерт делал Э. Гранадос, прервав работу после сочинения нескольких страниц. Сегодня существует завершённая версия данного произведения, благодаря современному испанскому пианисту, ученику Алисии де Ларроччи, последователю каталонской фортепианной традиции Э. Гранадоса – Мелани Местре. Однако авторские оригинальные «наброски» были настолько малообъёмные, что, по сути, сочинение представляет собой работу М. Местре и не может быть приписано Э. Гранадосу.

Фортепианный концерт И. Альбениса, несмотря на его уникальность в контексте испанского музыкального искусства, в рамках мирового оказался вне «поля зрения» многих музыкантов и музыковедов. На сегодняшний день сведения о данном сочинении в специальной музыкальной литературе представлены весьма скупо. Оно достаточно редко звучит с концертной эстрады и поэтому его сложно отнести к репертуарным произведениям. Удалось найти лишь отдельные аудиозаписи таких пианистов как: Энрике Переса де Гусмана, Мелани Местре, Альдо Чикколини, Феличии Блюменталь, Мигеля Басельги. В мае 2009 года в Большом зале Московской консерватории пианист украинского происхождения Андрей Резник осуществил с большим успехом всероссийскую премьеру Концерта для фортепиано с оркестром И. Альбениса в собственной редакции, к которой сочинил фортепианную каденцию. В феврале 2010 года данное сочинение было исполнено им впервые для украинской аудитории (Симфонический оркестр Харьковской государственной филармонии, солист – Андрей Резник, художественный руководитель и главный дирижёр – Юрий Янко) [3]. Помимо указанных аудиозаписей, удалось найти информацию

об имевших место 18 концертных исполнениях «Фантастического» концерта за период с 2008 по 2019 годы в мировом музыкальном пространстве (Молдавия, Великобритания, Аргентина, США, Мексика, Греция, Швейцария, Польша, Япония, Эстония, Италия, Испания, Германия) [6], что по количеству значительно уступает исполнению других романтических концертов.

Чем же обусловлена некоторая исполнительская «прохладность» по отношению к этому сочинению? Как видим, оно попало в своеобразный исторический «излом», что в значительной мере определило его судьбу: к моменту появления данного произведения в «сокровищнице» европейского искусства уже блистали фортепианные концерты Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа, Й. Брамса, Э. Грига, К. Сен-Санса, П. Чайковского. Известно, что испанский маэстро имел в репертуаре около 15 фортепианных концертов разных авторов [1]. Обращение к данному жанру стало для И. Альбениса своеобразной реализацией накопленного художественного опыта, который, безусловно, оказал воздействие на формирование его композиторского стиля. Отметим, что в числе близких композитору музыкантов оказались Г. Форе, П. Дюка, Д. де Северак, Э. Шоссон, В. д'Энди, симпатизировал он и зарождающемуся направлению франкистов [2]. Таким образом, одной из возможных причин возникающей *quasi*-вторичности данного сочинения предстаёт базирующаяся на платформе хорошо усвоенной позднеромантической традиции художественная позиция И. Альбениса, которая обусловила отношение его концерта в контексте развития жанра к произведениям второго плана. Однако «Фантастический» фортепианный концерт И. Альбениса предстаёт самобытным, оригинальным произведением и демонстрирует специфику художественных поисков композитора, осмысленную сквозь призму его фортепианного стиля.

Напомним, что для И. Альбениса и его современников главной задачей было воплощение

национальных традиций в профессиональном творчестве. Оно подразумевает применение определённых творческих методов, таких как: 1) прямое цитирование материала; 2) заимствование отдельных составляющих (интонаций, мотивов, ритмов, ладов, принципов развития и т. д.) с последующей их обработкой; 3) введение авторских элементов, которые по отношению к фольклорным являются производно-родственными. Какие именно методы были близки И. Альбенису и пользовался ли он ими в своём концерте? Для ответа на поставленный вопрос необходимо осуществить анализ произведения на предмет нахождения связей с национальными традициями и установить характер их воплощения. Отметим, что введение национальных элементов в музыкальный тематизм влечёт за собой различные, влияющие на композиторский стиль изменения, что в свою очередь требует особого исполнительского подхода. Для корректного «прочтения» интерпретируемого материала, помимо «погружения» в сферу изучаемой музыки, важно также определить особенности фортепианного стиля испанских пианистов. На решение этих задач будет направлен дальнейший ход исследования, материалом для которого послужили: фортепианный клави́р для 2-х фортепиано избранного произведения, а также две аудиозаписи концерта, где партию фортепиано исполняют испанские пианисты: первая – Шотландский оркестр BBC, солист – Мелани Местре / *Melani Mestre*, дирижёр – Мартин Браббинс / *Martyn Brabbins*, 2012; вторая – Оркестр Валенсии, солист – Энрике Перес де Гусман / *Enrique Pérez de Guzmán*, дирижёр – Мануэль Гальдуф / *Manuel Galduf*, 1996. Солисты являются преемниками разных традиций: М. Местре – барселонской пианистической школы (учился у А. де Ларроччи, продолжил учёбу в Лондоне у русского преподавателя Суламиты Ароновской), а Э. де Гусман – мадридской (затем обучавшийся во Франции у Маргерит Лонг и Магды Тальяферро – бразило-французской пианистки).

«Фантастический» концерт представляет собой традиционный сонатно-симфонический цикл, состоящий из трёх частей. В основе тематизма *I часть* – *Allegro ma non troppo* – лежат две яркие национально-колоритные темы. Тема главной партии (в оркестровом проведении) ритмически имеет преемственные связи с испанским танцем *fandango* и несёт на себе печать шумановского стиля. Лежащее в основе темы опевание-кружение квинтового тона «e» придает ей черты вариантно-вариационного развития, органично связанного с народно-песенной культурой Испании. Здесь также находим связь с шопеновской манерой высказывания, что выражается в салонности, обилии волнообразных пассажей, имитации трелей двойными нотами в партии солиста, и позволяет говорить о влиянии виртуозничества XIX века.

Темповое решение в оркестровом проведении в двух интерпретациях заметно отличается. Более близкой к указанию автора является первая: согласно метрономному стандарту *Allegro* – 84–144 *bpm*, темп находится в пределах 70–75 *bpm* и агогически очень свободный, непрерывно меняется, создавая постоянные звуковые «приливы-отливы», что придает музыке живости, а теме особой величественности и степенности. Во второй интерпретации темп быстрее – 83 *bpm*, почти соответствует крайней минимальной границе *Allegro*, тема звучит более стремительно и в то же время отличается декламационным характером. Заданного оркестром агогического принципа придерживаются солисты: М. Местре играет очень свободно, тема звучит мечтательно, распевно, словно подражая пению, у Э. де Гусмана изложение метрически более ровное, в речитативной манере. По-разному относятся солисты и к *quasi*-шопеновским фигурациям: Э. де Гусман придерживается соответствующей манеры, у него это – легкие, «парящие», колористические последовательности, М. Местре мыслит их более обособленно и самостоятельно, как непрерывное развитие мелодии. Такой мелодический принцип

трактовки фактуры рождает ассоциацию с народной песенной традицией и придает данной музыке особой смысловой глубины.

Лирико-мечтательная тема побочной партии (*Andante*) проводится у фортепиано *solo*, носит испанский характер, что проявляется в интонационном строении мелодии, сочетании агогически свободной, распевно-речитативной мелодии-песни в партии правой руки и ритмически устойчивой синкопированной основы в левой. М. Местре здесь удалось создать образ протяжного, свободного пения, которое то задерживается, словно «повисая», то вновь мягко продолжает своё движение. Пианист играет мелодию наполненным звуком, уделяя при этом особое внимание синкопам в аккомпанементе, создаётся эффект непрерывного подталкивания к развитию и объёмная звуковая основа для «поющей» правой руки. Э. де Гусман исполняет побочную тему как медленное размышление декламационного характера. Синкопированная основа в левой руке едва уловима, пианист словно «растущёвывает» характерный для синкопы ритмический импульс, подчиняя всё мелодическому голосу.

В разработке встречаем тип фактуры, позволяющий провести аналогию со щипковым приёмом игры на гитаре: синкопированный ритм с форшлагами. В этом видится влияние на композиторский стиль испанской культуры. Интересно, что к данному приёму особое внимание уделяет только М. Местре, чётко артикулируя синкопы, используя минимальную педаль и сохраняя при этом длину фраз. Э. де Гусман же применяет «полную» поддерживающую педаль, сосредоточившись на мелодических последовательностях двойными нотами в правой руке, что делает «гитарный» приём едва уловимым для слухового восприятия.

II часть – *Reverie et scherzo* («Мечта и скерцо») – написана в сложной двухчастной форме. По характеру *Reverie* – светлый, лирический и эмоционально спокойный раздел, построенный по принципу диалога между оркестром и солистом,

создающий ассоциации со второй частью Фортепианного концерта Э. Грига. М. Местре исполняет данный раздел выразительно, полнозвучно, распевно, создавая эффект непрерывного *legato*, в сольных проведениях агогически очень свободно, Э. де Гусман – в более умеренном темпе, неспешно, словно размышляя о прекрасной мечте.

Второй раздел – *Scherzo (Presto)*. Несмотря на стаккатный штрих, приём *martellato*, стремительные волнообразные пассажи в партии фортепиано, в интерпретации Э. де Гусмана, отличающейся достаточно медленным темпом для скерцо (76 *bpm*) и обильной педализацией, тема не воспринимается на слух как скерцо-шутка. Она имеет более романтизированный характер и ассоциируется со скерцо Ф. Мендельсона из увертюры «Сон в летнюю ночь». Скерцозного характера музыке придаёт М. Местре, исполняя её в приближённом к *Presto* темпе (90 *bpm*), с минимальной педалью и очень активной артикуляцией пассажей.

III часть. Финал концерта написан в сложной двухчастной форме, объединяющей два относительно самостоятельных раздела. В первом разделе тематическое развитие носит рапсодичный характер: частая смена темпов, тональностей, фактуры. Подобную «спонтанную вариативность структуры» А. Романова называет опознавательной чертой импровизации в стиле фламенко [4, С. 169]. Во втором разделе (*Allegro*) появляется тема, напоминающая медленный вальс. К концу части развитие направлено на интенсивную динамизацию, партия солиста изобилует насыщенной техническими трудностями фактурой, что характерно для концертно-виртуозного стиля эпохи Романтизма. У М. Местре к виртуозной фактуре определяется особый, оправданный поставленными художественными задачами, подход ко времени, что выражается некоторыми темповыми расширениями. Благодаря этому все октавные изложения звучат кульминационно, величественно, празднично, различного рода фигурации «произносятся» очень отчётли-

во, часто с минимальным привлечением педали. У Э. де Гусмана, напротив, педаль применяется во всех фигурационных моментах, создавая «ажурное» звучание. В темповом отношении солист избирает линию постоянного ускорения, мастерски достигая невероятно фееричного эффекта в коде. Пожалуй, именно Финал, в силу его необычайной виртуозности, можно назвать «фантастическим».

Вышеизложенный анализ данного сочинения обнаружил в нём связи с испанским фольклором: введение И. Альбенисом авторских, производно-родственных по отношению к фольклорным элементов. Они, подчиняясь романтическим принципам музыкального развития, носят ещё эпизодический характер, по сравнению со многими последующими произведениями композитора. Однако подчеркнём, что благодаря обращению к национальной традиции, данное сочинение отличается ярким тематизмом и определённо стоит в ряду лучших образцов романтического концертного стиля.

Необходимо отметить, что интерпретационные версии испанских пианистов очень сильно отличаются, при этом каждая представляется гармоничной и убедительной. М. Местре более внимательно относится к проявлениям национальных элементов: подражает пению, что проявляется в широте фраз, певучести туше и очень свободной агогике мелодической линии, уравновешенной отчётливой синкопирующей пульсацией аккомпанемента. Пианист применяет минимальную педаль в характерных испанской танцевальной традиции ритмических эпизодах, различного рода фигурациях, «проговаривая» все мелкие длительности. В интерпретации М. Местре концерт вызывает ассоциации с национальной культурой. Э. де Гусман, напротив, остаётся в русле романтического виртуозно-импровизационного фортепианного стиля, особенно это проявляется в подходе к виртуозным фигурациям и педализации. Лёгкие, стремительные

пассажи в сочетании с поддерживающей и создающей необходимый звуковой объём педалью непроизвольно вызывают в сознании образы шопеновских произведений.

Таким образом, становится очевидным, что подход к исполнению данного сочинения может

быть как национально-ориентированным, так и традиционным для романтического репертуара. Главной задачей для исполнителя представляется поиск обоснованной концепции, и, соответственно, средств для её раскрытия в собственном исполнении.

References:

1. Vajsbord M. Isaak Al'benis. Ocherk zhizni. Fortepiannoe tvorchestvo.– М.: Sov. kompozitor, 1977.– 152 s.
2. Martynov I. I. Muzyka Ispanii.– М.: Sov. kompozitor, 1977.– 376 s.
3. Reznik Andrej. URL: <http://www.andreyreznik.com>.
4. Romanova A. Ob ispolnitel'skoj organizacii hudozhestvennogo vremeni v proizvedeniyah fol'klorno-variantnogo sklada (na primere cikla I. Al'benisa «Iberiya») // Nauk. visnik NMAU im. P. I. Chajkovskogo.– К., 2010.– Vip. 90.– S. 166–175.
5. Clark W. A. Enrique Granados: Poet of the Piano.– Oxford University Press, 2005.– 304 p.
6. Isaac Albeniz. Concerto for Piano – No. 1. Concierto Fantástico (1887). URL: <http://www.musicsales-classical.com/composer/work/3468>
7. Simeon N. Isaak Albéniz (1860–1909): Piano Concerto № 1 in A minor, Rapsodia española; Enrique Granados (1867–1916): Piano Concerto in C minor [CD Annotation].– 2015. Hyperion Records Ltd, – London, MMXV.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-21-28>

*Kalinina Anna Sergeevna,
postgraduate student of the Department of Music Theory
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: anet0692@ukr.net*

VOCAL LYRICS OF V. GUBARENKO IN THE ASPECT OF THE IMPLEMENTATION OF POETIC RHYTHM

Abstract. The article explores the vocal cycles for the voice and piano of the Ukrainian composer V. Gubarenko with regard to the interaction of poetic and musical rhythm. This factor indicates the author's attitude to the selected poems and determines the choice of the stylistic means. The leading principle of vocalization in his romances is metro-rhythmic, which, along with the figurative content, points out the connection with tradition.

Keywords: vocal cycles of V. Gubarenko, music and poem, poetic tropes, verse metric, woman image in art.

*Калинина Анна Сергеевна,
соискатель кафедры теории музыки
Харьковского национального университета
искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: anet0692@ukr.net*

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА В. ГУБАРЕНКО В АСПЕКТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ РИТМИКИ

Аннотация. Рассматриваются вокальные циклы для голоса и фортепиано украинского композитора В. Губаренко с точки зрения взаимодействия поэтического и музыкального ритма. Данный фактор является показателем отношения автора к избранным стихам и определяет выбор стилистических средств. Ведущим принципом вокализации в его романсах выступает метроритмический, который, наряду с образным содержанием, свидетельствует о связи с традицией.

Ключевые слова: вокальные циклы В. Губаренко, музыка и слово, поэтические тропы, метрика стиха, образ женщины в искусстве.

Виталий Сергеевич Губаренко (1934–2000) – один из ведущих украинских композиторов второй половины XX века, заслуженный деятель искусств УССР (1969), народный артист Украины (1993), обладатель медали имени А. В. Александрова (1975), лауреат премии УССР имени Н. А. Островского (1969) и Государственной

премии имени Т. Г. Шевченко (1984). В наследии композитора произведения разных жанров – музыкально-театральные, вокально-симфонические, оркестровые, камерно-инструментальные и камерно-вокальные, хоровые. Среди этого разнообразия ведущее положение занимает опера, ставшая важной вехой в истории украинского

оперного искусства. Именно здесь происходило становление основных черт индивидуального стиля В. Губаренко, совершенствовались приемы его композиторской техники. На этом фоне камерно-вокальная музыка, с одной стороны, воспринимается своеобразной лабораторией вокального стиля, с другой – миром интимной лирики, средоточием внутренних переживаний, особым способом самовыражения художника. Не случайно почти все вокальные циклы В. Губаренко получили музыковедческую интерпретацию. В частности, Т. Киценко обнаруживает связь с музыкальным языком композиторов-импрессионистов, на что указывает усложнение вертикали, параллельное движение септаккордов, гармоническая оstinatность [4, с. 59–60]. Н. Шмелева говорит о влиянии романтизма на образно-эмоциональную сферу романсов, поскольку они отмечены полярным изменением психологических настроений, насыщенностью чувств, создающими «объемный художественный образ» [8, С. 166]. В вокальном цикле «Цвета и настроения» («Барви та настрої») (Здесь и далее оригинальные названия сочинений при первом упоминании приводятся в скобках. Цитирование стихов дано на языке оригинала, что аргументировано проблематикой статьи). И. С. Драч отмечает определенный баланс между образами эпохи романтизма и современным В. Губаренко героем, который в противоположность романтическому идеалу пытается избежать одиночества, что приводит к сложному взаимодействию «самостоятельных художественных образов и смыслов» [3, С. 75]. В таком контексте возникает впечатление, что камерно-вокальная лирика В. Губаренко получила всестороннее рассмотрение. Однако вопросы соотношения поэтического и музыкального ритма, влияния последнего на образное содержание поэтического первоисточника непосредственно в романсе все еще остаются вне исследовательского изучения, хотя являются важными показателями отношения композитора к избранному стиху. Данная проблематика полу-

чила широкую разработку в трудах В. Васиной-Гроссман [2] и Е. Ручьевской [7], теоритические положения которых составили фундамент анализов вокальных сочинений В. Губаренко.

В большинстве случаев основой вокальных опусов композитора становятся произведения украинских поэтов – Д. Павлычко, В. Сосюры, И. Ф. Драча, и русских – И. Уткина, Ф. Кривина. Их образно-смысловой ряд свидетельствует о действии принципа «стабильное – мобильное», где первое – связано с доминированием лирики, а второе – с ее разнообразными вариантами: пейзажным, любовным, урбанистическим, прозаично-повседневным. В циклах «Из поэзии Иосифа Уткина» («Из поезії Йосипа Уткіна») для среднего голоса с симфоническим оркестром (1962) лиричность отступает на второй план, открывая путь драматическим, скорбным образам; в «Цветах и настроениях» на слова И. Ф. Драча для баса в сопровождении фортепиано (1965) господствует любовная лирика, дополненная вдохновенными образами природы и элементами урбанистических явлений; в «Двух романсах» на слова Ф. Кривина для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано (1966) присутствуют психологические мотивы, поскольку стихи воплощают противоположные эмоциональные состояния; в «Протяни ладони» («Простягни долоні») на стихи В. Сосюры для тенора и фортепиано (1977) главенствующее место занимает образ возлюбленной, переданный через пейзаж; «Осенние сонеты» («Осінні сонети») на слова Д. Павлычко для баритона в сопровождении фортепиано (1983) содержат образы природы, дополненные бытовыми явлениями.

Понимание камерно-вокального жанра как сферы лирики обусловило композиторский выбор стихов. В частности, в поэзии Ивана Федоровича Драча (1936–2018), стиль которого отмечен сопряжением традиции и явлений современного мира с его научно-техническим прогрессом, внимание В. Губаренко привлек сборник «Под-

солнух». Композитор берет четыре стихотворения, в названиях которых фигурирует жанр с дополнительным характеристическим прилагательным. Так, основой вокального цикла «Цвета и настроения» стали «Фиалковый этюд», «Ночной этюд», «Лебединый этюд» и «Солнечный этюд». Вместе с тем, в наименованиях романсов В. Губаренко оставляет только прилагательные, слово «этюда» он выводит в подзаголовок ко всему циклу – «Четыре вокальных этюда», усиливая пейзажные мотивы.

Своеобразной гравитацией тонким лирическим образам в избранных композитором стихах становятся прозаические, бытовые явления. Эти «повседневности» не вступают в конфликт с нежными чувствами, наоборот, более ярко оттеняют их. Поэт как будто ищет романтику в простых вещах и действиях: «*І про слюсаря з смуглим обличчям / поцяткованим ластовинням, / і про мрійні і теплі фіалки / у спітнілій його руці*». Важной составляющей семантики стихов становится тема любви. Так, первый этюд отражает нежность чувств лирического героя к жене, теплоту их отношений и ожидание новой жизни, второй – необузданную страсть к обольстительной, темпераментной женщине. Для создания такого образа поэт выбирает яркие тропы, которые, одновременно, воплощают портрет возлюбленной: «*Ти спеки настрій. Ти пустеля палюча. / В тобі заблукати, а потім не вийти. / Ти пристрасті дикої горда круча, / з якої кидатися несамовитим*». Образ женщины в третьем этюде вносит яркий контраст – это ласковая, целомудренная девушка, которую автор сравнивает с лебедкой. С этой точки зрения, композитор продолжает сложившуюся традицию в творчестве поэтов, художников, музыкантов прошлого и современности. В отличие от фантазийной природы многих художественных идей, женский образ в искусстве имеет своим прототипом реальную личность, музу, служившую источником вдохновения [6]. На фоне господства женского портрета философская тематика по-

следней части «Цветов и настроений» выводит содержание цикла за пределы любовной лирики, что не мешает автору сохранить свое непревзойденное мастерство пейзажиста. Благодаря этому, заключительный романс воспринимается эпилогом всей композиции. Небезынтересно, что найденный В. Губаренко прием предвосхищает философско-этические финальные резюме поздних вокальных циклов Д. Шостаковича [1, С. 35].

Одним из наиболее показательных в плане композиторских предпочтений является вокальный цикл «Протяни ладони» *op.* 26 на стихи Владимира Николаевича Сосюры (1898–1965), лирика которого «была глубоко созвучна и близка Виталию Губаренко» [8, С. 164]. В отличие от произведений И. Ф. Драча, по содержанию представляющих своеобразное «ассорти» из устойчивых поэтических мотивов и повседневных явлений, стихи В. Сосюры отмечены образно-эмоциональным единством. При этом тематика его поэзии разнообразна и колеблется от реакции на революционные события до глубокой интимной лирики. Для пятичастного цикла «Протяни ладони» В. Губаренко выбирает стихи из разных сборников, написанные в разное время, однако, объединенные любовной тематикой, дополненной картинами природы. Для создания лирического сюжета композитор выстраивает стихотворения в определенной последовательности. Разноречивость зарождающегося любовного чувства («Я ветра спрошу...» / «Я вітра спитаю...», № 1) сменяется щемящими воспоминаниями о возлюбленной, опосредовано отраженными в догорающих красках осени («Осенний сад, георгин печаль багровая...» / «Осінній сад, жоржин печаль багряна...», № 2). Настроение последующего стихотворения («Протяни ладони...» / «Простягни долоні...», № 3) возрождает любовные чувства, наполненные стремлением снискать расположение предмета воздыхания. И вновь эмоциональное состояние меняется в своеобразном «стихотворении-извинении» («Словно осенние паутины...»

/ «Немов осіннє павутиння...», № 4), в котором переживания лирического героя усиливаются осенними мотивами. Содержание последнего стиха («Замела нежные цветы зима...» / «Замела ніжні квіти зима...», № 5) связано с размышлениями о скоротечности жизни, неизбежности смерти в вечном круговороте бытия. Прием философского резюме в конце композиции перебрасывает арку к «Цветам и настроениям», выступая одной из примет композиторского стиля. Исходя из этого, сложно согласиться с мнением Н. Шмелевой об отсутствии в этом цикле единой сюжетной линии [8, С. 166].

Как известно, вокальный цикл сформировался в двух разновидностях. Первый из них «лирический», берущий начало в романтической традиции, второй – «характерный», в котором «главное – общественная тема, и личное обычно выступает как одно из частных проявлений общего» [5, С. 280]. Все вокальные циклы В. Губаренко в большей степени тяготеют к первому типу. В «Протяни ладони» это заявляет о себе в наличии лирических персонажей, образа природы как зеркала внутреннего мира человека, единого комплекса музыкально-языковых средств. В целом, творческая позиция композитора определяет сходство внешне различных по содержанию вокальных циклов. Оно проявляется в выборе стихов лирического жанра, избыточных любовными мотивами, образами природы, особенно осени, в трактовке заключительного романса как финала всей композиции, сходных принципах вокализации поэтического текста. Благодаря этому камерно-вокальный стиль композитора отличается особой спаянностью, что позволяет говорить о возникновении на основе отдельных опусов своеобразного макроцикла.

С этой точки зрения «Осенние сонеты» не являются исключением, хотя некоторые исследователи отмечают здесь «новый ракурс мировосприятия Виталия Губаренко» [9, С. 80]. Основу цикла составили четыре сонета Дмитрия Пав-

лычко из сборника «Сонеты подольской осени» («Сонети подільської осені»). Несмотря на то, что стихотворения, помимо образов природы, содержат описание тяжелого земледельческого труда и радость от его результатов, драматические и даже трагические мотивы, лирические пейзажи здесь, как и в других жанрах, тесно взаимосвязаны с человеком и его духовным миром. Среди ряда «Сонетов подольской осени» композитор выбирает те произведения, названия которых непосредственно связаны с природными явлениями: «Прозрачность» («Прозорість», № 1), «Осень» («Осінь», № 2), «Солнце» («Сонце», № 3) та «Тишина» («Тиша», № 4). Они отличаются чрезвычайной мелодичностью и яркими тропами, создающими пространственный эффект, вызывающими сенсорные ощущения. Заметим, что подобные названия стихов влияют не только на их смысл, экспрессивную окраску, но и побуждают к применению определенного комплекса выразительных средств. Для подтверждения сказанного проведем параллели между произведениями разных поэтов: «Сумерками» И. Бунина, «Туманом» П. Тычины и «Прозрачностью» Д. Павлычко. Важным приемом для всех произведений становится аллитерация, которая за счет звучания пробуждает определенные ассоциации. В бунинском стихе часто используются глухие согласные *с, к, ч, т*, и сонорный *м*, вносящие ощущение шума, неясной картины, полутеней. В «Тумане» П. Тычины благодаря звукам *р* и *ч* возникает образ зловещего, таинственного явления природы. В первой строфе «Прозрачности» Д. Павлычко отказывается от согласной *р*, связанной с активностью, твердостью, зато буквы *с, л, н, т*, дополненные гласными *я, ю, і, ї*, смягчают фонизм, вызывают чувство теплоты, нежности, вдохновенности. В других строфах стихотворения, наоборот, вводятся *р* и *з*, способствующие появлению звонкости, как будто по открытому пространству с легкостью разносятся звуки окружающего мира – «*бринають <...> лани*», «*дзвенить пшениця*». Отсюда впечатление

прозрачности, заявленной в названии произведения. Другими словами, поэт стремится создать как можно более видимый, осязаемый пейзаж, применяя яркие тропы, среди которых сравнение («*Стоїть, як мати*»), метафора («*під пальцями важкої борони*»), эпитет («*стигли*», «*нанизані*», «*лагідна і чиста*»).

В противовес большому количеству образных параллелей, форма и метрика избранных В. Губаренко стихов достаточно разнообразна, что свидетельствует об умении композитора воплотить в музыкальном тексте любую поэтическую структуру. Например, стихотворения В. Сосюры из вокального цикла «Протяни ладони» написаны классическими размерами, (Здесь встречаются четырехстопный амфибрахий (№ 1), шестистопный хорей (№ 3), пятистопный и четырехстопный ямба (№ 2 и № 4 соответственно), трехстопный анапест (№ 5).) хотя в некоторых случаях поэт отходит от заданной схемы. Строгую, устоявшуюся форму имеют и сонеты Д. Павлычко. В противовес этому произведения И. Драча созданы верлибром, о чем свидетельствуют отход от точной рифмы, изменение количества слогов в строке, неравномерное распределение ударных слогов.

Невзирая на различия между стихами поэтов в стилевом и стилистическом планах, композитор применяет схожий подход к воплощению стихотворной ритмики – основой для большинства романсов становится метроритмический способ вокализации поэтических первоисточников. В «Цветах и настроениях» преобладает равномерное движение длительностей с четкими акцентами на основе бинарной ритмики. При этом В. Губаренко придерживается и смысловых акцентов с помощью качественного принципа: чаще всего это широкий восходящий ход мелодии. Примером служит первая строфа из «Фиалкового» этюда, в вокальной линии которого присутствуют логические опоры: «*Ці слова про набиті трамВАї / у вечірні прСИнені СУтінки, / про зволожене ТАНучим СНІгом / вітряне різкуВАте поВІТря*». Хотя

в цикле «Протяни ладони» В. Губаренко применяет различные способы вокализации, каждый из которых способствует выражению семантики стиха, основой для ритма вокальной мелодии становится поэтический метр. В романсе «Осенний сад» (№ 2) важным приемом является равномерное изменение ударных и безударных слогов пятистопного ямба, движение преимущественно четвертями, с помощью которых воссоздается течение времени, не имеющего возврата, а темповое обозначение *Sostenuto, dolente* усиливает ощущение тоски, печали. В итоге, метроритмический принцип вокализации у В. Губаренко позволяет выявить не только его отношение к стиху, но и передать образное своеобразие поэтического первоисточника. Авторская позиция остается неизменной и при обращении к устойчивым стихотворным структурам. Не случайно Н. Шмелева относит жанр сонета к формам, которые «достаточно тяжело поддается музыкальной “трансформации”» [9, С. 81]. При этом в условиях сохранения вербальной основы стихов В. Губаренко удается музыкальными средствами воплотить все нюансы, изменения настроения, подчеркнуть смысловые центры.

Бережное отношение к стихам проявляется и в использовании других средств вокализации поэтического текста, ведь изменение ритмики служит композитору способом более точного воспроизведения их эмоциональной палитры. Например, важное место в «Цветах и настроениях» занимает встречный ритм (термин Е. Ручьевской). При этом распевы, характерные для данного приема, почти отсутствуют. Изменение же иктов происходит за счет увеличения акцентов более крупной длительностью. В «Ночном» этюде почти все слоги строки «*Ти спеки настрій. Ти пустеля палюча*» получают ударения, что подчеркивает образ роковой женщины, «магию» ее влияния. Наиболее активно встречный ритм используется в последнем, «Солнечном», этюде: начальные фразы каждой строки второй строфы

усиливаются ударениями, подчеркивая семантическую весомость сказанного и внутреннюю рифму: «*Ось сонце віри*», «*Ось сонце міри*», «*Ось сонце смутку*», «*Жорстока мудрість*».

Данное средство господствует в цикле «Протяни ладони». Здесь происходит значительное (иногда даже тотальное) увеличение количества иктовых мест. Чаще всего каждый слог композитор протягивает крупной длительностью, придавая сказанному объемность, пышность, значимость. Таким способом усиливается последняя строчка первого романса – «*І вітер, і море, і сонце мовчати!*», и вторая четвертого – «*Мої думки... як сни...*». Заметим, что в данном опусе встречный ритм не только играет важную роль для акцентирования отдельных слов, фраз, но и выполняет определенную драматургическую функцию: всеми ударными слогами подчеркивается выражение «*протягни долоні*», имеющее статус смыслового центра, как для конкретного романса, так и всего цикла. Иным распространенным принципом вокализации в этом произведении является комбинация нескольких приемов. Например, важное значение семантическом плане имеет усиление некоторых выражений дополнительными акцентами (за счет крупных длительностей) на фоне стабильного метрического движения: «*РИДАЄ ЛУНА*», «*я СОНЦЯ спиТАЮ*», «*я у ПІСНІ хотІВ ЗБЕрегТИ*», «*ЗАМЕЛА НІЖНІ КВІТИ зиМА*». Иногда встречается строки, стихотворную схему которых композитор заменяет собственным ритмическим рисунком. Например, в первом романсе начальная строка каждой строфы (за исключением последней) образует следующую ритмическую формулу:

↓ ↓ ~ ~ ↓ ↓ ~ ~ / ~ ~ ↓

Так, выделяется первоначальное местоимение «я», подчеркивая личностные переживания, волнение лирического героя. В целом же наложение двудольности музыкального и трехдольности поэтического ритмов приводят к появлению элемента танцевальности, игривости. Как видно, на

общем фоне вокальный цикл «Протяни ладони» наиболее разнообразный в плане воплощения поэтической ритмики. Возможно, это связано с широким эмоциональным спектром его стихов, с различными оттенками психологического состояния, что подтверждает способность композитора охватывать не только целое, но и детали.

В «Осенних сонетах» В. Губаренко использует диаметрально противоположные средства. С одной стороны, увеличение ударных слогов за счет кантилены помогает усилить смысловые акценты. В «Прозрачности» выделяются слова и выражения, создающие смысловой каркас произведения, передающие ощущения света, ясности: «*мати*», «*чиста*», «*днина*», «*як намисто*», «*море*», «*лине пісня*», «*золотиста*» «*весела дівора*», «*нестримна*» и другие. С другой стороны, уменьшение поэтических ударений выступает не менее выразительным средством. При этом оставшиеся в вокальной партии акценты, которые по мнению композитора являются более весомыми, не меняют свое местоположение относительно стиха. В результате подобного отхода от схемы поэтического размера достигается близость к живой ритмике декламации. Примером служат строки из романса «Осень»: «*Як покоровся ЙЙ – нехай воНА / у мене переЛЛЕ свою наТУру, / до СЕбе уподобить, ЯК ЖОНА*». Так, оба эти подхода оказываются взаимосвязаны, поскольку уменьшение количества иктов еще более выделяет акцентуемые фразы.

Как правило, приемы воплощения поэтической метрики в романсах В. Губаренко действуют в комплексе с другими музыкально-языковыми средствами: изменением фактуры, динамики, в некоторых случаях темпа. Они способствуют драматургическому развитию, свидетельствуют о смене разделов и более мелких построений – фраз и выражений. Например, в «Солнце» («Осенние сонеты») на фоне преобладания однообразной фактуры в моменты усиления отдельных слов в фортепианной партии вводится

иной элемент – гаммообразное движение в восходящем направлении, которое напоминает инструментальное вступление, воссоздающее образ ярких солнечных лучей. В первой половине второй строфы из «Ночного» этюда («Цвета и настроения»), где фактически все слоги усиливаются акцентами, арпеджио шестнадцатыми в партии фортепиано сменяются протянутыми аккордами (целые или две заливованные целые ноты). Благодаря этому внимание слушателя сосредотачивается на вокальной линии, произносимом слове. Большое значение подобный прием имеет в кульминационных зонах романсов. В «Осени» и «Тихине» («Осенние сонеты») они выстроены схожим образом: увеличение акцентированных слогов сопряжено с усилением динамики и мощной аккордовой фактурой. Таким образом, приемы вокализации играют важную роль не только в частных случаях подчеркивания семантических единиц, но и в драматургии целого.

Определенный принцип удерживается и в отношении цезур. Автор вводит паузы между строфами, строками, а иногда в отдельных выражениях, усиливая эмоциональность высказывания, создавая рельефную мелодичную линию. Чаще всего действует прием суммирования по следующей схеме: первая строка разделяется паузой пополам, вторая – представлена целостно, а третья и четвертая – сливаются воедино. Подобным

образом построена первая и третья строфы «Филалковского» и первая «Ночного» этюдов. В других случаях количество цезур или увеличивается, разделяя текст на небольшие выражения, или уменьшается, а иногда и вовсе отсутствует. Избранные художественные принципы позволяют композитору, не игнорируя деталей, придающих каждому из образцов неповторимого звучания, гибко воплотить смысл стихов, их важные семантические единицы.

Выводы. При создании романсов Виталий Губаренко тщательно подходит к поиску стихов, выбирая только те, которые оказываются созвучными его внутреннему состоянию. В силу этого композитор почти всегда оставляет поэтический текст без изменений, использует метрический принцип вокализации, который зачастую выражается с помощью равномерного ритмического движения. Иные приемы воплощения способствуют освещению наиболее важных образно-смысловых единиц в тексте. В отличие от других композиторов, которые достаточно вольно подходят к интерпретации стихов, В. Губаренко воспринимает их как законченное произведение искусства, нечто константное. Он не изменяет текстовую основу, а старается прочувствовать, пережить эмоциональное состояние произведения, только дополняя его собственными ощущениями, полученными при восприятии.

References:

1. Vasina-Grossman V. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha. Sovetskaya muzykal'naya kul'tura: Istoriya, tradicii, sovremennost'. – M., 1980. – S. 15–42.
2. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo. – Ch. 2. Intonaciya. – Ch. Z. Kompoziciya. – M.: Muzyka, 1978. – 368 s.
3. Drach I. S. Kompleks shistdesyatnictva u tvorchij svidomosti Vitaliya Gubarenka. Hudozhnaya individual'nist' kompozitora: aspekti viyavu: navch. posibnik. – Harkiv, 2010. – С. 70–77.
4. Kicenko T. Ob osobennostyah garmonii vokal'nogo cikla «Cveta i nastroyeniya» V. S. Gubarenko. Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. statej. – Harkiv, 2012. – Vip. 37. – S. 56–64.
5. Kurysheva T. Kamernyj vokal'nyj cikl v sovremennoj ruskoj sovetskoj muzyke. Voprosy muzykal'noj formy. – M., 1966. – Вып. 1. – S. 278–313.

6. Obojmina E. N., Tat'kova O. V. 100 znamenityh muz.– Har'kov: FILIO, 2004.– 509 s.
7. Ruch'evskaya E. A. O sootnoshenii slova i melodii v russkoj kamerno-vokal'noj muzyke nachala XX veka. Raboty raznyh let. SPb., 2011.– T. 2.– S. 43–90.
8. Shmeleva N. Muzykal'nye metamorfozy lyubovnoj poezii V. Sosyury v vokal'nom cikle Vitaliya Gubarenko «Prostyagni doloni». Kiïvs'ke muzikoznavstvo: zb. statej.– Kiïv, 2010.– Vip. 35.– S. 164–174.
9. Shmeleva N. Osobennosti romansovogo melodizma Vitaliya Gubarenko v vokal'nom cikle «Osinni soneti». Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. statej.– Harkiv, 2010.– Vip. 28.– S. 79–91.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-29-35>

*Klendii Oleh Mykolaiovych,
Postgraduate student of the Department of Interpretation
and Analysis of Music at Kharkiv National
Art University named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: olehklendiy@gmail.com*

VIRTUOSITY AS A STYLE DEVELOPING FACTOR IN LATE C. SAINT-SAËNS'S OEUVRÉS: A CASE STUDY OF "THE LEFT-HAND ÉTUDES" OP. 135

Abstract. The paper covers the principles of virtuosity transformation under the conditions of a pianist's limited performance framework. Opus 135 is a unique example of virtuosity implementation, one of the first samples of genre synthesis (an etude and a descriptive suite). The cycle expands ideas about the romantic semantics of concert etudes and, besides its technical tasks, it carries the artistic idea of stylization (correspondence to genre and style models of European Baroque music).

Keywords: virtuosity, piano music, late C. Saint-Saëns's oeuvres, left-hand etudes, stylization of Baroque music.

*Клендий Олег Николаевич,
аспирант кафедры интерпретологии
и анализа музыки Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: olehklendiy@gmail.com*

ВИРТУОЗНОСТЬ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ К. СЕН-САНСА: НА МАТЕРИАЛЕ «ШЕСТИ ЭТЮДОВ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ» ОП. 135

Аннотация. В статье рассмотрены стилевые принципы виртуозности в условиях ограничения исполнительского аппарата пианиста. Опус 135 К. Сен-Санса является уникальным примером воплощения виртуозности, одним из первых образцов жанрового синтеза (этюда и программной сюиты). Цикл расширяет представления о романтической семантике концертного этюда и содержит, помимо технических задач, художественную идею стилизации (соответствия жанрово-стилевым моделям музыки европейского барокко).

Ключевые слова: виртуозность, фортепианное искусство, позднее творчество К. Сен-Санса, этюды для левой руки, стилизация музыкального барокко.

Постановка проблемы. В истории музыкального исполнительства Западной Европы понимание понятия «виртуозность» изменялось – от искусства импровизации в эпоху барокко к демонстрации «механической» сноровки исполнителя в преодолении технических трудностей.

Эталоном в каждой из исторических эпох являлся синтез технических и художественных задач. Virtuозность в фортепианном искусстве – это *качество стиля* музыкального произведения, в котором отражено взаимодействие сложившихся жанрово-стилистических приёмов письма композитора и технических возможностей инструмента.

Если обратиться к французской фортепианной школе, то её ярчайшим представителем эпохи конца XIX – начала XX веков является Камиль Сен-Санс. Его 80-летняя исполнительская карьера и огромное количество фортепианных опусов – уникальный случай среди композиторов-пианистов! А творчество в целом отмечено взаимодействием общеевропейского исторического наследия и индивидуального мышления (в стилевой амплитуде от романтизма до необарокко и неоклассицизма XX века).

Заметим, что этюды К. Сен-Санса еще не стали предметом специального внимания теории фортепианного исполнительства. Уделяя внимание жанру этюда в творчестве Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина, музыковеды оставляют сочинения К. Сен-Санса на периферии современной интерпретологии, словно отказывая французскому мастеру в признании его статуса крупнейшего виртуоза романтической эпохи. Между тем, на его этюды равнялись создатели этого жанра последующих поколений (в том числе, в сочинениях для левой руки).

Актуальность темы статьи обусловлена недооценкой (либо полным отсутствием оценки) творческого наследия К. Сен-Санса в большинстве научных концепций, которые посвящены историко-типологическим процессам западноевропейской музыки. Учитывая творческий опыт К. Сен-Санса, исследователь стилевой системы XX века переосмыслит его роль в формировании музыкального неоклассицизма и необарокко.

Цель статьи – рассмотреть принципы трансформации романтической виртуозности в ус-

ловиях стилизации барокко и ограничения возможностей исполнительного аппарата пианиста (исполнением левой рукой).

Методы исследования базируются на взаимодействии жанрового, сталевого и исполнительского типов анализа.

Анализ последних публикаций по теме. В новейших исследованиях О. Мурги [9], Н. Усенко [16] рассмотрен феномен виртуозности в аспекте исторического развития и влияния на исполнительское и композиторское творчество. Особенности фортепианного стиля К. Сен-Санса исследованы в трудах Н. Кашкадамовой [5], А. Буреля [1], S. T. Ratner [12], D. Gooley [4], однако названные ученые не выделяют новаторский подход К. Сен-Санса к трансформации виртуозности в условиях стилизации барокко и ограничения возможностей исполнительного аппарата пианиста. В частности, O. Ellis [2] представляет гармонический и структурный анализ опуса 135, однако отказывает ему в художественности, не относя этюды к виртуозно-концертному типу.

Изложение основного текста. На протяжении XIX века французские композиторы обращались к написанию фортепианных произведений для левой руки: например, Шарль Валентин Алькан «Фантазия» (*Charles Valentin Alkan "Fantaisie"*), op. 76 (1838–1840), Алешандре Гориа «Серенада: этюд для левой руки» (*Alexandre Gorias "Sérénade: Etude pour la main gauche"*), op. 9 (1860), Теодор Лак «Двенадцать специальных этюдов для левой руки» (*Théodore Lack "Douze études spéciales pour la main gauche"*), op. 75 (1882). Одной из очевидных причин появления этих произведений было создание репертуара для развития технической сноровки левой руки пианиста. Однако не только это побуждало композиторов отдавать левой руке роль солиста: другой причиной является строение и возможности фортепиано. По мнению Л. Годовского, «... благодаря полноте нижнего регистра, левая рука с легкостью способна создавать тон более громкий, но меньшей ударности звука –

достижение количества и качества с минимумом усилий» [3, 299].

Заметим, что и в начале XX века создание фортепианных произведений для левой руки также было распространенным явлением. Сошлемся на примеры сочинений только одного – 1910 года: Поль-Сильва Герард «Двенадцать фортепианных этюдов для левой руки» (*Paul-Silva Herard "Douze études pianistiques pour la main gauche"*), оп. 103; Суон Хеннеси «Интродукция, 12 вариаций и fuga только для левой руки» (*Swan Hennessey "Introduction, 12 variations et fugue, pour la main gauche seule"*); Исидор Филипп «Два этюда для левой руки по Мендельсону и Паганини» (*Isidor Philipp "Deux études pour la main gauche seule d'après Mendelssohn et Paganini"*) [10].

Отмеченные факты написания сочинений для левой руки можно трактовать как *проявление тенденции*, причины которой (в частности, создание большого репертуара для левой руки и широты жанрового круга) связаны не только с мастерством исполнителя, но и с личными обстоятельствами. Большинство произведений были созданы на заказ для пианистов, у которых правая рука была травмирована или отсутствовала. Не стала исключением и история появления на свет «Шести этюдов для левой руки» («В конце января 1912 года Каролина де Серр обратилась к нему [К. Сен-Сансу] с просьбой написать пьесы для левой руки, так как права её рука после операции была обречена на долгое бездействие. Сен-Санс отозвался быстро на призыв своей подруги и уже 29 февраля выслал ей Шесть фортепианных этюдов для левой руки (оп. 135)») [7, 250] оп. 135 К. Сен-Санса: они созданы по заказу Каролины де Серр (Монтини-Ремори) (Французская пианистка выступала вместе с К. Сен-Сансом в дуэте и была его близким другом. Ей посвящены также «Пляска смерти» оп. 40 и «Свадебный пирог» оп. 76) [13, 61] и ей посвящены. Для совершенствования моторики левой руки К. Сен-Санс выбрал жанр этюда, поскольку он призван служить

развитию исполнительской техники пианиста. С точки зрения художественности в этом опусе поставлена задача воспитания исторического слуха на стилизацию старинных жанров эпохи барокко, актуальная и для фортепианного искусства XX века.

Шесть этюдов объединены замыслом сюитной драматургии, на что указывают их программные названия. Однако такой признак старинной сюиты, как единство тональности всех номеров цикла, К. Сен-Санс трактует более свободно. При основной тональности *G-dur* № 3 *Moto Perpetuo* написан в тональности *E-dur* (мажорная VI ступень), № 4 *Bourée* – в параллельном миноре (*g-moll*), а № 5 *Élégie* – в тональности, находящейся в тритоновом соотношении с основной (*Des-dur*).

Выбор жанра прелюдии является типичным для К. Сен-Санса драматургическим решением построения цикла. Не является исключением и данный опус. Композиция прелюдии (сложная двухчастная репризная) имеет много общего с *Prélude* из более раннего оп. 72. К. Сен-Санс стилизует барочную форму: период типа разворачивания сменяет развивающий раздел, объединяющий тональную репризу с варьированием тематизма.

С точки зрения виртуозности, предсказуемой в фортепианных сочинениях К. Сен-Санса, *Prélude* предполагает мастерское владение фигурационной техникой. В основе тематизма быстрый пассаж тридцатьвторыми длительностями, охватывающей более двух октав. Однако сложность этюда заключается не в технической ловкости, а в передаче звукового образа клавиесина – эмблемы барокко. Для этого К. Сен-Санс указал рекомендации по педализации, штрихи и детальные исполнительские приемы. Смысловая нагрузка этюда зависит от мастерства артикуляции исполнителя, без которого прекрасный светлый образ *Prélude* будет утрачен.

№ 2 *Alla Fuga* подтверждает авторскую установку на стилизацию музыки барокко. Использование фуги является одной из особенностей

драматургии циклов концертно-виртуозных этюдов К. Сен-Санса (фуги *f-moll* и *As-dur* op. 52, fuga *es-moll* op. 111). Делаем вывод, что К. Сен-Санс относится к жанру фуги, как к обязательному упражнению, которым пианист обязан владеть ради совершенствования мастерства. Такое предположение позволяет провести параллель с И. С. Бахом, который создавал инвенции и фуги именно с этой целью.

Несмотря на ограничения исполнительского аппарата пианиста, композиция фуги содержит все структурные законы имитационной полифонии. В частности, тема представлена в обращении и нескольких стреттных проведениях. Она содержит в свернутом виде три комплекса исполнительской выразительности: акцентированный квартовый ход четвертных длительностей; *legato* шестнадцатых; энергичные *staccato* восьмых. Виртуозной задачей этюда является сохранение и воспроизведение двух различных интонаций-образов и вариантов их комбинаций одной рукой.

Следующий этюд с программным названием *Moto Perpetuo* («Вечное движение») относится к числу нерегламентированных (вставных) номеров сюиты. Композиция, имеющая признаки периода единого построения и простой трёхчастной формы, создает заметный образный контраст. В тематизме сочетается колорит клавишинного звучания и фактурно-гармонического «флера» романтической музыки первой половины XIX века (с прозрачными мелодическими фигурациями, с хроматизмами и внезапными модуляциями).

Следует обратить внимание на авторские ремарки, указывающие на исполнительские задачи, необходимые для адекватного воплощения замысла: «*Doux et tranquille – sans vitesse et très également*» (мягко и спокойно – небыстро и одинаково). Выражение «*Sans pédale*» указывает на необходимость исполнения произведения от начала до конца без использования демпферной педали. Данный этюд представляет собой тот тип виртуозности, для которого не важны скорость и громкость звучания,

а также фактурные формулы, обусловленные связью с конкретными видами техники. Здесь учитывается мастерство туше, слуховой контроль обертонного наполнения звука (качество тембра). Это мнение подтверждают слова австралийского пианиста Пирса Лейна (*Piers Lane*): «...было бы легче играть быстрее, но в этом и заключается вызов» [8]. Этюд можно считать отражением особой техники *legato* К. Сен-Санса, о которой вспоминает его ученик И. Филипп в статье «Сен-Санс – пианист и органист» [11] Автор пишет, что в возрасте 70 лет композитор был ещё большим виртуозом, с «гибкой» артикуляцией и «прекрасным легато», которым среди виртуозов начала XX века больше никто не обладал.

В соответствии с принципом контраста в драматургии сюиты после спокойствия *Moto Perpetuo* следует энергичный танец № 4 *Bourée* – наиболее яркий номер сюиты, что подтверждается историей её исполнения. При жизни композитора только эта пьеса (из всего опуса!) входила в концертные программы пианистов-современников. 22 мая 1913 в зале Географического общества (в Париже) *Bourée* исполнил Эдуард Рислер [6, 1062]. 20 января 1921 в музыкальном зале «Elmwood» (Буффало, штат Нью-Йорк) *Bourée* исполнил А. Корто [6, 268].

Крайние разделы этюда являются примером искусной жанровой стилизации. Каждая деталь тематизма соответствует пластике старинного французского танца, забытого на целый век: характерный затакт начала фраз, двухдольный размер *alla breve*, четкая симметричная структура трехчастной формы, и даже ладо-гармония (нетипичная для К. Сен-Санса). Особое внимание обращает фактура: прозрачность, регистрово-штриховое разнообразие, создают иллюзию двуручного исполнения на клавишине.

Средний раздел пьесы содержит сродный с № 3 *Moto Perpetuo* тип «тихой» виртуозности (почти весь раздел должен звучать в рамках *pp*). Однако в данном случае допускается использование демп-

ферной педали. Сложность исполнительской задачи состоит в дифференциации единого звучащего потока восьмых длительностей на мелодичную линию и тонического органного пункта на тоне *g*.

№ 5 *Élégie* нарушает принцип стилизации барочных моделей музицирования и отражает типично романтический стиль. Крайние разделы трехчастной формы воплощают достаточно редкий в творчестве К. Сен-Санса образ скорбной лирики. Это единственная часть цикла, звучание которой создает иллюзию двухручного исполнения на современном рояле, в противовес образам, имитирующим клавесин. Композитор использует широкие арпеджованные аккорды (их амбитус достигает квинтдецимы) и насыщенную подголосками фактуру. Тематизм среднего раздела *Élégie* насыщен типичными виртуозными элементами эпохи романтизма: октавы, арпеджио, пассажи двойными нотами и даже прием «игры в три руки», несмотря на ограничение исполнительского аппарата.

Для завершения цикла К. Сен-Санс использует жанр жиги, который возвращает слушателя из романтического круга *Élégie* к традиционному финалу старинной сюиты. Тема этюда № 6 имеет характерные признаки итальянской жиги, получившей общеевропейскую популярность в творчестве композиторов конца XVII-начала XVIII вв. (например, в сюитах Ж.-Ф. Рамо). Скрипичная версия жанра отличается доминированием гомофонного изложения, триольным ритмом и многообразием фигураций, что в большей степени подходит для исполнения одной рукой, чем немецкий вариант с элементами имитационной полифонии.

Рассматривая воплощение виртуозности в интонационной структуре *Gigue*, можно провести параллель с *Prélude*. В обоих этюдах основой являются различные виды арпеджио: в первом – изложение прямое и в основном короткое, в последнем – ломанное и преимущественно длинное. Кода жиги отражает идею предельной скорости движения с помощью виртуозного тематизма: подъем от *g* большой октавы до *d*³ и обратный

спуск в глубокие басы (*g* контроктавы) в условиях штриха *sempre staccato*, темпа *prestissimo* и динамической звучности (от *p* к *pp*).

Результаты исследования. В драматургии цикла К. Сен-Санс использовал модель *новой сюиты*, максимально приближенную к духу чистой музыки (мысль О. Соколова [15]). Однако мы считаем, что основой стилизации для композитора послужила модель старинной сюиты французских клавесинистов: органичное единение программности и танцевальности указывает на сознательную установку французского Мастера к возрождению в иных культурных условиях национальной традиции. Помимо контраста танцевальных образов в сюите обнаруживаются приемы стилизации других типов музицирования, типичных для салонной культуры XIX в. (элегический, моторно-виртуозный).

По нашему мнению, стилизация является основной задачей интерпретации опуса 135 К. Сен-Санса. Если рассматривать сюиту с этой точки зрения, то в её драматургии выделяются два «малых цикла». Первый – “*Prélude*” и “*Moto Perpetuo*» – содержит менее яркие признаки стилизации барокко, их образы ближе к романтической стилистике; между ними – fuga, контрастная по типу изложения и стилизации. Второй подцикл состоит из искусно стилизованных барочных танцев (бурре и жига), между которыми вершинной возвышается скорбная лирика романтической элегии.

Многообразие жанрово-стилевых прообразов сюиты предопределяет и качество виртуозности, которую представляют две основные группы. Первая – относится к этюдам, в которых наиболее заметна стилизация эпохи барокко. Исполнительские задачи, требующие владения артикуляцией в целях имитации клавесинного звучания, – это штриховая дифференциация (два различных типа одновременно в одной руке) и фактурная «объективация» виртуозности (пассажи, арпеджио).

Вторая группа виртуозных элементов отражает возможности современного фортепиано

в аспекте искусства педализации, туше, усиленного слухового контроля. Здесь преобладают фактурные формулы романтической виртуозности (подражание игре «в три руки», аккордовая техника, двойные ноты).

Выводы. «Шесть этюдов для левой руки» К. Сен-Санса являются редким образцом жанрового синтеза этюда и программной сюиты и уникальным примером виртуозности (несмотря на относительно несложную для подготовленного пианиста фактуру). Проанализированный ор. 135 расширяет сложившиеся представления о границах жанровой семантики концертного этюда, традиционно нацеленного на две исполнительские задачи: реализацию комплекса технических сложностей и воплощение программного замысла. Композитор актуализирует сверхзадачу для пианиста, который берется

за интерпретацию этого произведения – *стилевое соответствие* звучания оригинала жанровой модели инструментальной сюиты эпохи барокко. Так в поздний период творчества К. Сен-Санс превзошел метод стилизации, который получит свое развитие в композиторской практике первой трети XX века.

Перспективой дальнейшего развития темы является изучение влияния крупных и малых циклов для фортепиано К. Сен-Санса на музыкальную культуру Франции XX века, в частности, на стиль М. Равеля и К. Дебюсси в их неоклассицистских опусах. Спустя полвека музыковеды определяют качество стилизаций К. Сен-Санса уже как «необарокко». Какая из интерпретаций – в дефинициях неоклассицизма или необарокко – более верная в историко-культурном дискурсе, предстоит доказать.

References:

1. Burel' O.V. Instrumental'ni koncerti K. Sen-Sansa v konteksti francuz'koï zhanrovoi tradicii XIX – pochatku XX stolit': avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav.: 17.00.03; HNUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo. – Harkiv, 2017. – 19 s.
2. Ellis O.D. The left-hand etudes of Camille Saint-Saëns: an analytical study of style and significance. 2009. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: URL: http://library.cn.edu/HonorsPDFs_2009/Ellis_Olivia.pdf
3. Godowsky L. Piano Music for the Left Hand. The Music Quarterly, 21, – No. 3. 1935. – P. 298–300. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: URL: <http://links.jstor.org> (Accessed 29 February 2008).
4. Gooley D. Saint-Saëns and the Performer's Prestige. Camille Saint-Saëns and His World / edited by Jann Pasler. Princeton: Princeton University Press, 2013. – P. 98–126.
5. Kashkadamova N. Istoriya fortep'yannogo mistectva XIX storichchya. Ternopil': – Aston, 2006. – 608 s.
6. Kehler G. The Piano in Concert. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1982. – 1431 p.
7. Kremlev Yu. A. Kamil' Sen-Sans. – M.: Sovetskij kompozitor, 1970. – 328 s.
8. Lane P. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5221_67037
9. Murga O.L. Princip virtuoznosti v rosijs'kij hudozhnij kul'turi drugoi polovini XIX – pochatku HXH stolittya ta evolyuciya zhanru rosijs'kogo romantichnogo fortepiannogo koncertu: avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav.: 17.00.03; NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo. – Kii'v, 2003. – 21 s.
10. Patterson D. One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999. – 313 p.
11. Philipp I. Saint-Saëns s pianiste et organiste. – Musica, – № 57. 1907. – 90 p.

12. Rathner S. T. The Piano Music of Camille Saint-Saëns. Ph.D. dissertation, University of – Michigan, 1972.– 374 p.
13. Ratner S. Camille Saint-Saëns. A Thematic Catalogue of his complete Works: – Vol. 1.– New York: Oxford University Press, 2002.– 612 p.
14. Saint-Saëns Camille. 6 Études Pour La Main Gauche Seule, Op.135.– Paris: A. Durand, 1912.
15. Sokolov O. V. Morfologicheskaya sistema muzyki i eyo hudozhestvennyye zhanry.– N. Novgorod: NNGU, 1994.– 220 s.
16. Usenko N. M. Vliyaniye romanticheskogo virtuoznogo ispolnitel'stva na kompozitorskoe tvorchestvo: ot F. SHopena k A. Skryabinu: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 Rost. gos. konservatoriya im. S. V. Rahmaninov–. Rostov-na/D., 2005.– 33 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-36-42>

*Kuchma Natalia,
Postgraduate Student, Department of Interpretation and Analysis of Music,
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: nataliikuchma1993@gmail.com*

MAINSTREAMING OF THE “CLASSICAL IMAGE OF THE PIANO” IN THE CREATIVE WORK OF CONTEMPORARY PIANISTS

Abstract. The manifestations of the “classical” piano attitudes in the performing arts of the 21st century are examined. The conclusion is drawn that modern pianism, due to its orientation towards music of past eras, inevitably refers to the “classical image of the piano”, which is manifested in the desire for a short-voiced, transparent sound of the instrument. This, in particular, leads to the reintonation of works of romantic tradition, which are enriched through the use of “classical” performing means. The necessity of rethinking the classical pianoforte etudes, the status of which in the modern world is changing from “instructive, educational repertoire” to “concert”, reflecting the latest trends in musical art, is substantiated. It was established that this process of “change of emphasis” was launched due to the strengthening of neotendencies in art of the early twentieth century.

Keywords: “sound image of the piano”, performer’s style, composer’s style, technique.

*Кучма Наталья Андреевна,
аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: nataliikuchma1993@gmail.com*

АКТУАЛИЗАЦИЯ «КЛАССИЧЕСКОГО ОБРАЗА ФОРТЕПИАНО» В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИАНИСТОВ

Аннотация. Рассмотрены проявления «классических» установок игры на фортепиано в исполнительском искусстве XXI века. Сделан вывод о том, что современный пианизм вследствие ориентации на музыку прошлых эпох неизбежно обращается к «классическому образу фортепиано», что проявляется в стремлении к кратковзвучному, прозрачному звучанию инструмента. Это, в частности, приводит и к переинтонированию произведений романтической традиции, которые обогащаются благодаря использованию «классических» исполнительских средств. Обоснована необходимость переосмысления фортепианных этюдов классической эпохи, статус которых в современном мире меняется с «инструктивного, учебного репертуара» на «концертный», отображающий последние тенденции музыкального искусства. Установлено, что этот процесс «смены акцентов» был запущен благодаря усилению неотенденций в искусстве начала XX века.

Ключевые слова: «звуковой образ фортепиано», исполнительский стиль, композиторский стиль, техника.

Постановка проблемы. История человечества развивается по спирали, и в независимости от того, насколько сознательно мы делаем этот выбор, через определенный временной интервал возвращаются культурные паттерны, которые определяли искусство прошлых эпох. Так, сегодня, подобно ситуации начала XX века, мы наблюдаем актуализацию классического наследия в фортепианном искусстве, что отражается, в том числе, и в смене «звукового образа инструмента». В концертных программах выдающихся пианистов появляются произведения, ранее воспринимаемые большинством музыкального сообщества лишь как часть учебного репертуара. И, как и сто лет назад, эта актуализация классического наследия постепенно, но наглядно меняет всю структуру фортепианного искусства, воздействуя на композиторское и исполнительское творчество, а также и на слушательские предпочтения. Это обуславливает актуализацию изучения механизмов постепенного замещения «интонационного словаря эпохи» (Б. Асафьев) через коррекцию средств музыкальной выразительности.

Анализ последних исследований и публикаций. Понятие «звукового образа» фортепиано имеет достаточно длинную историю научного постижения, берущую начало в методических рекомендациях клавесинистов, которые указывали на взаимообусловленность органологии инструмента и музыкально-речевых ресурсов исполнителя. Отображение этой теории можно найти в трудах многих фортепианных педагогов и исполнителей, но как художественно-методическая целостность трехчлен «инструмент-исполнитель-стиль», был впервые очерчен в книгах К. Мартинсена [7]. Дальнейшие разработки привели к появлению термина «звуковой образ инструмента» (концепции А. Копленда [5] и Л. Гаккеля [2]), выявлению значения образа инструмента в си-

стеме индивидуального исполнительского стиля (И. Сухленко [14]) и анализу понятия «звуковой образ инструмента» как культурологического концепта (Н. Рябуха [11]).

Цель статьи – выявить влияние «классического звукового образа фортепиано» на стилевые тенденции современного пианизма.

Изложение основного материала. Изобретение фортепиано в конце XVIII века – это переломный момент в истории музыкальной культуры Европы. Ведь именно этому инструменту было суждено стать своеобразной точкой пересечения профессиональной и любительской практик музицирования (обеспечив музыкантам-любителям возможность исполнения популярных произведений разных жанров) и творческой лабораторией многих композиторов. Поэтому можно утверждать, что история фортепианного искусства отражает большинство сущностных изменений, произошедших в музыкальной культуре за последние двести лет. За это время звуковой образ многих инструментов претерпел кардинальные изменения, а некоторые инструменты и вовсе вышли из употребления. Фортепианное же музицирование, которое является обязательным в подготовке любого профессионального музыканта, на первый взгляд кажется одной из самых консервативных областей академического искусства.

Вероятно, именно в связи с таким статусом фортепиано, появляется понятие пианизма, которое, фактически, не имеет аналога в других сферах инструментального творчества. Данное понятие отражает специфику отношений в системе музыкант-исполнитель – инструмент, включая в себя как технолого-педагогический, так и эстетический аспекты. Фактически речь идет об «образе инструмента»: «Пианизм предстает как метасистема, состоящая из многих взаимосвязанных подсистем (их образуют приемы, техника игры на

фортепиано, стиль; типы исполнительства, виды музыкальной культуры; школы; мастерство; артистизм; искусство)» [13, С. 4]. Важно также, что само понятие пианизма исследователи считают таким, которое может стать «критерием типологии фортепианного исполнительства <...> путем исследования взаимодействия историко-национального, типологического и авторского, индивидуально-личностных начал в стилевом смысле фортепианной музыки ...» [22, С. 3]. То есть, можно утверждать, что стилистические установки каждой эпохи находят отражение в пианизме своего времени, синтезируя достижения предыдущих эпох и актуальные тенденции.

Так, параметры «классического образа фортепиано» определили клавирные традиции, существенно повлияв на формирование акустических идеалов эпохи классицизма. И с тех пор, несмотря на естественную смену эпохальных эстетических установок, «классический образ фортепиано» остается базовым элементом метасистемы пианизма, объединяя множество «звуковых образов». Это разнообразие определяется несколькими факторами, первый из которых – природа инструмента, ударность которого (согласно звукоизвлечению) постоянно вступает в спор с попыткой воспроизведения вокального голосоведения, что дает минимум два возможных пути трактовки фортепиано. Так, музыканты, цель которых максимально приблизить звучание к вокальному идеалу, стремятся преодолеть кратковечность фортепиано, используя педальные эффекты и богатый арсенал туше. Другие, наоборот, относят его к ударным инструментам (Б. Барток), иногда вообще отказываясь от звуковысотности (Дж. Кейдж).

Второй фактор, обусловивший расширение палитры «звуковых образов фортепиано» – это постепенное изменение эпохальных стилей, и, соответственно, накопление присущих им средств выразительности. Исторически сформировались классический, романтический, импрессионисти-

ческий, неоклассический, авангардный (и другие) стилевые подходы к трактовке фортепиано. Каждый из них отражает определенные эстетические нормы, отражаемые в параметрах композиторской и исполнительской техники. На наш взгляд, наиболее показательным примером этого является жанр фортепианного этюда, впервые появившийся как ответ на становление виртуозного стиля в исполнительстве на рубеже XVIII–XIX веков (то есть одновременно с появлением фортепиано). Хотя подготовка музыканта-исполнителя никогда не обходилась без упражнений, развивающих моторику. Замечательная музыка композиторов эпохи барокко, воспринимаемая сегодня как художественный феномен, авторами часто мыслилась как «простое упражнение».

Как уже было отмечено выше, фортепианное искусство, пришедшее на смену эпохи клавесинистов, много переняло от предшественников. Этому способствовало то, что процесс трансформации клавишных инструментов шел достаточно медленно и до середины XIX века фортепиано было ближе к клавиру, чем к современному восприятию возможностей этого инструмента. Например, венское фортепиано, для которого писал В. Моцарт, обладало легкой механикой и прозрачным звучанием, что вполне соответствовало эстетическим стандартам того времени: «... в отличие от деки современного фортепиано, что дает длительный, громкий звук, венская дека дает сразу яркий звук, который однако быстро гаснет; это одна из главных особенностей венского фортепиано, что позволяет выполнять мелкую артикуляцию и настоящие сфорцандо» [4, С. 174]. Вместе с тем, эта легкость звучания отвечала требованиям не всех музыкантов, многие предпочитали инструмент лондонской конструкции, наделенный не только мощным, певучим звучанием, но и более плотной механикой звукоизвлечения: «Поскольку в Англии ранее распространились публичные концерты, на которых пианистам приходилось выступать в боль-

ших залах, именно здесь возникла потребность в инструментах с прочной конструкции <...> Английские инструменты характеризовали полный, певучий, долгий звук, но и клавиатура, требовала глубокого удара» [4, С. 175].

Несмотря на разницу конструкции (и, соответственно, определенную разницу звукоизвлечения) этих инструментов, в них было и нечто общее, а именно – классические установки на ясное, прозрачное звучание и четкое распределение функций фактурных пластов. Эти установки обусловили приемы игры (сосредоточенность на пальцевой технике) и формирование «классических» фактурных формул, ставших своеобразным каталогом фортепианных этюдов того времени и до сегодняшнего дня широко используемых в подготовке пианистов. Это этюды И. Крамера («Большая практическая фортепианная школа» 1815 год), М. Клементи («Путь к Парнасу», 1817–1826 годы) и многих других композиторов. Но наибольшее распространение получили произведения К. Черни. Известные во всем мире упражнения композитора дают богатый материал для овладения всеми видами классической фортепианной техники: различные типы гамм, арпеджио, морденты, форшлаги, трели и др. И, хотя, автор также уделил внимание и наиболее характерным формулам фортепианной фактуры первой половины XIX века (тем, которые встречаются в произведениях Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа), этюды К. Черни – это яркое отражение именно классического представления о фортепиано.

К сожалению, большинство музыкантов воспринимает этюды К. Черни только как instructive, направленные на усовершенствование пальцевой техники, забывая о том, что конечной целью обучения К. Черни считал овладение высоким музыкальным мастерством, что предполагает владение всем арсеналом выразительных исполнительских средств, ведь, по его мнению, исполнитель должен обладать «полной законченностью

исполнения (виртуозностью), то есть величайшей натренированностью пальцев во всех трудностях, во всех тональностях и вообще во всем, что нужно для хорошего, приятного и изящного исполнения, ибо лучшие наши замыслы остаются бесплодными, если пальцы не в состоянии передать их с легкостью и уверенностью настоящего художника» [1, С. 83]. Именно поэтому классическая техника стала основой воспитания музыкантов-романтиков, которые, не смотря на то, что их художественные установки были направлены определили смену «звукового образа фортепиано». Этот процесс протекал постепенно и можно согласиться с теми исследователями фортепианного искусства, которые видят, что его истоки лежат в искусстве умеренных романтиков, которые выступали как предвестники актуализации классической эстетики и в конечном итоге, неотенденций.

Одним из результатов воздействия неостилий первой половины XX века стала актуализация классического наследия, а, следовательно, и «классического звукового образа» инструмента, с присущей ему беспедальностью, ясностью туше и важностью фактора пальцевой активности. Одним из результатов воздействия неоклассических установок на фортепианное искусство К. Мартинсен считал «усиление воли к линейной ясности, к ритмической живости и расчлененности» [7, С. 128]. Интересно также мнение исландского композитора и дирижера И. Лейфса, который среди признаков «неоклассической» интерпретации называл «четкую смену форте и пиано, активное стаккато, умение передать полифоничность музыкальной ткани, строгое, невинное звучание, яркие акценты, четкий ритм» [6, С. 33].

Конечно, смена «звукового образа фортепиано» повлияла и на репертуарные предпочтения исполнителей. В программах выдающихся пианистов появляются не только к этому почти не исполняемые в концертах сонаты Й. Гайдна, но и произведения М. Клементи, Д. Скарлатти и, наконец, произведения К. Черни. С течением

времени, эта тенденция только усиливается. Поэтому, когда Марк-Андре Амлен – всемирно признанный мастер современного фортепианного искусства (интерпретации пианиста как классических произведений, так и малоизвестных произведений XIX–XXI веков поражают свободой и глубиной прочтения, новизной и невероятным использованием всех ресурсов фортепиано), исполняет на бис этюд № 4 из «Искусства беглости пальцев» К. Черни, это не вызывает удивления.

Привлекает внимание тот факт, что в руках мастеров сцены хрестоматийные пьесы из ученического репертуара получают «вторую жизнь», звучат неожиданно интересно. В этом смысле внимания заслуживает цикл М. Амлена «12 этюдов во всех минорных тональностях», который возник как подражание «12 этюдам в минорных тональностях» французского композитора Шарля Алькана, опубликованных в 1857 году. Канадский музыкант подчеркивает: «Ш. Алькан – далеко не проходная фигура в истории музыки <...> фигура, которая заслуживает того, чтобы относились к ней с большим вниманием» [17]. Такое внимание М. Амлена к личности композитора является своеобразным подтверждением широко известного высказывания Ф. Листа, что именно Ш. Алькан обладает лучшей фортепианной техникой среди всех пианистов-современников. Уже к двадцатипятилетнему возрасту композитор прославился как виртуоз, способный соперничать с Ф. Шопеном и Ф. Листом. Вероятно, именно этот виртуозный компонент стиля музыканта обусловил его внимание к совершенству исполнительской техники, которое в творческом наследии композитора реализовалось через жанр этюда. Вступая в диалог с Ш. Альканом, М. Амлен предлагает собственный взгляд на искусство фортепианной игры, комбинируя фактурные формулы классического и романтического периода. Интересно, что подобное сопоставление мы встречаем в творчестве еще одного яркого представителя «классических» тенденций современного фортепианного

исполнительства, молодого французского пианиста Жана-Фредерика Ньюбурже.

Наше внимание привлёк тот факт, что пианист сделал запись всех 50 этюдов для фортепиано «Искусство беглости пальцев» ор. 740 К. Черни, а также этюдов Ф. Шопена ор. 10 и ор. 25. Так, например, сравним исполнение пианистом этюдов № 21 К. Черни и № 24 Ф. Шопена. Подчеркнем, что эти примеры были выбраны не случайно. Проанализировав нотный текст, видим, что этюды имеют подобное фактурное изложение, требующее певучей манеры речи арпеджированных пассажей (движущихся через все регистры инструмента) и характерной техники звукоизвлечения. Фактически, перед нами точка пересечения двух «звуковых образов» фортепиано, расхождение которых воспринимается только на слух, что дает интерпретатору основания для изменения стилевых доминант.

Так, исполнение Ф. Ньюбурже захватывает техничностью, легкостью и четкостью артикуляционного аппарата. Несмотря на ясность произношения, характерную для инструктивных опусов, в этюдах пианист подчеркивает скрытую полифонию, будто придерживая первую ноту пассажей (этот эффект достигается благодаря пальцевой педали и мастерства нюансировки). Несмотря на то, что во всех этюдах Ф. Шопена направленность техники опирается на романтические каноны (пианистическая виртуозность, растянутые аккорды, прыжки, широкий охват регистров), Ф. Ньюбурже старается не отбросить, а, наоборот, сохранить все лучшие черты классической школы – тонкую пальцевую игру, логическую детализацию звучащей фактуры, реальное (а не педальное) легато и т.д., никогда не жертвуя этими чертами ради декоративных эффектов. Поэтому, можно предположить, что по замыслу исполнителя, оба этюдных цикла трактуются как принадлежащие к одинаковой эстетике, что, впрочем, соответствует общеевропейской тенденции переосмысления творчества Ф. Шопена в сторону интеллектуализации и отказа от излишней сентиментальности.

Подытоживая, можем сделать вывод о том, что «классический звуковой образ фортепиано» существенно влияет на развитие современного фортепианного искусства, актуализируясь на рубеже XIX–XX и XX–XXI веков, что обуславливает изменение как исполнительного репертуара, так и стилевых принципов его трактовки. Поэтому современные пианисты поражают слушателей неожиданными акустическими и семантическими находками в том числе и в инструктивной форте-

пианной литературе. Важность «классического образа фортепиано» в развитии современного пианизма подтверждается еще и тем, что, несмотря на расхождение стилевых доминант творчества, почти все современные пианисты имеют в репертуарном списке произведения XVIII – первой половины XIX веков, обладая, следовательно, корпусом специфических исполнительских приемов. Поэтому, процесс диалога с искусством Классицизма будет продолжаться.

References:

1. Alekseev A. D. Iz istorii fortepiannoj pedagogiki: Hrestomatiya. – Kiev: Muz. Ukraïna, 1974. – 163 s.
2. Gakkel' L. E. Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki. – Leningrad: Sovet. kompozitor, 1990. – 288 s.
3. Grigor'ev L. G. Sovremennye pianisty. Izd. 2-e, ispr. i dop. – M.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 416 s.
4. Kashkadamova N. Istoriya fortep'yannogo mistectva XIX storichchya: pidruchnik. – Ternopil': ASTON, 2006. – 608 s.
5. Koplend A. Muzyka i voobrazhenie. Muzyka i vremya: mysli o sovremennoj muzyke: sbornik / sost., predisl. i obshch. red. G. M. Shneersona. – M., 1970. – [Vyp.] 1. – S. 52–53.
6. Koryhalova N. Interpretaciya muzyki: teoreticheskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva i kriticheskij analiz ih razrabotki v sovremennoj burzhuznoj estetike. – Leningrad: Muzyka, 1979. – 208 s.
7. Martinsen K. Individual'naya fortepiannaya tekhnika: na osnove zvukotvorcheskoj voli / per. s nem. V. L. Mihelis. – Moskva: Muzyka, 1966. – 220 s.
8. Mil'shtejn YA. I. Vospominaniya o Sofronickom. izd. 2-e, dop. – M.: Sovet. kompozitor, 1982. – 296 s.
9. Nejgauz G. G. Yakov Zak. Sovetskaya muzyka. 1959. – № 4. – S. 140–142.
10. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil': izbrannye stat'i. Vyp. 1. Problemy pianisticheskoy stilistiki. – M.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 49 s.
11. Ryabuha N. O. Transformaciya zvukovogo obrazu svitu u fortepiannij kul'turi: onto-solonogichnij pidhid: avtoref. dis. ... d-ra mistectvoznnavstva. – Harkiv, 2017. – 37 s.
12. Sasova V. S. Fortepianni cikli «12 etyudiv u vsih minornih tonal'nostyah» Sh. Al'kana ta M.-A. Amlena v aspekti kompozitors'koï interpretacii: magist. robota. – Harkiv, 2019. – 129 s.
13. Stepanova O. Yu. Pianizm londons'koï ta videns'koï fortepiannih shkil: komparativnij analiz: dis. ... kand. mistectvoznnavstva: 17.00.03. – Sumi, 2018. – 228 s.
14. Suhlenko I. Yu. «Zvuchashchij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica. Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii: zb. nauk. pr. / Harkiv. derzh. akad. dizajnu i mistectv. – Harkiv, 2010. – Vip. 1. – S. 228–232.
15. Suhlenko I. Yu. Ispolnitel'skij stil' Vladimira Gorovica v rusle razvitiya romanticheskoy tradicii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Har'kov, 2011. – 19 s.
16. Temchenko I. Artur Rubinshtejn. URL: https://www.belcanto.ru/rubinstein_a.html (data zvernennya: 13.05.2019).

17. Timofeev Ya. Mark-Andre Amlen: Period razrusheniya tonal'nosti – samyj prityagatel'nyj v istorii muzyki. Interv'yu. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016> (data zvernennya: 17.05.2019).
18. Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. – M.: Klassika-XXI, 2001. – 335 s.
19. Ferenc List i problemy sinteza iskusstv: sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg; pod obshchej red. T. B. Verkinoy. – Har'kov: RA – Karavella, 2002. – 336 s.
20. Chekan Yu. I. Intonacionnyj obraz mira kak kategoriya istoricheskogo muzykoznanija (neskol'ko vvodnyh zamechanij). URL: <http://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/2/chekan.pdf> (data obrashcheniya: 05.06.18).
21. Shevlyakov E. Muzykal'nyj neoklassicism XX veka. – M.: Vuzovskaya kniga, 2004. – 186 s.
22. Yan Ven'yan. Kategoriya pianizma v kontekste ispolnitel'skoj tipologii fortepiannogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. – Odessa, 2017. – 191 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-43-52>

Lian Yuanmei,
postgraduate of the Kharkiv National
I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: 506739721@qq.com

“NATIONAL AIRS” BY THOMAS MOORE IN GERMANY’S MUSICAL VENETIAN OF THE XIX CENTURY

Abstract. The article discusses the formation process of the “Venetian text” in German chamber-vocal music of the XIX century. The material of the study involved songs (*lieder*) by H. Esser, F. Mendelssohn-Hensel, I. Brüll, E. Meyer-Helmund, created on the same poetic text by T. Moore in different years.

Keywords: Venetian text, *lied*, H. Esser, F. Mendelssohn-Hensel, I. Brüll, E. Meyer-Helmund, T. Moore.

Лянь Юаньмей,
аспирантка музыкально-исполнительского факультета
Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского
E-mail: 506739721@qq.com

“NATIONAL AIRS” ТОМАСА МУРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЕНЕЦИАНЕ ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования «венетийского текста» в камерно-вокальной музыке Германии XIX века. В качестве материала исследования задействуются *lied* Г. Эссера, Ф. Мендельсон-Хензель, И. Брюлля, Э. Мейер-Хельмунда, созданные в разные годы на один поэтический текст Т. Мура.

Ключевые слова: «венетийский текст», *lied*, Т. Мур, Г. Эссер, Ф. Мендельсон-Хензель, И. Брюль, Э. Мейер-Хельмунд.

Отношение к Венеции как одному из самых поэтично-живописных городов мира прочно утвердилось в художественной творческой практике. В многочисленных литературных сочинениях город предстает многогранным и противоречивым, будучи изображен: то сквозь призму слияния деловитости и романтики («Венецианский купец» В. Шекспира), то пространством вечного карнавала и центром просвещения (пьесы венецианцев К. Гоцци, К. Гольдони), то местом тайных загово-

ров, мрачных расправ (драма В. Гюго «Анджело Падуанский»), то мечтой, земным раем («Венецианская ночь» И. Козлова, «Евгений Онегин» А. Пушкин и т.д.). Но всегда Венеция – особое место, в котором вечность, старина, тесно переплетены с юностью (Дж. Байрон, Й. В. Гете, А. Шенье, А. Мюссе, А. Апухтин, А. Майков, Ф. Тютчев, Й. Бродский и др.). Ключевым остается и мотив *магической красоты* города, хотя и менявшийся под влиянием эстетик (например, декаданса, с его

особым отношением к смерти – Г. Д’Аннунцио «Пламя», Т. Манн «Смерть в Венеции»), но не утративший своей актуальности и в XXI веке.

Важным дополнением к развитию литературно-поэтической венецианы стала и художественная публицистика – эссе, очерки, путевые заметки выдающихся представителей романтизма. Такое разнообразие материала, различного по жанровому, стилевому решению, но объединенного переживанием мистического очарования города, способствовало формированию в искусстве «венецианского текста» по аналогии с термином В. Топорова [5] или «городского мифа» Венеции [3; 4; 7].

Интересно, что в музыковедении данная тема не получила законченного выражения в виде самостоятельного исследования, что подтверждает ее актуальность, провоцируя на изучение музыкальной венецианы и, конкретно, инструментов воплощения соответствующей темы в музыке. Цель данной статьи заключается в раскрытии особенностей трактовки образа Венеции в камерно-вокальной музыке немецких композиторов XIX века.

Создателем архетипического образа Италии в немецкой художественной традиции признан И. В. Гете. Дважды посетив Италию (в 1786 и 1790 годах), он воплотил свои наблюдения в «Итальянском путешествии» (1813–1817) [1] и «Эпиграммах» (1790) [2], ставших для многих поколений его соотечественников настольными книгами. Рассуждения И. В. Гете об итальянской архитектуре, живописном колорите итальянских городов, театральных представлениях, национальных традициях и характере, формировали у будущих путешественников из Германии, как в целом и у романтической молодежи, предощущение Италии, поэтизируя и мифологизируя ее образ задолго до встречи с реальной действительностью.

Отдельные страницы посвятил поэт и Венеции. И очевидно, что приводимое им описание подлинного пения венецианских гондольеров, ко-

торое уже во времена И. В. Гете считалось редкостью, исчезающей традицией, послужило импульсом к появлению фортепианных *Venetianisches Gondellied* Ф. Мендельсона-Бартольди, решенных в духе мягкой меланхолии, тонко подмеченной именно поэтом.

Учитывая данный факт, закономерным было предположить, что именно поэзия И. В. Гете получит разработку в камерно-вокальной музыке немецких композиторов. Однако, непредвиденным рекордсменом по числу «омузыкаленных» стихов о Венеции стал англичанин Томас Мур, обобщивший в своих поэтических миниатюрах основные мотивы, связанные с образом этого города: море-ночь-гондола-любственное приключение-свидание.

Феномен востребованности творчества Томаса Мура / *Thomas Moore* (1779–1852) композиторской практикой может быть объяснен рядом причин. Во-первых, это увлеченность автора национальными фольклорными мотивами и, в частности, разработка ирландской темы, до той поры малоизвестной европейской поэзии. Во-вторых, – близкое знакомство с эпатажным Дж. Байроном, результатом чего стала созданная Т. Муром биография великого поэта. Наконец, простота, изящество, грациозность и музыкальность его поэтической музыки, вдохновлявшей не одно поколение музыкантов. В общей сложности 122 его текста были использованы для 168 вокальных композиций. В их число входят и так называемые «венецианские арии» из многотомной антологии *National Airs*, особенно полюбившиеся немецким композиторам. Не претендуя на категоричность выводов, укажем, что с полной уверенностью можно говорить об активной творческой апробации в композиторской практике Германии в XIX веке **трих** «венецианских» стихотворений Т. Мура:

- “*Oh, come to me when daylight sets*” / “*O komm zu mir, wenn durch die Nacht*” / «О, приди ко мне, когда наступит ночь» (*National Airs*,

- volume I, 1818; перевод на немецкий – Эммануэль Гейбель, конец 1830-х годов) [16];
- “Row gently here” / “Leis’ rudern hier, mein Gondolier!” / «Греби нежней, мой Гондольер!» (National Airs, volume III, 1822; перевод на немецкий – Фердинанд Фрейлиграт, 1840) [14];
 - “When through the Piazzetta...” / “Wenn durch die Piazzetta...” / «Когда через Пьяцетту...» (National Airs, volume IV, 1822; перевод на немецкий – Фердинанд Фрейлиграт, 1840) [15].

К переводам на немецкий язык оказались причастны два выдающихся переводчика, поэты-романтики, близкие друзья Эммануэль Гейбель / Emanuel von Geibel (1815–1884) [8] и Фердинанд Фрейлиграт / Ferdinand Freiligrath (1810–1876) [6; 11].

Наибольшее число музыкальных воплощений – более 40! – получило первое стихотворение из этого списка. Начало было положено “Gondellied” Johanna Kinkel в 1838 году (№ 3 из op. 8), вероятно в связи с первой публикацией немецкого перевода Э. Гейбеля. К этому же периоду **1840-х годов** относятся еще *девять* произведений: “Gondoliera” Рудольфа Эдуарда **Тия** / Rudolf Eduard Thiele (op. 7, № 1, 1839); “Gondellied” Фридриха Вильгельма **Кюкена** / Friedrich Wilhelm Kücken (op. 30, 1840); “Gondellied” Фанни **Мендельсон-Хензель** / Fanny Mendelssohn-Hensel (№ 6 из op. 1, 1841); “Gondoliera” Карла Августа **Керна** / Carl August Kern (№ 3 из op. 4, 1845); “Gondoliera” Иоганна Венцеслава **Калливоды** / Johann Wenzeslaus Kalliwoda (№ 1 из op. 139, 1845); “Gondoliera” Софи **Борер** / Sophie Bohrer (op. 7); “Gondoliera” Луи **Шлоттмана** / Louis Schlottmann (№ 2 из op. 1, 1847); “Gondoliera” Карла Генриха **Рейнеке** / Karl Heinrich Carsten Reinecke (№ 2 из op. 18, 1847/48); “Gondoliera” Генриха **Эссера** / Heinrich Esser (№ 1 из op. 29, 1849). Очевидна установившаяся в течение десятилетия традиция двух вариантов названий романсов – “Gondoliera” и “Gondellied”, поддерживаемая последующими

авторами. Нельзя пройти и мимо факта активного участия в творческих процессах женщин-композиторов. Только в этом списке представлено три имени – Johanna Kinkel, Fanny Mendelssohn-Hensel, Sophie Bohrer.

Определенная избыточность разработки данного стихотворения в столь невеликий срок, вероятно, стала причиной временного охлаждения интереса к нему со стороны композиторов. Это подтверждается постепенным сокращением числа романсов в последующие два десятилетия. В 1850-е годы были написаны *пять* миниатюр: “Gondoliera” Йозефа Иохимма **Раффа** / Joachim Raff (№ 5 из op. 51, 1849–50); “Gondoliera” Юлиуса Отто **Гримма** / Julius Otto Grimm (№ 5 из op. 1, 1853); “Gondoliera” Al. Kern (№ 2 из op. 2, 1855); “Schifferlied” Шарлотты **Бауер** / Charlotte Bauer (№ 3 из op. 6, 1857); “Gondoliera” Роберта **Эммериха** / Robert Emmerich (№ 1 из op. 7, 1858). В **1860-е** годы только *два* романса: “Gondoliera” Эдуарда ди **Хартога** / Édouard de Hartog (№ 2 из op. 39, 1861) и “Serenade” Генри **Пирсона** / Henry Hugo Pierson (1864).

Новый всплеск интереса к данному поэтическому тексту приходится на **последнюю четверть XIX века**, когда пишется более 20 камерно-вокальных миниатюр: “Gondoliera” Франца **Риса** / Franz Ries (№ 3 из op. 11, 1872); “Gondoliera” Карла **Мачса** / Carl Machts (№ 3 из op. 29, 1874); “Gondoliera” Германа **Нюрнберга** / Hermann Nürnberg (op. 116, 1875); “Gondoliera” Эмиля **Нуверка** / Emil Nauwerk (№ 2 из op. 2, 1876); “Gondoliera” Ричард **Кляйнмихель** / Richard Kleinmichel (№ 6 из op. 29, 1876); “Gondoliera” Отто **Ярица** / Otto Jaritz (1876); “O komm zu mir” Карла **Полига** / Carl Pohlig (№ 3 из op. 2, 1879); “Gondoliera” Хайнриха **Мольбе** / Heinrich Molbe (№ 6 из op. 4, 1879); “Gondoliera” Эрнста **Чидерера** / Ernst Tschiderer (1883); “Gondoliera” Георга **Рийкена** / Georg Rijken (№ 2 из op. 4, 1885); “Gondoliera” Северина Вартересевича / Severin Warteresiewicz (№ 2 из op. 10, 1889); “Gondellied” Йозефа **Стрицько**

/ *Josef Stritzko* (№ 2 из *op.* 1, 1890); “*Gondoliera*” Гюнтера Бартеля / *Günther Bartel* (№ 1 из *op.* 18, 1884); “*Gondoliera*” Карла Кралла / *Karl Krall* (№ 1 из *op.* 2, 1886); “*Gondoliera*” Эрика Мейер-Хельмунда / *Erik Meyer-Helmund* (№ 1 из *op.* 71, 1888); “*Gondoliera*” Игнаца Брюлля / *Ignaz Brüll* (№ 4 из *op.* 62, 1891); “*Gondoliera*” Алексиса Холландера / *Alexis Holländer* (№ 1 из *op.* 43, 1892); “*Gondoliera*” Людвиг Брюнса / *J. Ludwig Bruhns* (1896); “*Gondoliera*” Петера Гаста / *Peter Gast* (№ 3 из *op.* 9, 1900); “*O komm zu mir, wenn durch die Nacht*” Евгения Готлиба / *Eugen Gottlieb* (№ 5 из *op.* 2, 1900).

Отдельную группу составляют произведения, предназначенные для хора: “*Gondoliera*” Клары Шуман / *Clara Schumann* (№ 3 из *Drei gemischte Chöre*, 1848); “*Gondoliera*” Густава Хасце / *Gustav Hasse* (№ 6 из *op.* 10, *Sechs Gesänge für gemischten Chor*, 1875).

Не менее насыщенной оказалось и судьба третьей «венетической арии» Т. Мура “*When through the Piazzetta...*”. В немецком переводе Ф. Фрейлиграта (“*Wenn durch die Piazzetta...*”) это стихотворение легло в основу 14 вокальных композиций, среди которых выдающиеся *lied* Р. Шумана и Ф. Мендельсона-Бартольди, а также практически неизвестные на сегодняшний день К. Деккера, А. Фески, Х. Пирсона, Р. фон Герике, А. Йенсена, Ф. Сибмана, Э. Майера-Хельмунда, А. Бунгерта, Р. Фисхольфа, Ж. К. Галла. Рамки статьи не позволяют раскрыть избранную тему во всеохватности музыкального материала. Поэтому сосредоточим внимание на четырех *lied*, написанных на текст «венетического» стихотворения Т. Мура “*Oh, come to me when daylight sets*” / “*O komm zu mir, wenn durch die Nacht*” [16].

“*Gondoliera*” Генриха Эссера / *Heinrich Esser* (1818–1872) – первый романс из *op.* 29 “*3 Lieder von E. Geibel*”, написанных для голоса в сопровождении фортепиано с виолончелью или духовым инструментом [10]. Впервые был опубликован в 1849 году.

Музыкальная форма в данном романсе целиком подчиняется поэтической. Принцип трехкратного повторения строфы “*O komm zu mir...*” в чередовании со строфами-эпизодами «отзывается» и в музыкальной структуре *АВАСАС Coda*. Полное соответствие рондо отчасти нарушается неизменностью фактуры и метро-ритмического рисунка в партии фортепианного сопровождения на протяжении всего романса: арпеджио (шестнадцатыми) и ритмическая фигурация аккордами.

Фортепианное вступление (1–14 т.) основано на выразительной теме, песенной по природе, что отражено в ее структуре с типичным для песни повторением припева: $a (2+4)+b (4)+b (4)$. Признаки баркаролы подтверждены значимостью затакта при общем трехсложном размере мотива (дактиль): во 2-м, 6-м и 10-м тактах затакт и общая направленность движения к сильной доле передают ощущение толчка веслом и последующего скольжения лодки по водной глади. Заслуживает внимания интонационная самостоятельность темы вступления, выступающей на равных с основной темой романса в вокальной партии. От инструментальной темы вступления производны вокальные темы первого (В) и второго (С) эпизода романса. Подобная паритетность фортепианной и вокальной партий, выразительных по образному и тематическому наполнению, становится отличительной чертой данного романса в целом.

А или рефрен (15–30 т.) представляет собой простой период из двух предложений (8+8), однотональный (*As-dur*), повторного строения. Соответствует поэтическим строфам: “*O komm zu mir...*” и “*Dann schwebt mit...*”. В сравнении с другими авторами (И. Брюль, Ф. Мендельсон-Хензель, Э. Мейер-Хельмунд), Г. Эссер «слышит» поэтические строки рефрена как более длительные музыкальные структуры: то, что у других является фразой, укладываемой в 4-х такт (например, у Фанни Мендельсон), у него предстает 8-тактовым предложением. Подобная неспешность развертывания мелодии рефрена,

как и доминирующее в ней движение по звукам тонического квартсекстаккорда, «вскрывают» национальную природу немецкой *Lied*.

Интересно, что в рамках самих предложений композитор предлагает очень интересное соотношение масштабов фраз: 4+2+2. При этом в вокальной партии тема занимает 6 тактов вместо ожидаемых 8-ми. В результате партия фортепиано словно «договаривает» недостающие 2 такта, восстанавливая гармоничность формы целого. Интонационно эти 2 такта «родом» из темы вступления (ср.: 21–22 и 9–10 т.; 29–30 и 13–14 такты соответственно). Такое тонкое взаимодействие на уровне мотивов, тембров (голоса и инструмента) усиливает единство целого, а также подчеркивает значимость фортепианного сопровождения, о самостоятельности которого уже было заявлено во вступлении, его соподчиненности с партией вокала.

B (1 эпизод, “*Die Luft ist weich wie Liebesscherz...*” 31–40 т.) отмечен отклонением в тональность *D* (*Es-dur*). Простой период 10 тактов (4+6). Характер более динамичный в сравнении с рефреном, что отражает содержание строфы, в которой рассказывается о веселье, просыпающемся со звуками лютни. Устанавливается движение восьмыми в противовес долгим длительностям начала, более активно задействуется пунктирный ритм, мелодия насыщается скачками. Расширение второго предложения в музыке связано с повторением строки “*Mit in die Lust hinein*”. С возвращением поэтического рефрена “*O komm zu mir...*” возвращается и музыкальный рефрен (A, 41–56 т.), абсолютно идентичный первому проведению.

C (57–82 т.) – второй эпизод, наиболее масштабный, так как охватывает три поэтических строфы. Их содержание очень романтично: ночной пейзаж сливается с настроением героев; тишина небес и водной глади эмоционально гармонируют с тихими девичьими баркаролами, повествующими о сладости земной любви. Две строфы (*Des-dur*) выражены неквадратными предложениями по-

вторной структуры, с элементами варьирования: “*Das ist für Liebende die Stund’, Liebchen, wie ich und du; Liebchen, wie ich und du*” (3+2+2), и “*So friedlich blaut des Himmels Rund, Es schläft das Meer in Ruh. Es schläft das Meer in Ruh*” (еще один семитакт, соответственно). Показательно, что композитор прибегает к повтору поэтических строк (последние в каждой из строф, выделены жирным) в целях уравнивания композиции.

Третья строфа эпизода “*Und wie es schläft, da sagt der Blick...*” в *b-moll* решается как последовательность трех фраз в вокальной партии (4+4+3). В интонационном отношении здесь объединены обороты как рефрена (восходящая кварта, в мелодике – абрис звуков гармонических функций), так и вступления (ход на октаву с последующим заполнением). Возврат восьмых и пунктирного ритма отсылает к музыке первого эпизода. С точки зрения гармонии эпизод представляет отклонение в сферу *S* для *As-dur*. При этом некая стабильность достигается за счет использования органных пунктов на *des, b, c*, принимающих то роль *T*, то *D* в зависимости от модуляционных процессов.

Coda (99–109 т., по масштабно-тематической структуре 4+7) “*O komm zu mir, O komm...*”. Для коды композитор повторяет начальную строку рефрена, а в музыке находит новые гармонические краски, вводя отклонение в далекие тональности *Ces-dur* и *Ges-dur*. Но через альтерированный IV^{\flat}_6 *As-dur* возвращается в основную тональность.

В целом следует отметить интересное в своем разнообразии тональное и гармоническое решение романса. Очевиден логически выстроенный тональный план, отражающий классико-романтическое мышление автора: **A** – *As-dur* (I, T) – **B** – *Es-dur* (V, D) – **A** – *As-dur* (I, T) – **C** – *Des-dur* (IV, S) – **A** – *As-dur* (I, T) – **Coda** (S, T). Нельзя не отметить широкое использование альтерированных септаккордов, отклонений в далекие тональности, в том числе и энгармонические (кода). При выдержанности одного фактурного рисунка именно гармоническое развитие становится ведущим

фактором внутренней динамики, выделяя миниатюру среди других образцов на аналогичный текст. Учитывая факт, существования к тому времени более десятка романсов на «венцианские» тексты Т. Мура (Р. Тиль, Ф. Кюкен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон-Хензель, К. Деккер, Ф. Мендельсон-Бартольди, К. Керн, И. Калливода, Л. Шлоттман, К. Рейнеке, А. Феска), можно констатировать, что Х. Эссер достойно продолжил разработку данной темы.

Gondellied Фанни Мендельсон-Хензель / *Fanny Mendelssohn-Hensel* (№ 6 из *op. 1, Sechs Lieder*, 1841) написана в куплетно-строфической форме: А А [12]. Рондальную структуру стиха композитор «встраивает» в 2 куплета, каждый из которых решен как простая 3-частная форма с кодой: **aba**₁, где **a** – предложение из двух фраз, являющихся двумя звеньями секвенции. **b** – серединное предложение, также повторного строения (4+4), в одноименном миноре (*a-moll*). Функция неустойчивости подчеркнута органом пунктом на *D* в партии сопровождения. Интересная деталь! То, что это не самостоятельный раздел, как например у Х. Эссера, подтверждается помимо музыкальных особенностей и редакцией поэтического текста: после первой строфы стоит не точка, а запятая. Также запятые присутствуют перед переходом к репризе, что указывает, что это все-таки предложения, а не периоды как законченные структуры. Изменения в пунктуации подчеркивают характер сквозного развития, непрерывного течения музыкальной мысли. Укажем на ряд других преобразований поэтического первоисточника:

- в тексте песни производится замена строки и ряда слов во втором куплете ради сохранения музыкального ритма;
- наложение принципа репризности на рондальную структуру стиха приводит во втором куплете к функциональным несоответствиям поэтического и музыкального рядов (в стихах: *Das ist für cel'ge Lieb'die Stund'* ... – экспозиция, *O komm zu mir, wenn*

durch die Nacht... – реприза. В музыке – экспозиция и реприза идентичны);

- роль коды в обоих куплетах выполняет повторение заключительной строки последней поэтической строфы (*Dann schwebt mit uns in Mondespracht...*). В музыке о наступлении коды свидетельствует прерванный каданс с отклонением в параллельный *fis-moll*, а в мелодической линии вокальной партии – нисходящее поступенное движение, словно уравнивающее скачки в мелодии в предшествующих фразах.

В целом, песня Ф. Мендельсон-Хензель носит не меланхолический характер, столь традиционный для фортепианных пьес ее брата, а радостно-восторженный, сродни «Посвящению» Р. Шумана. Об этом свидетельствуют и избранная тональность *A-dur*, устремленный характер мелодики вокальной партии, словно взлетающей по звукам тонического квартсекстаккорда, широкие октавные скачки, гармонические фигурации в сопровождении по звукам гармонических функций. Создается ощущение, что в данной **Gondellied** помимо признаков жанра *баркароты* (размер $\frac{6}{8}$, ритмоформула баса с типичной остановкой на второй доле) присутствуют и черты *весенней песни*, нередкой в творчестве представитель австро-немецкой традиции, с присущими ей устремленностью движения, общей динамикой, которые реализуются в партии фортепиано через фигурации шестнадцатыми. Важно подчеркнуть, что средства музыкального выражения, задействованные в этом романсе, подобраны композитором индивидуально для данного случая, отражая его субъективное восприятие поэтического текста. Подобный вывод позволяет сделать знакомство с другими песнями Фанни Мендельсон-Хензель. Различные по тематике, поэтическим источникам, они поражают разнообразием подходов как в плане жанрового, интонационного, так и фактурного решения, свидетельствующего не только о высокой музыкальной одаренности их автора, но и чутком отношении к поэтическому слову. Наиболее близ-

кой по решению к рассматриваемой *Gondellied* оказывается "*Bergeslust*" / *С радостью в горы* (так же написанная в *A-dur!*). Наоборот, песня "*Italien*" / *Италия*, казалось бы, родственная *Gondellied* по объекту вдохновения, воплощена совершенно иными средствами – как концертная ария в духе блестящего вальса.

Condoliera Игнаца Брюлля / *Ignaz Brüll* (№ 4 ор. 62, *Fünft Lieder*, 1891) во многом близка *Gondellied* Ф. Мендельсон-Хензель по музыкально-поэтической структуре [9]. Здесь также два куплета (AA), решенных в простой 3-х частной форме (aba). Крайние разделы куплета (a) – предложение из двух фраз (4+4) повторного строения, модулирующего типа (T→D из *As-dur* в *Es-dur*).

Середина (b) – два предложения, в которых продолжаются процессы гармонических преобразований – отклонений, расцвеченных проходящими гармониями, альтерацией ступеней. В действительности, их можно рассматривать двумя звеньями секвенции, где в первом дано отклонение в *b-moll*, а во втором – возврат в *As-dur*. Модуляция осуществляется через последовательность альтерированной S и D: в *Es-dur* $VI_7^{\uparrow s} = II_7^{\uparrow s} - V_7 - I$ (*b-moll*); $IV_6 - IV_6^{\uparrow 3} - V_7$ (*As-dur*).

Реприза – точное повторение начала в музыкальном отношении. Что касается текста, то, как и в случае с песней Ф. Мендельсон-Хельзер в первом куплете музыкальная реприза совпадает и с репризой поэтической, тогда как во втором эта закономерность нарушается, и роль репризы играет поэтический рефрен "*O komm zu mir, wenn durch die Nacht*". Между тем, отсутствует редактурная стихотворного текста, которую можно было наблюдать у других авторов (повторение строк, изменение слов, знаков пунктуации). Это создает ощущение нарочито упрощенной песенной формы в песне И. Брюлля, формы-схемы, словно очищенной от всяких излишеств. В мелодике ощущаются черты танцевальности, подчеркиваемые ритмически пульсирующим характером сопровождения.

Gondoliera Эрика Майера-Хельмунда / *Erik Meyer-Helmund* (№ 1 из ор. 71, *Drei Lieder*, 1888) также может быть отнесена к числу забытых на сегодняшний день романтических *lied* [13]. К сожалению, не удалось раздобыть оригинал нот для голоса с фортепиано, на основании которого было бы возможным проанализировать работу композитора с текстом. Но даже инструментальный вариант позволяет сделать ряд выводов. В выборе тональности композитор отходит от наиболее распространенных *A-dur* и *As-dur*, обращаясь к *Des-dur*, за которым также закрепилась семантика тональности любви, восторженного выражения чувств. Форма избирается 3-х частная (ABA_1), с подчеркнута контрастной серединой, написанной в *A-dur*, тональности VI пониженной ступени. Свобода и красочность тонально-гармонических сопоставлений, альтераций, свидетельствует о принадлежности романса к поздне-романтическому стилю последних десятилетий XIX века. Отметим роль S сферы в модуляционных процессах. Например, две фразы первого предложения (a, 3–10 т.; 4+4) представляют два звена секвенции в *Des-dur* и *es-moll*. Это тональное соотношение сохраняется и во втором предложении, где действует тот же принцип секвенцирования (b, 11–22 т.; 4+7). В среднем разделе (23–35 т.) логику тонального развития можно представить в *A-dur* как: $I - II_5^6 - II - VII_5^6 - II_5^6 \#7 - V - IV_4^3 \#1 \uparrow 7 - I - II_6 - DD_4^3 - K - I$. Очевидно преобладание септаккордов II и IV ступеней, в том числе и альтерированных, что придает оттенок пряности, сладости музыке романса. Абрис септаккорда прослеживается и в интонационном рисунке большинства мотивов. Учитывая комплекс задействованных приемов, в том числе и динамического профиля произведения, построенного по принципу чередования «волн» нарастания и спада, можно сделать вывод, что стихотворение Т. Мура в музыкальной интерпретации Э. Майера-Хельмунда приобретает характер гимнического прославления любви.

Выводы. Подводя итог анализа четырех романсов на один текст, отметим наличие общих черт, позволяющих говорить о формировании в немецкой камерно-вокальной музыке XIX века некоего эталона воплощения «венцианской темы». К таковым относятся:

- мелодика, с *восходящим* движением по звукам гармонических функций. Практически идентичными являются начальные обороты в *Gondolierlieder* Ф. Мендельсон-Хензель, Г. Эссер и И. Брюль, основанные на тоническом квартсекстаккорде (V-I – II – III – V):

Fanny Hensel, 6 Lieder op. 1. №6, Gondellied

Allegretto

O homm zu mir, venn durch die Nacht

p dolce

Ped.

Detailed description: This musical score is for Fanny Hensel's 'Gondellied'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The vocal line begins with the lyrics 'O homm zu mir, venn durch die Nacht'. The piano accompaniment starts with a *p dolce* marking and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Heinrich Esser, 3 Lieder op. 29. №1, Gondoliera

O komm zu mir, wenn durch die Nacht

Detailed description: This musical score is for Heinrich Esser's 'Gondoliera'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is three flats (E-flat major), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a 'gondolier' effect. The vocal line begins with the lyrics 'O komm zu mir, wenn durch die Nacht'.

Ignaz Brüll, 5 Lieder op. 62. №4, Gondoliera

Allegretto

O komm zu mir, wenn durch die Nacht

ped. simile

Detailed description: This musical score is for Ignaz Brüll's 'Gondoliera'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is three flats (E-flat major), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The piano accompaniment features a prominent eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes 'ped.' and 'ped. simile' markings. The vocal line begins with the lyrics 'O komm zu mir, wenn durch die Nacht'.

- преобладание лирически-восторженного характера (в противовес меланхолии фортепианных *Gondolierlieder* Ф. Мендельсона) и вследствие этого предпочтения мажорной сферы, нередко с тональным центром А (Ф. Мендельсон-Хензель, Г. Эссер), либо А₅ (И. Брюль);
- при всех интонационно-ритмических отличиях, возникающих в процессе развития, общей тенденцией выступает «уровненность» построения мелодической волны как смены восходящего движения нисходящим;
- в трех песнях из четырех (Ф. Мендельсон-Хензель, Э. Майер-Хельмунд, И. Брюль) сохранены жанровые признаки баркаролы в виде традиционного для нее умеренно подвижного темпа, размера $6/8$, типа фактуры с гармоническими фигурациями, передающего движение воды. При этом каждый из композиторов стремится к индивидуализации фактурного «шаблона» через особенности ритмического решения, включения других фактурных элементов (аккордов, ритмической фигурации). Больше других отклоняется от общепринятой модели Г. Эссер, использующий размер $3/4$, аккордовый склад в сопровождении;
- интересно видеть почти точное совпадение в выборе фактуры для фортепиан-

ного сопровождения в романсах Г. Эссер и И. Брюль (см. музыкальные примеры), что может быть отчасти объяснено близким временем создания двух сочинений (1888 и 1891 годы).

Очевидно, что между всеми четырьмя вокальными миниатюрами больше сходства, что предопределено жанром баркаролы, диктующим свои условия. Но присутствуют и различия, порождаемые индивидуальным стилем каждого из композиторов. Наиболее явно их демонстрирует музыкальная форма, избираемая каждым автором в соответствии с его личными ощущениями рондальной структуры поэтического первоисточника: куплетно-строфическая у Ф. Мендельсон-Хензель, И. Брюля; трехчастная у Э. Майер-Хельмунда; рондо у Г. Эссера. Стремлением композиторов достигнуть максимальной музыкальности стиха продиктованы хотя и незначительные, но имеющие место вмешательства в стихотворный текст – замена слов, знаков пунктуации, повтор строк. Результатом становится возникающая в рамках *общей* темы, заданной *одним* поэтическим источником, разнообразная палитра оттенков лирического: от внутренне гармоничного монолога, в котором переживание любви и красоты природы слито воедино (Г. Эссер), через радость и воодушевление (Ф. Мендельсон-Хензель, И. Брюль), к восторженности гимнической песни (Э. Майер-Хельмунд).

References:

1. Gete I. V. Ital'yanskoe puteshestvie. URL: https://librebook.me/italienische_reise/vol1/4
2. Gete I. V. Epigrammy. – Veneciya 1790. URL: <http://gete.velchel.ru/?cnt=24>
3. Mednis N. E. Veneciya v russkoj literature. – Novosibirsk: Izd-vo Novosib. un-ta., 1999.
4. Mednis N. E. Poetika i semiotika russkoj literatury. URL: <https://culture.wikireading.ru/65265>
5. Toporov V. N. Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury» // Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe. – М.: Izdatel'skaya gruppа «Progress» – «Kul'tura», 1995. – S. 259–367.
6. Ferdinand Frejligrat // Literatura Zapadnoj Evropy 19 veka. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/istoriya-nemeckoj-literatury/ferdinand-frejligrat.htm>

7. Fomina L. Venecijskie motivy v russkoj poezii XIX veka // Literatura, – № 13(709), 2008–07. URL: <https://lit.1sept.ru/index.php?year=2008&num=13>
8. A Library of the World's Best Literature – Ancient and Modern – Vol. XV (Forty-Five Volumes); Folk-Song-Geibel (1896).– New York, Cosimo Classics, 2008.– P. 6248–6249.
9. Brüll I. Gondoliera // Fünt Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 1891. – Wien: Julius Engelmann.
10. Esser H. Gondoliera // 3 Lieder von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianoforte und Hörn oder Violoncell. – Paris, Maison Schott.– P. 2–5.
11. Ferdinand Freiligrath. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-Freiligrath>
12. Mendelssohn-Hensel F. Gondellied // Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.– Berlin: Ed. Bote&G. Bock.– P. 19–21.
13. Meyer-Helmund E. Gondoliera // Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. 1888.
14. Moore T. The Works of Thomas Moore. Volume IV: Irish melodies. National airs, – No. III. Paris: printed by A.– Belin. 1823.– 269 p.
15. Moore T. The Works of Thomas Moore. Volume IV: Irish melodies. National airs, – No. IV. Paris: printed by A. Belin. 1823.– 281 p.
16. The Poetical Works of Thomas Moore.– Vol. II. Leipzig: B. Tauchnitz jun. 1842.– 266 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-53-57>

*Malikova Dilbar Mirsagdievna,
Dotsent, State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan
E-mail: ahongir.80@mail.ru*

FOLK SONGS AND THEIR MEANINGS IN UPBRINGING OF YOUTH GENERATION

Abstract. In the present article is spoken about the rising the educational influence of folk songs, which were worked up and were enriched with modern colors by composers. Uzbek composers have been discussing the methods and tools used by the capella genre, as well as the factors promoting the spirituality of the Uzbek young folk music.

Keywords: a capella, lad, monody, harmonic, texture, polyphony, antiphon, canon, imitation, conductor, choirmaster, ornamental, mordent, grace note.

*Маликова Дилбар Мирсагдиевна,
доцент государственного института
искусств и культуры Узбекистана
E-mail: ahongir.80@mail.ru*

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ВОСПИТАНИИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ

Аннотация. В статье изучены и проанализированы народные песни обработанные узбекскими композиторами как жанр а capella, написанных для хора обогащённым и современным колоритом. Рассматриваются особенности национального исполнения произведений, значение народных песен в духовном развитии и воспитании молодого поколения.

Ключевые слова: а capella, лад, монодия, гармония, фактура, полифония, канон, антифон, имитация, мелизм, мордент, форшлаг, дирижёр, хормейстер.

Музыка является художественным и образовательным видом искусства. У каждого искусства имеется свой язык: живопись говорит с людьми при помощи красок, цветов и линий, литература – при помощи слова, а музыка – с помощью звуков. В мир музыки человек погружается с детства. Музыка оказывает большое влияние на человека. Она учит не только слушать, но и слышать, не только смотреть, но и видеть, а видя и слыша, чувствовать. Невозможно говорить о духовном совершенстве без развития чувства красоты. Музыка является одним из

мощных средств формирования и воспитания этих тонких чувств.

Без музыкального искусства нельзя говорить и достичь духовного совершенства личности... Исполняемые народные песни относящиеся как ким либо нации или народности, они всегда отражают в себе самые возвышенные, добрые и изящные ощущения чувств ... [1, 140].

Народная песня – одна из древнейших форм музыкально-словесного творчества. Она является наиболее распространённым видом вокальной народной музыки. Народная песня отражает

характер каждого народа, обычаи, исторические события, отличается своеобразием жанрового содержания, музыкального языка, структуры.

Народную песню отличает богатство жанров, различных по происхождению, характеру и функции в народной жизни: с бытом, трудовой деятельностью: жатвенные, обрядовые, сопровождающие земледельческие и семейные обряды и празднества, свадебные, игровые календарные. Как отмечают авторы книги “Музыка тарихи”: “Узбекский музыкальный фольклор является неотъемлемой частью устного народного художественного творчества. Оно проявляется по содержанию и значению в различных формах и видах. В связи с этим на протяжении веков сформировавшиеся народные песни и мелодии от поколения к поколению передавались устной традицией являясь безмерным наследием” [2, 49].

Народная песня развивалась на протяжении тысячелетий, стала художественным, культурным и духовным достоянием каждого народа. Невозможно представить народные гуляния, праздники, свадебные вечеринки без народной песни. Как утверждает народный хафиз Узбекистана Оролмирзо Сафаров в статье: “Народная музыка зародилась в результате материальных и духовных потребностей человека, его отношении с внешней средой и другими людьми. В ней отражаются внутреннее настроение, духовное мировоззрение, надежды и устремления людей. Они сочетают в себе облик нации и народностей, её боль, мировоззрение и мышления людей, которые являются ее создателями” [3, 38].

Народная песня как эффективное средства искусства помогает наслаждаться красотой природы, воспринимать происходящие события окружающей среды.

О значении народной песни У. Курбанова в научной статье пишет: “С особенным волнением воспеваются жизнь трудового народа, его мечты и чаяния в самом массовом жанре фольклора – народных песнях. В них есть не только высокие

чувства, чистая любовь, верность, братская дружба, но и ярко отражены тяжелые условия жизни и переживания человека” [4, 58].

Народные песни всегда привлекали композиторов и дирижёров-хормейстеров. Обработка каждого фольклора требовала от композиторов, хормейстеров тщательного изучения и деликатного подхода. В формировании и развитии многоголосной музыки значение народных песен безмерно. Хоровое искусство – одна из самых древних и богатых областей музыкального искусства.

“Хоровая певческая культура Узбекистана прошла недолгий но весьма сложный путь развития от одноголосия до крупных многоголосных сочинений. Хоровое пение способствует развитию общечеловеческих ценностей, норм поведения, эстетических взглядов, воспитанию правильного понимания прекрасного в действительности и потребности участвовать в процессах созидания прекрасного в искусстве и жизни, развивает художественный вкус детей, молодёжи расширяет и обогащает их музыкальный уровень” [5, 20].

Обработка народных песен является захватывающей и независимой сферой творчества, с помощью которой можно продемонстрировать уникальные особенности народной песни и раскрыть ее духовно-музыкальное мышление. Основной задачей обработки является умение различными средствами выразительности раскрыть своеобразную образность содержания народных песен, её национальный колорит.

Одним из первых композиторов, который обратился к средне-азиатским народным песням был великий, известный узбекский композитор Мутаваккил Бурханов. Им было обработано много различных народных песен для хора а капелла, таких, как узбекская народная песня “Ёрларим” (“Тановар”), “Гўзал қизга” (“Ганжи Қорабоғ”), каракалпакская народная песня “Бибигул”, уйгурская народная песня “Сайра”, таджикские народные песни “Заррагул” и “Сари кўхи баланд”. Хорошее знание хора, прекрасное владение ком-

позиторской техникой, умение “слышать хор” – всё это сделала хоровые обработки Бурханова образцами, своеобразными эталонами в области хоровой музыки без сопровождения. Все его обработки отличаются высокими художественными качествами. Композитор нашел приёмы многоголосной обработки народных мелодий позволяющие сохранить их национальный характер.

Композитор Сабир Бабаев и талантливые хормейстера такие как: Батыр Умиджанов, Шермат Ёрматов, Джура Шукуров, Евгений Нечаев, Наира Шарафиева стали его последователями и добились больших успехов в обработках народных песен для хора без сопровождения.

Народные песни обработанные Сабир Бабаевым “Чаман ичра”, “Яли-яли”, “Галдир”, “Тановор” и “Энди сендек” до сих пор составляют часть репертуара профессиональных и учебных коллективов Республики.

Важную роль сыграл в этом направлении знаток хорового искусства главный дирижер и хормейстер “Заслуженного хорового коллектива Республики” Батыр Умиджанов. Им было обработано сотни разнохарактерных оригинальных народных песен таких как: “Илилла ёр”, “Қорасоч”, “Чамандагул”, “Қилпилама”, “Лапар”, “Сен чаманнинг гули бўлсанг”, “Олмача анор”, “Галбари” и различные среднеазиатские народные песни. Его огромным творческим достижением является обращение к профессиональной классической музыке как “Шашмаком” и традиционным песням таким как “Сегох” (газель Хуршида), “Чоргох” (газель Фурката), “Сарахбори Наво” (газель Хафиза) обработанным для хора а капелла с новыми оригинальными красками. Одним из ведущих специалистов узбекской хоровой музыки профессор Е. Нечаев, им было обработано множество народных песен Средней Азии и Казахстана: “Наманганнинг олмаси”, “Қийиқ”, “Назугум”, “Чырайлыгим”, “Бибижан”, “Билане”, “Чашмони сиёхи ту”, “Мавжи жонон мезанад”, “Айтым салеми калам қас”, “Толқын”.

На сегодняшний день плодотворно и неустанно продолжает эту линию профессор Государственной Консерватории Узбекистана Наира Шарафиева. Известны по всей стране и далеко за её пределами народные песни: “Ўзбекистон тароналари”, “Сайри бог”, “Эй, нозанин”, “Хоразм навалари”, “Ҳазил”, “Эй меҳрибоним”, “Тасаддуқ”, “Мустахзод”, “Дейди-ё”.

Обращение к песенному фольклору народов Средней Азии, как и к любому другому, открывает широкие возможности более глубокого освоения самобытной культуры региона, формировавшей свои неповторимые черты на протяжении многих веков. Обработка народной песни требует обострённой чуткости и тонкого вкуса в восприятии ладово-интонационной стороны национального мелоса, проникновения в мелодико-жанровую природу напева, цепкого улавливания бесконечного многообразия красочных соответствий ритмов, тембров и созвучий, обогащающих семантику хорошо знакомых и любимых народом напевов. В хоровом многоголосии известные мелодии, так или иначе, насыщаются новой красочностью и энергией коллективного эмоционального переживания содержания песни. Обработка народной песни, монодийной по своей природе, привнесение в нее новых фактурно-акустических элементов, требует тщательного отбора выразительных средств на основе глубокого изучения и анализа народной музыки. При этом следует учитывать ряд факторов, таких как специфика ладовой структуры, метроритмика и формообразование, характерные интонационные особенности мелодии, а также национальная манера воспроизведения того или иного жанра народной музыки. В научной статье о строении узбекской народной песни В. Батыршин отмечает: “Узбекская народная песня отличается движением мелодии по ступеням, которая характерным образом усиливаются мелодическая напряжённость звука, расположившись от сильных долей к слабым, так и от слабых к сильным. Наблюдаются скачки,

когда высокие звуки переходят к нижним звукам. После этого скачки вверх ordinarily следует постепенный спад мелодии («заполнение»). В народных песнях как большого и малого масштаба встречается Аудж – Развитое законченное мелодическое построение предназначающиеся кульминацией песни» [6, 10].

Отражение национального колорита в хоровой фактуре является одной из важнейших задач при создании многоголосной обработки. Непременным, обязательным условием является сохранения национального мелоса в не изменённом виде с присущими только данной мелодии характерными интонационно-мелодическими и ритмическими деталями. Подобная организация стиля современной хоровой музыки выросла из исторических предпосылок, заложенных и развившихся в народном и профессиональном искусстве. В зависимости от характера мелодии, жанра, содержания песни следует применять такие хоровые приемы и средства, которые исходят из своеобразия её ладо – интонационного и метроритмического строения.

При обработке народных песен композиторами и хормейстерами часто использовались самые разнообразные виды хоровой фактуры: гармоническая, полифоническая, гомофонная с мелодизированным басом, подголосочная, унисонная. При выборе склада письма непосредственно учитывались образно – поэтические содержания конкретной песни. В связи с этим возникает необходимость применения определенных приемов и выразительных средств изобразительного характера, жанрово-иллюстративного письма.

Черты широкой программности проявляются особенно четко в тех случаях, когда в многоголосии используется различные средство выразительности, воссоздаются яркие образно-обобщенные картины жанрово-бытовых сцен и зарисовок. Композиторы достигли этому по средствам использования в хоре определенных приемов, имитирующих звучания игры на дойре, дутаре, карнае, нагора и многих других народных инструментах,

бытующих у народов Востока. Такие приемы обогащают хоровую фактуру необычными красками подчеркивая тем самым её народный, национальный колорит, вызывая у слушателей зрительные ассоциации и представления. При создании хоровой фактуре проявляя изобразительность в её детализации, композиторы стремились в целом к миниатюрной форме. Использовали в обработках лишь те приемы, которые бы не только не нарушали красоту самобытной свежести оригинала, а, наоборот, обогащали её звучания новыми красками, органично сливаясь с традиционным мелосом, помогали сохранять национальный характер музыки, её ладовую и метрическую структуру не искажая первоисточника.

Стоит отметить безмерный труд народного артиста Узбекистана, дирижера и композитора Шермата Ёрматова, художественного руководителя детского хора «Булбулча», который аранжировал множество детских народных песен для хоровых коллективов. Из них: «Бойчечак», «Читтигул», «Лолача», «Бу гулшан соз», «Жамалаги тило» и многие другие.

Исполнение этих песен всегда является одним из важнейших компонентов в духовно-нравственном воспитании и неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса. Утверждая о значении детских народных песнях профессор Рауф Кадыров в книге «Музыкальная педагогика» пишет: «Детский песенный фольклор – это культурное достояние, прошедшее через века, отшлифованное и вобравшее в себя всю красоту и естественную природу музыкально-бытовых традиций. Эффективность и необходимость освоения этого бесценного музыкального материала детьми является одной из важнейших задач музыкальной педагогики» [7, 49].

Роль хорового искусства в воспитании молодого поколения определяется не только тем, что оно обладает весьма мощными выразительными средствами но и способно доставлять слушателям высокое эстетическое наслаждение.

Обобщая выше сказанные мысли и рассуждения по обработке народных песен можно сказать следующее. Народные песни всегда являются неотъемлемой частью человечество, так как они воспитывают и направляют молодежь на правильный путь, учат их к доброте, любви, уважение к старшему поколению, сострадание, сочувствие. На-

родная музыка и народная песня должна способствовать развитию и становлению личности, всех ее духовных и физических сил, способностей; вести каждого к новому мироощущению, мировоззрению, основанному на признании общечеловеческих ценностей в качестве приоритетных в жизни.

References:

1. Karimov I. A. Yuksak ma"naviyat– engilmas kuch. // Ma"naviyat – Т. 2008.– 140 s. ISBN 978-9943-04-075-5.
2. Ibrohimov O. A., Hudoev G. M. Musika tarihi // Barkamol fayz media – Т. 2018.– 194 s. ISBN 978-9943-5517-9-4.
3. Safarov O. Musika va ma"naviyat // Zebo yulduzlari –Т.–Uzbekiston davlat san"at va madaniyat instituti habarlari. 2018 / 3(7).– S. 38–41. ISBN 2181-8932.
4. Kurbanova U. O roli uzbekskogo fol'klornogo iskusstva v narodnoj pedagogike // Nauka, obrazovanie i kul'tura. Nauchno-teoreticheskij zhurnal № 2 (26) – М. 2018.– S. 58–59. ISSN 2413-7111.
5. Dzhumaeva L. H., Sharafieva N. S. Hor sinfi va kamer hor // Barkamol fayz media.– Т. 2017.–
6. 20 s. ISBN 978-9943-5143-7-9.
7. Batyrshin F. F. Zhanry i formy narodnogo muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana // Litera – М.– Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk. Nauchnoe izdatel'stvo «Institut strategicheskikh issledovaniy» 2016.– № 6.– S. 8–11. ISSN 2073-0071.
8. Kadyrov R. G. Muzykal'naya pedagogika // Musika – Т. 2009.– 49 s. ISBN 978-9943.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-58-62>

*Mits Oksana Romanovna,
Postgraduate Student, Department of Interpretation
and music analysis, Kharkiv
I. P. Kotlyarevsky national University of Arts
E-mail: pianokisa@gmail.com*

SPANISH THEME IN THE WORKS OF MORITZ MOSZKOWSKI

Abstract. The article is devoted to the role of the Spanish theme in the works of the prominent Polish composer, pianist, conductor and teacher Moritz Moskowski (1854–1925). The author of the article has made a review of “Spanish Dances” op. 12 and op. 65, Spanish album op. 21, Spanish Capriccio op. 37, “Guitare” op. 45, the opera “Boabdil, der letzte Maurenkönig” op. 49, transcription for piano “Gypsy song” from the opera “Carmen” by J. Bizet. The study proves that M. Moszkowski made a significant contribution to the development of Spanish piano music almost at a time when the Spanish composers – the founders of the national school I. Albenis and E. Granados – were just starting their music path.

Keywords: M. Moszkowski, Spanish theme, flamenco, piano miniature.

*Миц Оксана Романовна,
аспирантка кафедри інтерпретології
и анализа музики Харківського національного
університета искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: pianokisa@gmail.com*

ИСПАНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ М. МОШКОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена роли испанской темы в творчестве выдающегося польского композитора, пианиста, дирижера и педагога Морица Мошковского (1854–1925). Рассматриваются его «Испанские танцы» op. 12 и op. 65, Испанский альбом op. 21, Испанское каприччио op. 37, «Гитара» op. 45, опера «Боабдиль, последний король Мавров» op. 49, фортепианная транскрипция «Песня цыганки» из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Доказывается, что М. Мошковский сделал весомый вклад в развитие испанской фортепианной музыки практически в то время, когда испанские композиторы – основатели национальной школы И. Альбенис и Э. Гранадос – только начинали свою деятельность.

Ключевые слова: М. Мошковский, испанская тематика, фламенко, фортепианная миниатюра.

Во второй половине XIX – начале XX века значительное место в истории занимает творчество польского пианиста, дирижера, композитора и педагога Морица Мошковского (1854–1925).

Будучи выходцем Новой Академии музыки в Берлине Теодора Куллака и непосредственно его учеником, М. Мошковский был очень популярным композитором своего времени. Его композитор-

ское наследие очень многогранно, оно охватывает огромное количество миниатюр для фортепиано, скрипки, виолончели, произведения для симфонического оркестра, концерты для солирующих инструментов с оркестром, песни, транскрипции и парафразы, этюды различной тяжести, а также новаторскую «Школа двойных нот», которую М. Мошковский пропоясывал в своей педагогической деятельности. Все они были очень известными в свое время, и имели огромный успех.

Среди более чем 200 фортепианных произведений композитора выделяется значительная группа фортепианных миниатюр, представляющих различные «национальные» культуры. Их можно условно назвать пьесами-картинками мира: сюита «Со всего мира» ор. 23 с пьесами Россия, Германия, Польша, Италия, Венгрия в четыре руки, которые он аранжировал также для оркестра; Венгерский танец ор. 11; Немецкие танцы ор. 25; Итальянская мелодия ор. 38; Польские народные танцы ор. 55; Российские танцы ор. 68; Неаполитанская песня ор. 83; а также такие миниатюры как *Gondoliera* ор. 41, *Trois Morceaux poétiques* ор. 42 (*Romanse*, *Siciliano*, *Momento giojoso*) посвященные Италии.

Но наибольшее количество в этой панораме занимают пьесы с испанской тематикой: «Испанские танцы» ор. 12, Болеро для скрипки с оркестром ор. 16, Испанский альбом ор. 21, Испанский каприс ор. 37, пьеса Гитара с ор. 45, опера «Боабдиль, последний король Мавров» ор. 49 и транскрипция на темы из оперы «Кармен» Ж. Бизе. Чем именно была вызвана заинтересованность к музыке Испании польского композитора – представителя австро-немецкой школы, ответить однозначно нельзя. М. Мошковский никогда не посещал страну музыка которой так его привлекала.

Следует отметить, что испанская музыка в то время в Европе была мало известна. Можно предположить, что для М. Мошковского первое знакомство с ней произошло за годы обучения в Ака-

демии музыке у пианиста, композитора и педагога Теодора Куллака. В его композиторском наследии присутствуют транскрипции и романсы на немецкие, испанские и русские мелодии. Также общение М. Мошковского с испанским скрипачем и композитором Пабло де Сарасате не могло не отразиться на взглядах молодого польского музыканта. В течение всей жизни он обращался к танцевальным мелодиям фламенко, с их чарующими ритмами, неповторимыми, терпкими гармониями и контрастными противопоставлениями.

В диссертации Фернандеса Милдрита, посвященной испанскому композитору и пианисту Хоакин Нин Каstellанос есть сведения, что М. Мошковский с 1902 года являлся преподавателем Хоакина, который «специализировался на понимании испанской музыки через эталон салонной виртуозности» [4, 3]. Также среди учеников М. Мошковского был испанский пианист, композитор и дирижер Хоакин Турина Перес.

Композитор впервые обратился к музыке Испании в 1876 году, когда ему было 22 года. Он написал фортепианный цикл «Испанские танцы» ор. 12, состоящий из пяти пьес. Произведение было написано для исполнения в четыре руки и посвящено его брату Александру Мошковскому. Сам композитор считал танцы одним из произведений, которое впервые принесло ему известность в музыкальном мире. М. Мошковский не использовал оригинальные народные мелодии, его собственные темы были проникнуты самобытным испанским колоритом.

«Испанские танцы» ор. 12 имели огромный успех у публики, по популярности не уступая «Славянским танцам» А. Дворжака и «Венгерским танцам» Й. Брамса. Яркие зажигательные ритмы, элегантная мелодия, блестящие пассажи, изящная мелизматика, красочность тембрального и гармонического языка покоряли сердца слушателей. Богатый ассоциативными образными параллелями фортепианный цикл не просто представлял несомненный интерес для пианистов, но

и открыл новые возможности для развития творческой фантазии исполнителя, и, как следствие, обогатил новыми качествами фортепианно-исполнительское искусство своего времени.

После публикации «Испанские танцы» М. Мошковского долгое время были востребованными в репертуаре, а их нотные издания постоянно раскупались. Пианистическое удобство и запоминающаяся мелодика способствовала их широкому распространению. Пьесы были изданы для различных составов и в многочисленных аранжировках: в четыре руки, для двух роялей, для камерных ансамблей и салонного оркестра. «Испанские танцы» для фортепиано в две руки принадлежат Альберту Ульриху / Albert Ulrich / Каталог Карла Саймона / Carl Simon / перечисляет обработки для одиннадцати различных составов.

После «Испанских танцев» ор. 12 М. Мошковский продолжил создавать произведения испанской тематики в такой последовательности: в 1878 году – Болеро для скрипки с оркестром ор. 16 (Болеро для скрипки с оркестром ор. 16 было исполнено Пабло де Сарасате с Берлинским филармоническим оркестром 28 января 1889 года), затем в 1879 году был издан Испанский альбом ор. 21 / Album espagnol / в четыре руки для фортепиано, состоящий из четырех непрограммных пьес. Также как танцы ор. 12, они приобрели популярность и были изданы для различных составов.

«Шуточно-балаганный характер виртуозности Мошковского» [1, 68] продолжает Испанский каприс ор. 37 (1885), который обрел славу благодаря исполнению его ученика, выдающегося пианиста Йозефа Гофмана. Произведение построено на репетиционной технике, его скерцозно-игровую стихию подчеркивают контрастные динамические противопоставления. Подобно скрипичным каприсам Н. Паганини композитором представлена пьеса, демонстрирующая вершину виртуозного искусства: используются не только характерные для испанской музыкальной культуры ритмы, но и требующие большой паль-

цовой оснащенности музыкальные приемы, как например, репетиции и двойные ноты и т.д.

В 1888 году была написана фортепианная пьеса «Гитара», вошедшая в цикл миниатюр ор. 45. Аранжировка для скрипки и фортепиано и ее первое исполнение принадлежит П. Сарасате. Легкость и полет наделяют эту музыку особым очарованием, что достигается с помощью динамических градаций, которые не выходят при этом за пределы *p – tr*. М. Мошковский создает звуковой образ испанского народного инструмента гитара, используя эффектную ритмо-интонационную формулу фанданго, подчеркивая образный контраст: скерцозность и драматическую экспрессивность. В поисках нового, органичного развития национально-самобытного музыкального материала, композитор обращает внимание на вариационность и импровизационность, требующих своеобразных приемов использования фортепианной техники.

В том же году композитор начал плодотворную работу над своей первой и единственной оперой «Боабдиль, последний король Мавров» ор. 49. Либретто трехактной оперы принадлежит Карлу Виттковскому, другу детства М. Мошковского, три стихотворения которого он положил на музыку создав вокальный цикл ор. 26. Опера основана на реальных исторических событиях и описывает историю Мухаммеда XII Абу Абдаллах, последнего эмира Гранады, который взошел на престол в 1482 году. Премьера оперы состоялась в Берлинском оперном театре 21 апреля 1892 как 100-й спектакль сезона. М. Мошковскому неоднократно аплодировали на сцене, а после второго действия он трижды выходил перед занавесом. Боабдиль также был сыгран в Мюнхене в сезоны 1892 и 1893 годов, в Праге, в Будапеште, Кенигсберге, в Петербурге в Мариинском театре и Нью-Йорке.

М. Мошковский аранжировал некоторые мелодии из своей оперы для фортепиано. В частности, очень популярной была «Малагенья» /

Malaguena / – одна из традиционных песен фламенко и «Мавританский марш» в четыре руки. Впоследствии, когда интерес к опере начал ослабевать, можно было услышать лишь отдельные балетные номера и аранжировки, созданные М. Мошковским для выступлений пианистов и салонных оркестров.

Около 1900 года появляются «Новые Испанские танцы» ор. 65 для фортепиано в четыре руки. В цикл входят три пьесы, последняя – «Хабанера» – была впоследствии аранжирована М. Мошковским для оркестра. В своем письме к Генри Хинриксену композитор отмечал: «< ... > “Новые испанские танцы” не включают в себя народные мелодии, а полностью являются моей интеллектуальной собственностью» [1, 312]. Однако ор. 65 не имел такого успеха и остался в тени славы более ранних сочинений. В том же письме полный переживаний композитор с недоумением писал о «Новых испанских танцах»: «кажется, новые сочинения остались до сих пор не достаточно популярными, откровенно говоря что меня действительно оскорбляет, так как я считаю их лучше, чем первые, как я также считаю и “Испанский альбом” значительно ценнее чем Танцы ор. 12» [1, 312]. Композитор был огорчен, размышляя о своем творчестве. Он неоднократно отмечал, что «< ... > судьба музыкальных произведений иногда непредсказуема» [1, 312].

В наследии М. Мошковского значительное место занимают пьесы-аранжировки. Одна из них, «Песня цыганки» из оперы «Кармен» Ж. Бизе, была издана в 1906 году в издательстве Юлиуса Хайнауера / Julius Hainauer / во Вроцлаве. Сочинение автор посвятил известному австрийскому пианисту Морицу Розенталу, первому исполнителю транскрипции. М. Мошковский демонстрирует звукокрасочную изобретательность и творческий потенциал, объединив в одной композиции музыку Seguidilla и цыганскую песню, в процессе вариантного развития претворяет приемы инструментального народного исполнительства,

обогащая выразительные возможности фортепиано. Композитор также использует тембровые ресурсы инструмента в поисках оркестрового звучания.

Выводы. Анализируя фортепианные произведения М. Мошковского испанской тематики, надо отметить их чрезвычайное пианистическое удобство. Эта музыка привлекает яркой образностью, она охватывает целый спектр настроений – от мечтательной, лирической и грациозной, проникнутой искренностью высказывания, вниманием к душевным состояниям и внутреннему миру человека; до яркой и смелой, втягивающей в фантастический круговорот зажигательных испанских ритмов.

М. Мошковский внес значительный вклад в становление испанского музыкального, в том числе, и фортепианного искусства. Таким образом, можно констатировать, М. Мошковский сделал весомый вклад в развитие испанской фортепианной музыки практически в то время, когда испанские композиторы – основатели национальной школы И. Альбенис и Э. Гранадос только начинали свою деятельность. В своих сочинениях испанской тематики композитор воплощает национальное начало посредством обогащения фактурных, красочных и выразительных возможностей инструмента. Пианист, исполняющий произведения М. Мошковского должен обладать яркой пальцевой техникой и артистизмом, чувствовать баланс между страстью и интеллектом, темпераментом и сдержанностью.

В течение многих лет произведения композитора были забыты, практически не исполнялись, и только в последние годы наблюдается возрождение интереса к его творчеству. Музыка М. Мошковского привлекает современных музыкантов широким спектром романтических пианистических средств, импровизационностью, опирающаяся на традиции блестящего пианистического стиля исполнения с романтически импульсивным изменением эмоциональных состояний. Это дает

современному исполнителю свойственное романтикам ощущение трансцендентальности, преимущества над обычным слушателем. Возможно, именно поэтому испанская тема вдохновляла вы-

дающегося музыканта на создание многих замечательных фортепианных произведений, проникнутых яркостью, эмоциональностью, необычайной энергией и темпераментом.

References:

1. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie / Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 04. Februar 2009. – Berlin, 2009. – 525 p.
2. Haddow J. C. Moritz Moszkowski and his piano music: Ph.D. diss.; Saint Louis: Washington University, [USA], 1981. – 78 p.
3. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski: Ph.D. diss.; New York: City University, [USA], 2004. – 340 p.
4. Mildred F. The violin works of Joaquín Nin: a catalogue and violinistic perspective (2013): Ph.D. diss.; The University of North Carolina at Greensboro, [USA], 2013. – 78 p.
5. Willard L. Notes, thoughts, and fragments about Moritz Moszkowski and some of his music. An informal monograph. – New York, 1975. – 257 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-63-67>

*Nikolenko Roksana Viktorovna,
Postgraduate student of the Department of music analysis and interpretation
Kharkiv national University of arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: nikolenko.roksana@gmail.com*

GENRE BASIS OF M.-A. HAMELIN'S TRANSCRIPTIONS (ON EXAMPLE OF ÉTUDE NO. 1: TRIPLE ÉTUDE (AFTER CHOPIN) AND TICO-TICO NO FUBÁ)

Abstract. The article is devoted to analysis of interpretation's specifics of transcription genre in the composer's work by M.-A. Hamelin. The compositional methods of working with selected thematic material are revealed. The author examines their relationship with the aesthetic principles of postmodernism.

Keywords: transcription, genre, composer's interpretation, postmodern aesthetics, genre basis.

*Николенко Роксана Викторовна,
Аспирант кафедры анализа и интерпретологии музыки
Харьковского национального университета искусств
им. И. П. Котляревского
E-mail: nikolenko.roksana@gmail.com*

ЖАНРОВАЯ ОСНОВА ТРАНСКРИПЦИЙ М.-А. АМЛЕНА (НА ПРИМЕРЕ ÉTUDE NO. 1: TRIPLE ÉTUDE (AFTER CHOPIN) И TICO-TICO NO FUBÁ)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики интерпретации жанра транскрипции в композиторском творчестве М.-А. Амлена. Выявляются композиционные методы работы с избираемым тематическим материалом. Прослеживается их взаимосвязь с эстетическими принципами постмодернизма.

Ключевые слова: транскрипция, жанр, композиторская интерпретация, эстетика постмодернизма, жанровая основа.

Ситуация в современной музыкальной культуре напоминает пестрый калейдоскоп, в котором взаимодействие различных элементов, однако, не приводит к их однообразию и уничтожению в общей массе, а наоборот дает представление о том, как эти индивидуально очерченные элементы взаимодействуют в различных контекстах. Такая ситуация продиктована господством эстетики

постмодернизма, отличительной чертой которой является ироничный плюрализм, обращение к образцам прошлых эпох, взаимодействие различных исторических и культурных традиций.

Общие тенденции этого явления рассмотрены многими авторами, включая философско-эстетические труды Ф. Джеймисона [1], М. Фуко [6], Н. Маньковской [2]. В отношении музыкального

искусства, это исследования И. Рябова [4], Д. Ружинской [3].

В музыкальном искусстве идеи постмодернизма находят воплощение в опыте переосмысления произведений, созданных в прошлые столетия, и введение их в современные композиции путем цитирования, аллюзий, различного жанрово-стилевого преобразования. Ярким примером задеятвования «чужого» тематического материала для создания нового произведения предстает жанр транскрипции, который в последнее время обретает особую популярность у концертирующих музыкантов, создавая возможность продемонстрировать как виртуозное исполнительское мастерство, так и композиторский талант.

Отметим, что возрождение интереса к традиции жанра транскрипции началось в 80-е – 90-е годы прошлого столетия и, в определенной мере, было связано с новой волной виртуозности в исполнительском искусстве и стремлением сочетать в одном лице функции композитора и исполнителя. Примером тому служат известные своей сложностью транскрипции В. Горовица, Д. Цифры, М. Плетнева, А. Володося. В отечественной музыке вклад в развитие данной традиции внес С. Юшкевич, чьи произведения в этом жанре пользуются популярностью. В своей статье Н. Рябуха указывает: «... Все созданные им сочинения этого жанра были опубликованы в 90 гг. XX в. во Франции, где также вышел в свет диск с их авторскими интерпретациями» [5, с. 41].

Среди современных исполнителей-композиторов выделяется творчество Марка Андре Амлена (Marc-André Hamelin) (1961 г.р.) – канадского пианиста-виртуоза, получившего мировую славу. Его исполнительское и композиторское мастерство является ярким отражением современных культурно-эстетических тенденций, привлекая тем самым внимание широкой аудитории слушателей и исполнителей (о чем свидетельствует количество просмотров на популярном интернет-ресурсе Youtube). В концертном репертуа-

ре М.-А. Амлена представлена широкая палитра произведений различных эпох и стилей, начиная с раннеклассической музыки (соната для клавира A-dur К. Ф. Э. Баха) и заканчивая сочинениями современных композиторов (А. Прево, Л. Орнштейн, А. Вайссенберг, Д. Бульян и др.). В программы своих выступлений музыкант активно включает и собственные сочинения, которые отмечены феноменальной виртуозностью и композиционной самобытностью. В его творческом наследии значительное место отводится жанрам вариаций, транскрипций и циклам миниатюр. Наиболее известные из его опусов – «Variations on a Theme of Paganini», «Toccata on «L`homme armé»», «12 Etudes in all the Minor keys», «The Minute Waltz, in Seconds» и одно из сочинений для механического фортепиано – «Circus gallop».

Цель статьи – выявить специфику композиторского воплощения жанра транскрипций, который в творчестве М.-А. Амлена претерпевает переосмысление.

Синтезируя традиции Л. Годовского и Ф. Бузони, канадский композитор демонстрирует оригинальный подход к избираемому для транскрипции материалу. Одним из показательных примеров является Тройной этюд по Ф. Шопену (Étude No.1: Triple Étude (after Chopin) 1992) a-moll из цикла «Twelve Etudes in all the Minor keys». В комментарии к этому этюду композитор указывает, что идея соединить три ля-минорных этюда Ф. Шопена принадлежала Л. Годовскому, который хотел создать контрапунктическую комбинацию шопеновских этюдов op. 10/2, op. 25/4, и op. 25/11. М.-А. Амлен отмечает: «Я получил огромное удовольствие от написания этой небольшой пьесы, особенно после того, как понял, что первые восемь тактов так хорошо сочетаются друг с другом» - (перевод мой – Н. Р.)» [7, P. iii].

Действительно, три a-moll'ных этюда имеют много общего при кажущемся композиционном и гармоническом различии. М.-А. Амлен не старается стереть различия, что имеются в данных

этюдах, а комбинирует их таким образом, чтобы в определенный момент в «Тройном этюде» оказывался ведущим какой-либо из них. Эту композиционную идею он подчеркивает для исполнителей: «Само собой разумеется, что этот этюд должен быть сыгран с предельной артикуляционной ясностью: различные элементы каждого этюда всегда должны быть как можно более отчетливо различимы, даже если они отодвинуты на задний план» – (перевод мой – Н. Р.)» [7, Р. iii].

Чтобы яснее понять специфику взаимодействия шопеновских этюдов, обратимся к рассмотрению общего плана строения «Тройного этюда» М.-А. Амлена. Во всех трех этюдах Ф. Шопена в целом сохраняется одинаковая композиционная схема – это трехчастная репризная форма с более или менее развернутым заключением. Канадский композитор также следует ей при комбинировании шопеновских этюдов. Первый раздел охватывает тт. 1–19 и представляет собой период из трех предложений повторного строения с расширением (тт. 17–18) и дополнением-связкой (т. 19). Середина – тонально неустойчивая, как и в этюдах Ф. Шопена, (начинается с т. 20 и до т. 30), а тт. 31–36 – это преддыкт к репризе (тт. 37), которая является периодом из двух предложений (второе начинается с т. 45). Завершается «Тройной этюд» заключением (тт. 52–58), в котором представлен материал трех этюдов с превалированием тематизма этюда № 16.

Во всех трех шопеновских этюдах экспозиция представляет собой период из трех предложений, но в каждом отдельном случае они имеют свои особенности. Наиболее развернутый и разнообразный в тональном плане период в этюде № 23. Однако М.-А. Амлен берёт из него только начальный мотив, который на протяжении первого раздела и середины и предстает в качестве лейтмотива. Другое заимствование из данного этюда – это введение аналогичного в интонационном плане перехода к репризе (тт. 33–34 – верхний голос), и яркий фактурный сегмент – секстольные фигу-

рации шестнадцатыми, возникающие в репризе Тройного этюда.

В структурном отношении в «Тройном этюде» М.-А. Амлен ориентируется на этюды № 2 и № 16. Например, в экспозиции, хотя и отдается предпочтение этюдам № 2 и № 23, но конструктивной основой как этой части, так и всей композиции является этюд № 16, так как из всех трех этюдов он ближе по количеству тактов (для сравнения: 65 тактов – Этюд № 16 и 58 тактов – Этюд М.-А Амлена) и общему, и гармоническому плану. (В обоих этюдах есть связка-переход к середине, связка-преддыкт к репризе и дополнение в конце произведения). Еще одним подтверждением может служить и непосредственно реприза «Тройного этюда», в которой со второй половины (т. 44) ярко прослеживается тематизм этюда № 16 (он излагается в основном в среднем голосе и только в заключительных тактах вновь переходит в партию басового голоса); завершение (тт. 57–58) в гармоническом отношении аналогично шопеновскому оригиналу.

Организация фактуры «Тройного этюда», отличается тем, что каждый из этюдов Ф. Шопена имеет ярко очерченные узнаваемые формулы, которые почти все время используются в различных комбинациях и перестановках. Таким образом, главным средством взаимодействия трех этюдов является тройной контрапункт, а принципы композиции, используемые здесь М.-А. Амленом, отсылают к практике сочинения на *cantus firmus*. Подтверждением служит способ использования тематического материала, который кладется в основу произведения и практически не заметен в общей звуковой палитре, однако именно он определяет структуру целого. М.-А. Амлен задействует в своем этюде способ сочинения, апеллирующий к средневековым мотетам XIII – XIV вв. (соединяя между собой три разнообразных музыкальных материала) и добавляет к этому широкое использование контрапункта, который, в свою очередь, связан с музыкальной

традицией XVII – первой половины XVIII веков. При этом данные принципы композиции совмещаются с образцами эпохи романтизма и гармонией творческой практики XX века.

Таким образом, М.-А. Амлен в «Тройном этюде» демонстрирует композиторскую интерпретацию жанра в сочетании с исполнительской виртуозностью. Жанр транскрипции рассматривается и как инструктивный, помогающий своей трудностью облегчить исполнителю освоение исходного материала (как это наблюдалось в транскрипциях Ф. Бузони. Примером таких инструктивных транскрипций могут послужить различные упражнения, которыми Ф. Бузони сопровождал прелюдии и фуги в своей редакции ХТК И. С. Баха), и как концертная обработка, в которой демонстрируется мастерство владения инструментом и композиторская изобретательность (что присуще транскрипциям Л. Годовского).

Вторым примером интерпретации этого жанра канадским композитором является транскрипция на широко известную песню бразильского композитора Зекинья де Абреу «Tico-tico no fubá». Созданная в 1917 году, она не теряет своей притягательности и в наши дни, подтверждением чему служат множество транскрипций и обработок. Обращаясь к этой мелодии, М.-А. Амлен вносит в нее свои коррективы, сохраняя при этом основные характерные черты. Композитор фактически без изменений оставляет общий композиционный план песни: небольшое вступление, чередование запевов и припевов. В основной теме материал использован без существенных изменений: также как и в теме проигрыша, подчеркивается присущая латиноамериканской музыке ритмика с опережающими долю акцентами, (в главной теме этот акцент припадает на четвертую восьмую в каждом такте при размере 2/2, создавая типичную ритмоформулу 3+3+2, реализованную восьмыми длительностями), сохраняется интервалика. Дальнейшее развитие темы уже отличается от оригинала. При повтор-

ном проведении запева усложняется гармония, а акцент подчеркивается не только метроритмически, но и с помощью введения в партию обеих рук аккордов на четвертую восьмую, имеющих в своем составе неаккордовые звуки. При повторном звучании инструментального проигрыша (тт. 53–68) мелодия в верхних голосах расслаивается за счет дублирующих подголосков. После этого М.-А. Амлен добавляет десять тактов, которые отсутствуют в песне и ее инструментальных обработках (тт. 69–78). Доминантовый органнй пункт создает аллюзию по своему фактурному решению на предыкт к репризе «Кампанеллы» Ф. Листа (тт. 73–74), а тематический материал в тт. 75–78 – на начальные секундовые интонации из багатели «К Элизе» Л. ван Бетховена. Эта связка переходит в репризу, где контрапунктически объединяются темы «Tico-tico no fubá» в партии левой руки и видоизмененная тема Этюда ор. 10 № 2 Ф. Шопена. В результате, классические темы попадают в иное жанровое и эстетическое поле, а данная транскрипция оказывается обращенной как к аудитории ценителей классики, так и любителей популярной музыки, что также связано с постмодернистской традицией. При этом показательным предстает тот факт, что Этюд № 2 задействуется М.-А. Амленом в двух виртуозных произведениях, приобретая значение символа изысканной романтической трансцендентной виртуозности (в исполнительской среде он считается одним из сложных в наследии Ф. Шопена). В заключительном проведении основная тема (тт. 127–142) приобретает виртуозный размах, однако не за счет динамики, которая на протяжении всей пьесы не выходит за рамки *mf*, а также других выразительных средств. Очевидно, что композитор стремился максимально завуалировать техническую сторону пьесы, и преподнести ее как легкую музыкальную «безделушку».

Последним штрихом, который вносит канадский музыкант, предстает кода, которая отсутствует в других вариантах песни. Она возника-

ет благодаря использованию полифонического приема обращения: изменения мелодико-интервального изложения начального мотива в первом предложении главной темы при заключительном проведении. Во втором предложении восстанавливается первоначальный мелодический рисунок мотива. В итоге в пьесе «Tico-tico no fubá» М.-А. Амлен объединяет признаки транскрипции на популярную песню и традиции классических жанров, трактует произведение в виртуозном стиле, близком к интерпретациям Л. Годовского, обращаясь при этом к различной слушательской аудитории.

Можно сделать вывод о том, что особенностью интерпретации жанра транскрипции в композиторском творчестве М.-А. Амлена является обогащение жанровой основы. Одно и то же сочинение можно рассматривать в двух ракурсах в зависимости от того, какими будут жанровые ориентиры. Например, в «Тройном этюде» М.-А. Амлен очевидны жанровые признаки концертной обработки и, в тоже время инструктивной

пьесы, призванной преодолеть технические трудности путем их усложнения (как в транскрипциях Л. Годовского по этюдам Ф. Шопена).

В пьесе ««Tico-tico no fubá» такая двойственность прослеживается в том, что это одновременно и транскрипция на популярную мелодию, и классическую музыку, так как введенный в нее Этюд ор. 10 № 2 Ф. Шопена среди пианистов считается одним из символов технической сложности и исполнительского мастерства. В области композиционной специфики две транскрипции М.-А. Амлена демонстрируют задействованность не только современных (в области гармонии), но и старинных способов композиторского письма (техника композиции на *cantus firmus*, полифонические приемы, такие как обращение темы и использование контрапункта). В свою очередь как раз обращение к древним пластам музыкальной культуры предстает отражением современных культурных тенденций, связанных с идеями эстетики постмодернизма, а также диалога культур, которые стирают исторические и временные границы.

References:

1. Dzhejmison F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma / per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Olejnikova. – М.: Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. – 808 s.
2. Man'kovskaya N. Estetika postmodernizma. SPb.: Aletejya, 2000. – 347 s. (seriya «Gallicinium»).
3. Ruzhinskaya D. Specifika proyavleniya postmodernizma v muzykal'nom tvorchestve // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti, 2014. – Vip. – 40. – S. 520–533.
4. Ryabov I. Cherty postmodernizma v fortepiannoju ispolnitel'skoju kul'ture na rubezhe XX i XXI vekov // Kiivs'ke muzikoznavstvo, 2013. – Vip. 47. – S. 242-250.
5. Ryabuha N. Instrumental'nyj obraz mira v fortepiannyh transkripciyah S. Yu. YUshkevicha // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. st. – Harkiv.: Vid-vo TOV «S.A.M.», 2012. – Vip. 37. SHlyah do majsternosti v realiyah mistec'koï praktiki ta osviti. – S. 37–46.
6. Fuko M. Arheologiya znaniya / per. s fr. M. Rakovoj, A. Serebryannikovoj; vstup. st. A. Kolesnikova. SPb.: IC «Gumanitarnaya Akademiya»; Universitetskaya kniga, 2004. – 416 s. (seriya «Ars Riga. Francuzskaya kollekcija»).
7. Hamelin M.-A. 12 études in all the minor keys: for piano solo. [scores]. N-Y, – London, Frankfurt, Leipzig: Edition Peters, 2009. – 136 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-68-73>

*Madumarova Charos Ilkhomovna,
State Conservatory of Uzbekistan,
Teacher of the department "Academic vocal music",
E-mail: kiras91@mail.ru*

“L`ELESIR D`AMORE” GAETANO DONIZETTI

Abstrac. The article is dedicated to the great creation of the grand composer of all time, Gaetano Donizetti, the opera “Elixir of Love.” The composer created this opera in two weeks, and he himself could not think that the “Elixir of Love” would live forever and turn into a “diamond” in the world of opera art. His creation has been, is and will be heard for many centuries on the stages of world opera houses in Europe and Asia. The article provides a summary of the opera through the eyes of the author of the article.

Keywords: Keywords: Teatro della Canobbiana; L’elesir d’amore; Le philtre; Naples, The bel canto operas of Donizetti.

I am very enthusiastic and charismatic about Donizetti’s magnificent opera “The Elixir of Love,” as the entire human essence is revealed in this opera. This opera is so impressive for a person, after listening to it one can not remain indifferent without a positive shock. There are quite a lot of comic operas, but this opera differs from them in its truthfulness and in revealing one hundred percent of the characters of its heroes. Fascinating Music seems to take us to heaven, helping to soar in the clouds and dream dreams. Uncon ditionally Donizetti was able to convey the beauty and grace that were originally conceived by him. This opera has already survived a sufficient line of life and with certainty I can say that it will live for many more centuries, and maybe for eternity.

Created in just two weeks and delivered in Milan in 1832, the lyrical and comic opera G. Donizetti’s “Love Potion” had a stunning success. An entertaining and witty story telling about the relationship of a couple in love; Melodic, light and elegant music – the main components, thanks to which this opera is one of the most popular to this day.

The legend of a magical love potion that moved from the poem of Gottfried of Strasbourg “Tristan and Isolde” to the comedy of the French playwright

E. Scribe, based on which Donizetti’s opera was written, receives an unexpected parody of interpretation. And this opens new meanings. It turns out that it’s not a “miracle drink”, but people themselves are able to fill each other with the elixir of good and love.

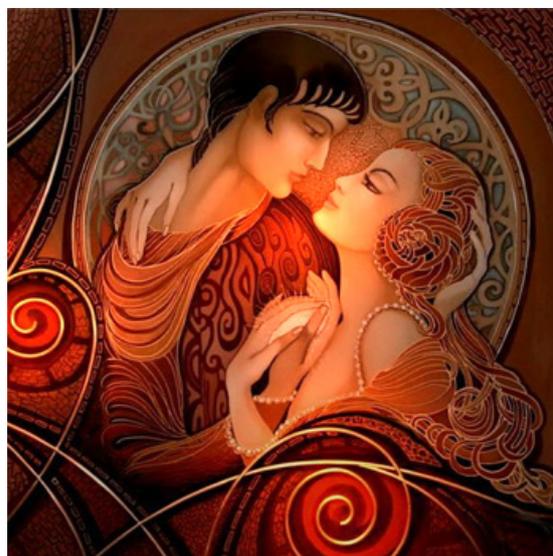


Figure 1.

Feelings embracing the characters of Donizetti’s opera are eternal, like life itself: sympathy, coquetry, rivalry, jealousy. Therefore, the situation of the “Love Potion” could occur both on the Venetian carnival several centuries ago, and in a modern town.

Opera in two acts by Gaetano Donizetti on a libretto (in Italian) by Felice Romani.

Characters:

ADINA, rich girl (soprano)

NEMORINO, a young peasant (tenor)

BELKORE, Sergeant (baritone)

DULKAMARA, the doctor-charlatan (bass)

Jannetta, a peasant girl (soprano)

The time of action: XIX century.

Venue: Italy.

First performance: Milan, "Teatro della Canobbiana", May 12, 1832.

Donizetti gave the opera literally dozens. According to the latest calculations, made by Gianandrea

Gavazzeni in his new Italian biography of the composer, there were seventy of them altogether, and the "Love Potion" was the fortieth. The composer was only thirty-four years old when he wrote it. One of Donizetti's letters, quoted by Gavaceni, gives an idea of how quickly he worked. Addressing his librettist, he wrote: "I must write an opera in two weeks. I give you your work for a week. But remember: we have a German prima donna, a tenor who stutters, buffo with a voice like a goat, and a useless French bass. With all this you can glorify yourself".

And indeed, both became famous – both a composer and a librettist. And the tenor game is indeed written for the hero who stutters!



Figure 2. Ukraine. Lviv opera house

Action I

Scene 1. The action takes place in an Italian village around the time when the opera was written, that is, in the thirties of the XIX century. The heroine, Adina, is a rich young woman who owns several farms. On one of them, and unfolding events of the opera. The choir of friends of Adina sings just at the moment when the curtain rises and the opera begins. Friends of Adina sing a charming room, the leading voice in which be-

longs to Adina's close friend, Giannette. Meanwhile, Nemorino, unrequitedly in love with Adina, sings of her love for her in the tender aria of *Quanto e bella, quanto e sara* ("How beautiful, how graceful") [6].

As for Adina, at that time she is reading to her friends a novel about *Tristan and Isolde*. It tells how his characters fell in love with the magic elixir, and Nemorino, arguing as if with himself, is burning with the desire to get such a magical drink [7].

The sounds of the drum are heard – the soldiers under the command of Sergeant Belklor enter the village. Attention brave warrior Belklor immediately attracts Adina, and he rather vigorously expounds her proposal to marry him. The girl easily, but coquettishly rejects it. Now, when all the others diverge, her poor attentions, Nemorino, pester her with her courtship. In a long duet, Adina sends off and Nemorino (to the city to the sick uncle), who fed her with pathetic expressions of his love (“Chiedi all’aura lusinghiera” – “Ask for a light breeze”). Scene 2 takes us to the village square [6]. All the villagers poured out here – they are excited by the appearance in their lands of a richly dressed person. This is Dr. Dulcamara, and he is represented by the famous comic aria “Udite, udite, o rustici” (“Hear, hear, about the settlers”). He is a doctor-charlatan and besides he trades all sorts of things. And what does he have for sale? Of course, the magic elixir. Drink it – and you will become irresistible in love! Almost all are lining up to the doctor for a drink, which also costs so cheaply. But the suspicious Nemorino wants exactly the drink that “sparked on Isolde.” He gets it ... for a much greater price (Nemorino parted with the last gold coin). Of course, this is exactly the same bottle as all the others – that is, a bottle of an ordinary Bordeaux. But Nemorino takes a fair amount of it, gets drunk and, now confident in himself, quite unceremoniously turns to Adina. This new and unexpected attitude affects the girl’s self-esteem, and she immediately, spitefully Nemorino, concurs with Sergeant Belcore, rival Nemorino, to marry him.

Poor Nemorino! Dulcamara, after all, told him to take the elixir in twenty-four hours, but Adina had already promised to marry Belklor the same evening, as an order was issued the next morning to the sergeant to march. Everyone is invited to the wedding, and Nemorino begs – in vain – to postpone it for at least a day. With this concert number (the quartet with the chorus “Adina credimi, te ne scongiuro” – “Adina, believe me, I beg you”), the first action of the opera is completed [6].

Action II

Scene 1. begins with events that take place a few hours after what happened in the first act. All the villagers gathered in the garden of the house of Adina to help her prepare everything necessary to celebrate her wedding with Sergeant Belklor. Dr. Dulcamara plays the main role: together with Adina, he sings barcarol – a charming duet, beginning with the words: “I am rich, and you are charming”. When informed of the arrival of a notary, the bewildered enamored Nemorino consults with Dr. Dulcamara about his unpleasant situation [4]. Naturally, the charlatan encourages him to buy from him one more bottle of elixir – one that this time will give a result in half an hour. Unfortunately, Nemorino has no more money. As a result, when the doctor leaves him, he turns to his rival, Sergeant Belcore, for advice. He recommends that he enroll in the army, because in this case he will get twenty scuds – this is the payment for every recruit. In an amusing duo an agreement is reached, and Nemorino gets his reward.

Scene 2. As it should be in the world of musical comedy, everything turns best in the final scene of the opera, which takes place on the same evening. We learn – from the chorus of chatty girls – that Nemorino has just become the owner of the uncle’s inheritance. Nemorino does not know anything about this yet, and when he appears – now more self-confident than before, because of the second dose of “elixir” drunk – all the girls fall in love with him immediately. He behaves as if he were not impressed by his attention, not even by the attention of his beloved Adina; And she, in turn, is now very upset by this turn of things. Dr. Dulcamara, seeing the chance to get a new client, offers Adina her elixir. In a charming duet, she explains that she herself has an elixir that is better than him, namely a set of various female tricks [6].

At this moment Nemorino, being alone, sings his most famous aria in this opera – “Una furtiva lagrima” (“I saw tears of my beloved”).



Figure 3. USA, New York. Metropolitan opera

He sees how unhappy Adina is, and in this her aria claims that she would gladly die, if only she was happy. Nevertheless, when Adina approaches him, he demonstrates his indifference to her. And even when she gives him his recruit's receipt, which he has bought from Belkor, he does not relent. In the end, she can not restrain herself any longer and admits that she loves him. Their duet ends with a passionate outpouring of feelings, – of course, they are happy. And now the opera is rapidly moving towards its end. Belcore perceives these news philosophically: there are many other things worthy of conquest by a brave soldier, he says. Everyone knows that Nemorino became the owner of the inheritance. And the good old Dr. Dulkamara is sincerely convinced and convinces others that the happiness of lovers is the result of the action of his chemical experiments, that is, the invented elixir. The opera ends with everyone buying themselves a bottle of this "Love Potion" [9].

Henry W. Simon (translated by A. Maikapar) In this comic opera, there are only two from the legs to the head of the buffoon character: Belcore and Dulcamar. The first is a caricature of a gallant soldier, and the second – a doctor-charlatan. As for the main characters, Nemorino and Adina, he belongs to the

category of timid and sensitive young men, pensive and amorous, while she, although she loves to flirt and portray the inaccessibility, deep in her heart a girl is simple, in love: her completely feminine character, Cute slyness can not but cause a smile. And around everything breathes a rural atmosphere, which is further strengthened by the orchestra. Settlers live as if in a different world, but in fact they understand life no worse than Dulkamar, and being able to take advantage of the event, seemingly indifferent to everything [3]. The ingenuous and shy Nemorino will be able to conquer the heart of the "farmer" with his gentle, touching devotion, and not thanks to the bottle of Bordeaux. But since in this world everything always turns out for the better, then charlatans appear just in time [7].

The opera had such a hearty welcome that surprised Donizetti himself, not suggesting that he composed a masterpiece in two weeks. This speed seems incredible, although the author has long foresightedly kept a song about the romance, which was to be the crown number of the opera, "I saw the tears of my beloved"; Some critics find that it does not harmonize well with the general style of the "Love Potion". Very tender and passionate, languid and affectionate,

like serenade, the aria is introduced by the bassoon melody accompanied by pizzicato strings and a batch of harp (an instrument that Donizetti saw as a symbol of innocence, as in “Lucia”) [5]. A clear and clear motive, clearly referring to Bellini (great rival!), Is conducted by a bow, as if forgotten about time. In the middle, the aria modulates in C major in the words “Cielo! Si pud morire” and for several beats it is interrupted by the sound of clarinet and bassoon. Too exalted for Nemorino? Or too tearful? The librettist Romani did not want to hear about putting this aria on, adding the appropriate words to the mouth of “this village simpleton who breeds pathetic whining where everything should be a holiday and a merry-making.” But Donizetti still forced him to write poetry, because with all due respect to the mind and good taste of Romani, the great bergamaster in the theater knew something and knew exactly what the audience needed, especially when the opera was coming to an end and should leave a decisive, unforgettable impression. Romance really becomes a “sublimation of Nemorino’s love, thanks to the deeply expressed romantic flour of happiness,” writes Celletti.

Musically and dramatically, this is the best counterbalance to Dulcamara’s fanfare, which did not appear to solve burning heart problems, but only to awaken a sensuality that has fallen asleep. His idiocy, in the spirit of some of Rossini’s characters, provides

ample opportunities for comic bass, for onomatopoeias and puns, which are stopped only when this hero joins, in particularly significant places, the melodic and rhythmic lines of the orchestra; The final aria of Dulcamara (“Cosi chiaro e come il sole”, “So, it is clear as a day”), which has a three-part form of gay rural dance, sums up his charlatan humor. The type of this rogue is so successfully found that it communicates the internal dynamism to all the action, introducing into it the squabbling, excitement, languid passions, living and touching-human images of the peasants, forcing the cheeks to glow with good wine (either it rolls or the expected tear). Technically, the opera gives the impression of a complete lack of calculation, uncertainty and difficulty, an impression of the magnificent skill and boundless conviction of the composer in the accuracy of the presentation [5]. At the same time, the depth and persuasiveness of melodies, like the fine art advanced for this era of orchestration, allows listeners to easily catch the essence of each character and the development of intrigue.

G. Markesi (in translation E. Greceanii)

This opera is one of the tops of Donizetti’s work. Rich with beautiful melodies, dynamic, it continues to captivate listeners for more than 150 years, and such a masterpiece by the composer as the romance of Nemorino *Una furtiva lagrima* (2 action) is included in the gold fund of opera classics.



Figure 4. Uzbekistan, Tashkent. Alisher Navoi State Academic Bolshoi Theatre

In Russia, the first performance of the opera took place in 1841 in St. Petersburg, in 1844, as part of the Italian troupe, the main parties were performed by Viardo-Garcia and Tamburini. The Nemorino Party is included in the repertoire of the leading singers.

Among the modern productions are performances at the Glyndebourne Festival (1961, director Zeffirelli, soloists Freni, Alva), at the Metropolitan Opera (1991, soloists Battle, Pavarotti).

I have been living in sunny Uzbekistan since birth. World culture and art are developing day by

day in this country. Naturally, including the opera genre. Opera operas were created and continue to be created, which are successfully performed not only in Uzbekistan, but also abroad. Our people from ancient times with great love and warmth belonged to the world classical opera. Our ancestors grew up learning Italian, German, Russian, French opera. Opera "L'elesir d'amore" has found a kind of house in the heart of the Uzbek nation. We do not cease to admire her. And our growing generation, I hope will appreciate such a pearl of the Italian opera.

References:

1. L'elisir D'amore in Collection of Opera Librettos // Schirmer G. 1990. – 123 p.
2. John Black. Donizetti's Operas in Naples 1822–1848 // – London: The Donizetti Society. 1982.
3. Miller D. Gaetano Donizetti // 1985.
4. Osborne Ch. The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini, Amadeus Press. – Portland, Oregon. 1994.
5. Lyubovnyj napitok. Opera v 2 dejstviyah. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://libretto-oper.ru/donizetti/lyubovnyi-napitok> (data obrashcheniya 20.02.2020)
6. L'Elisir d'amore" // Romani Felice. 1832. – 32 p.
7. Le philtre // Ober Daniel. 1831. – 33 p.
8. Bryanceva V.N. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran: Uchebnik dlya DMSH: Vtoroj god obucheniya po predmetu – M., Muzyka, 2004. – 183 s. ISBN978-5-7140-0964-8.
9. Prohorova I. A. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran: Dlya 5-go kl. DMSH: Uchebnik – M., Muzyka, 2003. – 112 s. ISBN5-7140-0090-0.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-74-80>

*Madumarova Charos Ilkhomovna,
Teacher of the Lyceum of Gifted Children
at the State Conservatory of Uzbekistan
of the Department "Academic Vocal"
E-mail: kiras91@mail.ru*

THE GREAT UZBEK OPERA "BURAN"

Abstract. This article discusses about the bright moments of the awakening of the Uzbek opera. As an example, one of the notable and significant for the Uzbek opera art is discussed and considered – the opera Buran Ashrafi and Vasilenko. The reader can easily penetrate into the deep essence of the opera, as well as get acquainted with the special harmonization and other nuances of the Uzbek opera.

Keywords: "Buran", M. Ashrafi, S. Vasilenko, Uzbek Musical Theater, Nargul, doyra, gyjak, «Leili and Majnun», «Farhad and Shirin».

Uzbek opera "Buran". A new opera by M. Ashrafi and S. Vasilenko was staged in the Uzbek Order-bearing Musical Theater. According to the prophecies of some critics, the new opera was supposed to fail, but fortunately the opera was an outstanding success. The authors of "Buran" were scolded for libretto, for music, and for allegedly moving away from the principles of nationality. There were critics who claimed that the opera Buran has nothing to do with Uzbek art, and that its musical quality is generally low. Getting closer to the opera, I realized all the foolishness of such conversations. The reason for them, in my opinion, is the fear of innovation and a tendency to old, obsolete traditions. The Uzbek opera has achieved great success. Only five to six years ago, the orchestra in the Uzbek Musical Theater, which was played by ear, consisted of ancient oriental instruments, ranging from ancient trumpet-karnays and ending with reed-flute. The orchestra performed in unison popular folk tunes. The peculiarities of playing individual instruments – double notes, thirds and Gyjak's flakolets, trellis, permanent organ point of the dutar, and the constant tonality of karn created the impression of a kind of harmony and polyphony. This colorful orchestra accompanied singers who sang melodies of popular folk songs, used as insert numbers in performances.

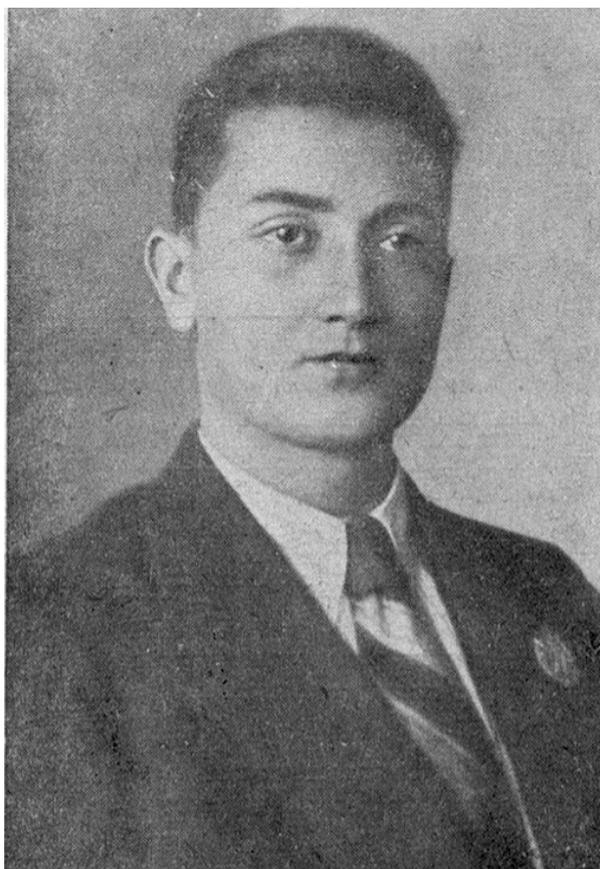


Figure 1. M. Ashrafi

I must say that such musical performances were good in due time. The performances of «Leili and Majnun», «Farhad and Shirin» made an unforgettable impression on me. But still, in order for the

Uzbek musical art to move forward, it was necessary to fundamentally change the methods of composers' work on the creation of a national opera. Good luck didn't come right away. Composers who worked on new Europeanized versions of the first Uzbek operas lacked in-depth knowledge of Uzbek folklore and knowledge of the peculiarities of the Uzbek folk orchestra. The authors of "Gulsara" and "Farhad and Shirin" approached the re-creation of these musical performances fully armed with European technology. But with this European sonority, they somewhat upset the balance between the original national melody and its processing; there was a leveling of sonority, the melody in some places lost its brightness. Listeners, accustomed to a one-voice performance, did not immediately catch familiar folk melodies in a variety of colors of the polyphonic palette, in the sounds of a European orchestra. Having paid the main attention to harmonization and orchestration, the authors of «Gulsara» and «Farhad and Shirin» did not touch on the form of the opera performance, which essentially did not change, as before, representing not a developed type of big opera, but a combination of famous folk songs. Such a simplified form was undoubtedly determined by the youth and immaturity of the performing apparatus of the Uzbek Musical Theater in the early stages of its development. A more perfect opera form required a different musical development, and this was taken into account by Ashrafi and Vasilenko. The construction of the opera *Buran* is fundamentally different from the compositions «Farhad and Shirin» and «Gyulsara». Its basis is not separate, alternating songs, but the free use of the characteristic intonations of the Uzbek national color, which enabled the authors to create an opera national in music and developing according to the principles of an international opera form. The authors of most national operas written in recent years, accompanied by a symphony or folk orchestra, are found in the opera as separate episodes.



Figure 2. S. Vasilenko

The Uzbek opera *Buran* adheres, unfortunately, to a well-known standard. This is expressed, firstly, in the fact that national melodies are most often taken in their pure form, "quote", without their organic development; secondly, the fact that these melodies are harmonized for the most part in a kind of "universal" abstract style that does not always correspond to the nature of national music. The success of the opera Vasilenko and Ashrafi is due to the fact that they managed to violate the standard that was outlined in the pale of the first national operas.

M. Ashrafi in 1916, the tsarist government announced the mobilization of the indigenous population of Central Asia. In response to art, popular uprisings broke out. Many tales and songs about the bloody reprisal of the royal satraps with the rebels are now sung by singers and storytellers of the Central Asian republics. These events formed the basis of the opera *Buran* (libretto by Yashen Nugmanov). The farmer, ruined by the bays, *Buran* marries his son

Dzhuru on the girl Nargul. At the height of the wedding, bailiffs read the royal decree on mobilization. The Bays do not want to send their sons to war, trying to hire the sons of the poor in return. Jura must go to war for his father's debts. But Nargul redeems Jura, giving the bays his necklace. The discontent of the people is growing. Farmers do not want to obey the royal decree. At their head is Buran. Fleeing from the punitive detachment, farmers go to the mountains, leaving women and children in the village. The officer of the punitive detachment, not finding Buran in the village, is mocking Narpol and her father. Russian soldier kills an angry executioner. Nargul, unable to bear dishonor, loses her mind and she runs to the mountains, to Jura. Russian workers join the rebels. When the gallows are already prepared in the village and the captive farmers are put on their heads, the Buran squad brings salvation to the condemned, which brings salvation to the condemned. The new that Ashrafi and Vasilenko contributed to the opera Buran immediately catches the eye [2].

The opera begins with a duet of Jura and Nargul. Until now, unison singing prevailed in Uzbek operas; duets were sung on the same text. Duzet Nargul and Jura is already built on the model of European opera ensembles, where each character sings his own melody, each to his own text! Although the melodies of both members of the duet are different, each of them is based on elements of the same folk song [2]. The translation of the opera into Russian (by Yu. Danziger and D. Dolev) was done primitively, naively and anti-artistic; the Russian text can only be approached as a bad interlinear. To make it easier for Uzbek artists to perform their unusual form, the composers duplicated their parts in the orchestra. This principle of duplicating voices with individual instruments has been carried out in opera everywhere where performance difficulties are encountered. The principle of "leitmotivity" in the opera "Buran" is applied very sparingly. Each character has his own musical characteristic, which is a group of melodies of the same character or combined in one trick (for example, to draw a musi-

cal image of Amin aksakal is characterized by octave moves). An exception is the characteristic of Nargul. Her theme is a real keynote. This theme sounds in an overture, serves as an introduction to the third picture of the opera, then repeats in its entirety, like the aria of Nargul; it also built the scene of the craziness of Nargul (in the mountains, in the 4th picture). Her echoes are heard in the last appearance of Nargul in the 5th picture. Nargul's theme is essentially a heavily revised folk song. Only the first three measures of the melody remained from the song; everything else was written by composers, in compliance with the laws of classical Uzbek music. The groans of Nargul against the backdrop of stony strings are extremely expressive.

The groans of Nargul against the backdrop of stony strings are extremely expressive. There are a lot of such purely graphic moments in the opera. In the opera Buran, polyphonic episodes of an almost strict style are repeatedly found. Such, for example, is the 11-voice final choir. The most successful seems to be the puffy choir in the 4th picture (a scene in the mountains). This rebel choir sounds sternly and menacingly, driven to the limit of despair and ready to fight. For the musical image of a single rush of rebellious masses, the fugue was an exceptionally successful form. The construction of the classical form can be schematically depicted as follows: the first part of the work is built on the tonic of the fret, constantly returning to the first step of the fret. Then the melody is transferred to the quart and tonic is already the quart of the fret; by the end of this part, a return to the first step of a new fret is necessary. Then again a return to the tonic, the melody rises an octave and a return to the tonic [1].

Again in the theme that characterizes Nargul, the individual elements of the song are reduced to a minimum. The first six measures are built on a stable tonic of re (in this case, the fret "Cargoch"). The next stretch is only two bars, with a steady quart of salt. In Uzbek unison music, this segment should have been many times longer, but the authors set forth the whole Nargul song in G minor.

Sostenuto

p

p

espress.

più sostenuto

The time required for the quart to remain in the listener's memory was reduced, and this made it possible to reduce this part to two measures, without disturbing the equilibrium of the classical form. In the 9th, 10th, 11th and 12th measures we have a traditional return to the tonic of the fret. In the last segment of the melody, the fifth and octave development of the melody is combined. Again, this became possible only thanks to European harmonization. Stable A (quint) of the 13th and 14th measures is supported by a D minor; at the same time, in the 12th measure, the melody rises an octave. This change of two segments partially violates the classical form, but thanks to harmonization, in which one chord creates a stable tonality and thus replaces a long melodic construction, it is achieved that the whole Nargul theme sounds like a truly folk classical melody. This does not interfere with her movement in the last bars down, and not up, as in the classical samples, one of the great innovations introduced by Ashrafi and Vasilenko into Uzbek music [1].

One of the best scenes of the opera, reading the royal decree on mobilization. Here, the composers faced very great difficulties, if only because a similar dramatic construction was used in the reading scene of the manifesto in the opera "Quiet Flows the Don" by I. Dzerzhinsky. In *Buran*, the decree is also read against the backdrop of the choir, but the authors found a new resolution to this topic. If in the "Quiet Flows the Don" the choir accompanying the reading of the royal manifesto is imbued with the intonations of a groan, crying, then a similar choir from the "Buran" reflects a whole gamut of folk moods. The chorus begins with *pianissimo* bass, gradually, while reading the decree, all voices are included. Crescendo achieves such strength and power that the voice of the reader is lost in this outburst of popular anger. So begins the uprising of *dehkans*. In Uzbek folk music there is one characteristic method of polyphony of rhythms [3, P. 63–71]. Very often 4-beat melody is accompanied by 3-beat and 6-beat rhythms. This rhythmic polyphony is

clearly manifested in the solo performances of *tambourines* (*doyrachi*). One of the *tambourines* accompanies another, performing only one, more or less complex rhythm throughout the performance [3, P. 85–103].

Another performer (soloist) changes rhythms all the time either passing directly from one to another, or resorting to special rhythmic transitions to distant rhythms called "Chakhr". This technique of rhythmic polyphony is also used in the opera *Buran*. The main part of the 2nd picture (wedding) is built on it. In this example, three metric sizes are connected: (choir melody), (orchestral accompaniment, with the rhythmic support of the *doira*).

Here we are also dealing with a folk theme revised by composers. Without changing the melodic and rhythmic pattern of the melody, they transferred it to major, superimposing other rhythmic and melodic elements on it. In addition, the composers complemented the melody with the middle part (solo *Kumush-oh*) [3, P. 85–103].

The sharp interruptions in rhythm and melody, even more emphasized in the production of the Uzbek theater by the wonderful dance of *Mukaram Khanum Turgunbaeva*, leave an indelible impression. In the wedding scene, we meet another new technique of polyphony, namely the polyphony of the dance. The fact is that each of the many rhythms of Central Asia has its own choreographic embodiment. In Central Asian classical choreography, there are movements that come from imitating the movements of animals, fluttering flowers, hunters hunting down game (for example, moving the head to the right and left without tilting), etc.

Each movement has its own specific rhythm. When several different rhythms sound simultaneously, it becomes possible to translate this rhythmic polyphony into a dance. In the opera "Buran", in the wedding picture, the scene is divided in half: on the left side, the half representing the male dancing *bachi* (boy-dancer); on the right female side, the girls and the bride's girlfriend *Kumush-oi* dance.

Хор

M

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line for a choir, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo marking *M* is placed below the piano staff. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

мрак у-щелья по . лог не . ба

This system contains the final two staves of music. The vocal line includes the lyrics "мрак у-щелья по . лог не . ба". The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern, ending with a final chord.

Each group of dancers embodies in dance only one particular line rhythms developing in an orchestra. So, for example, girls dance to the rhythms that the Uzbek instrument of the soot knocks out; Bachi dancing accompanied by zurna and karnay. Mukaram-khanum to the rhythms of the choir, doira and his song. Everything as a whole creates an extraordinary sight. This interesting technique of dance-rhythmic polyphony undoubtedly deserves the attention of the masters of Soviet ballet. There are very successful directorial finds in the production of the opera. Such, for example, is the final scene of the opera. Mother – the old Zibi-Nisa weeps over the corpses of the deceased Jura and Nargul; its tragic groans coincide with the very culmination of the victorious anthem of the rebel farmers. This combination of opposing feelings – the triumph of victory and the boundless despair of the mother – makes an amazing impression. The artist Fatima Borukhova with her wonderful play perfectly emphasizes the director's intention. Her song is full of deep sorrow. People's Artist of the USSR Halima

Nasyrova perfectly holds the tragic role of Nargul. This role allows her to fully deploy her huge talent. The entire cast involved in the play "Buran", striking a deep, soulful game. Unfortunately, not all opera artists possess direct experience. The playing methods of the Uzbek artists therefore deserve special study. The creative community of two talented composers proved fruitful. The first-class composer technique S. N. Vasilenko, his sense of form, the colorfulness of the orchestration, were enriched by the melodic talent of Mukhtar Ashrafi, his magnificent knowledge of folklore, the richest national rhythms, and instinctive understanding of the features folk harmony and polyphony. As a result, a beautiful opera was created. I attribute this opera from a scientific point of view to the very best and well-created operas throughout Central Asia. In the opera "Buran" there are all the canons by which the operas of Western countries were created, but at the same time we can hear and feel the zest that is characteristic only of the great Uzbek culture. Uzbek flavor, Uzbek soul and melismatic.

References:

1. Levik B. V. Musical literature of foreign countries, – M., 1982.
2. Levik B. V. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran – Vyp. 2. 1982.
3. Stepanov L. Musical literature of the CIS countries, – M., 1978.
4. Murtozova S. B. From the history of music education in Uzbekistan // International Journal on Integrated Education. 2019.– T. 2.– No. 4.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-81-84>

*Romanets Daria,
postgraduate student, National Academy of Managerial
Staff of Culture and Arts, Ukraine
E-mail: d.romanets@dakkkim.edu.ua*

OPERA FOR CHILDREN YURI SHEVCHENKO "KING DROZDOBOROD": CHARACTERISTIC FEATURES OF MUSIC DRAMATURGY

Abstract. The purpose of the work is to determine the characteristic features of the musical drama of the opera for children by Yu. Shevchenko "King Drozdoborod" and the corresponding means of expression. The research methodology is based on a comprehensive analysis of this opera. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time an analysis of the opera for children "King Drozdoborod" was carried out, on the basis of which the characteristic features of the drama of the work are determined.

Keywords: children's opera, Ukrainian opera for children, the opera for children, Yuri Shevchenko, the musical dramaturgy, the operatic dramaturgy.

*Романец Дарья Александровна
аспирантка, Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств, Украина
E-mail: d.romanets@dakkkim.edu.ua*

ОПЕРА ДЛЯ ДЕТЕЙ ЮРИЯ ШЕВЧЕНКО «КОРОЛЬ ДРОЗДОБОРОД»: ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. Цель работы – определить характерные черты музыкальной драматургии оперы для детей Ю. Шевченко «Король Дроздобород» и соответствующие средства выразительности. Методология исследования основана на комплексном анализе указанной оперы. Научная новизна работы заключается в том, что впервые осуществлён анализ оперы для детей «Король Дроздобород», на основе которого определены характерные черты драматургии произведения.

Ключевые слова: детская опера, украинская детская опера, опера для детей, Юрий Шевченко, музыкальная драматургия, оперная драматургия.

Актуальность темы обусловлена отсутствием исследований, в которых осуществлялся музыковедческий анализ опер для детей современных украинских композиторов.

Методология, которая используется музыковедами для изучения классической многоактной оперы и её современных разновидностей, может быть распространена и на анализ музыкально-

театральных произведений, предназначенных юным слушателям. Это обусловлено тем, что лежащие в её основе принципы драматургии и формообразования, схожи с классической «взрослой» оперой.

Творчеству известного современного украинского композитора Юрия Шевченко посвящены многочисленные статьи в периодических изданиях. Внимание исследователей к опере «Король Дроздобород» ограничивается несколькими интервью с композитором. Развернутого исследования произведения на данный момент не существует, что определяет актуальность и перспективность данной работы.

Известный современный украинский композитор Ю. Шевченко (род. в 1953 г.) на протяжении всего своего творческого пути создаёт музыкальные произведения, которые ставятся на сценах как отечественных так и зарубежных театров. Он является автором множества произведений, среди которых балеты, кантата для детского хора, музыка к большому количеству спектаклей, художественных фильмов и мультфильмов, предназначенных детям и юношеству.

Сказка братьев Grimm «Король Дроздобород» получила широкое распространение в киноискусстве. Во второй половине XX – начале XXI в. она была неоднократно экранизирована. На телеэкраны вышли немецкие, французские, чехословацкие, японские художественные и мультипликационные фильмы, даже сериалы, созданные по мотивам известного сказочного произведения.

В украинской театральной музыке опера для детей Ю. Шевченко стала первым музыкальным произведением, написанным на сюжет этой сказки. Появление оперы было естественно подготовлено активным сотрудничеством композитора с Киевским академическим Молодым театром. В 2009 г. Ю. Шевченко было предложено написать музыку к драматическому спектаклю для детей по пьесе известного современного автора Богдана Стельмаха. Эта стихотворная пьеса на

украинском языке является пересказом сказки братьев Grimm «Король Дроздобород» [2].

Премьера драматического спектакля с музыкальными номерами «Капризная любовь Дроздоборода» (режиссер Юлия Маслак) с музыкой Ю. Шевченко состоялась в 2009 г. Эта постановка получила две премии «Киевской пекторали» – как лучшая детская постановка, а композитор – приз «За лучшую оригинальную музыку к спектаклю». Уже девять лет постановка не сходит со сцены театра. Также этот спектакль ставили в театрах различных городов Украины, в частности Черкассах и Кропивницком (Кировограде).

Позже у композитора возникла идея написания оперы для детей на основе музыки к спектаклю. Такая возможность представилась благодаря Киевскому муниципальному академическому театру оперы и балета для детей и юношества. Работа над созданием либретто и партитуры оперы длилась почти два года. В партитуре оперы «Король Дроздобород» композитор использовал фрагменты своей музыки к спектаклю 2009 г., соединив их с новым тематическим материалом.

Премьера оперы для детей «Король Дроздобород» состоялась 26 октября 2018 г. в Киевском муниципальном академическом театре оперы и балета для детей и юношества. Создатели спектакля (дирижер-постановщик – С. Голубничий, режиссер-постановщик – Д. Тодорюк, художник-постановщик – Л. Нагорная, хормейстер-постановщик – А. Масленникова, балетмейстер-постановщик – С. Кон и др.) были по-настоящему увлечены оперой. От картины к картине возрастал и интерес зрителей, что отразилось в настоящем успехе. Динамичное развитие действия, свежесть и мелодическое богатство музыки, её общий светлый тон и живой ритмичный «пульс», психологически точные и ярко контрастные характеристики действующих лиц – эти преимущества оперы были очевидны и привлекли к ней внимание музыкально-театральной общественности.

В 2019 г. спектакль был награжден премией «Киевская Пектораль» в номинации «За лучший детский спектакль» 2018 года. Также он был показан на открытии первого детского оперного open air KIDS OPERAFEST в Европе, который состоялся в рамках III международного фестиваля OPERAFEST TULCHYN-2019 под открытым небом в парке Дворца Потоцких в г. Тульчин Винницкой области (4 июня 2019 г.).

Оперное либретто почти точно воспроизводит литературный первоисточник. Сказочный сюжет оперы «Король Дроздобород» повествует о капризной Принцессе, которая отказывала всем женихам (Граф Жирав, Барон Баран, Князь Карась), жестоко высмеивая их. Даже благородный Король Дроздобород получил от девушки жестокий отказ: «вот борода, как клюв у дрозда. Дроздобород! Ха-ха-ха» [4, 41]. Старый Король, окончательно утратив надежду найти дочке жениха, силой отдал её замуж за первого встречного Нищего (переодетый Король Дроздобород, который будто случайно заглянул в замок). Нищий заставил жену работать – плести корзины, лепить горшки, но у неё ничего не получалось. Поскольку избалованная Принцесса ничего не умела делать хорошо, муж устроил её в королевский замок посудомойкой. Там она собирала объедки в маленький горшок, чтобы поужинать. Однажды во дворце готовились к свадьбе короля, и девушке захотелось взглянуть на праздник. Король Дроздобород, которому она когда-то дала такое смешное прозвище, пригласил Принцессу на танец. Во время танца из её карманов посыпались черепки с объедками, и все стали над ней громко смеяться. Король Дроздобород признался ей, что он и есть нищий-музыкант, а все это сделал для того, чтобы показать ей, как больно ранят унижения и оскорбления. Заканчивается опера празднованием свадьбы Дроздоборода и Королевы.

Избранный композитором сюжет имеет ярко выраженную дидактическую направленность, которая последовательно проходит от начала до

конца оперы – она раскрывает тему ответственности человека за свои поступки. Образ Принцессы учит юных зрителей, что гордыня, высокомерие и тщеславие – негативные качества, и стремление их преодолеть необходимо каждому человеку. Осмысление этой главной мысли поможет юным зрителям задуматься над своим поведением, чтобы избежать неправильных поступков.

В образе Короля, который получил от надменной Принцессы прозвище Дроздобород, воплощенный типаж мудрого человека, который правильными методами борется за свое счастье. Молодой Король понимает, что идеальных людей не бывает, но при разумном подходе можно продемонстрировать человеку его недостатки в тех или иных жизненных ситуациях.

Опера складывается из двух действий, которые имеют номерную структуру. Первое состоит из 13 номеров, второе – 17. Композитор использует преимущественно традиционные оперные формы – арии, песни, ансамбли различных составов, хоры. Однако сценическое действие разворачивается таким образом, что в большинстве своем оно приближается к сквозному действию. Следует отметить, что композитор показывает большие масштабы актов и сцен в начале оперы, а максимальная концентрация действия содержится в конце. Это обусловлено особенностями психологии восприятия сценического произведения юными зрителями.

Сюжетные функции и вокальные голоса действующих лиц распределяются следующим образом: главные – Дроздобород, молодой король соседнего королевства – баритон, Принцесса – сопрано; второстепенные – Король – бас, Фаворитка – меццо-сопрано, Министр – тенор, Священник – тенор, два мальчика слуги – сопрано, альт, три Стражника – тенор, баритон, бас. Участники массовых сцен – придворные – артисты хора, претенденты на руку Принцессы (Граф Жирав, Барон Баран, Князь Карась), свита Дроздоборода, слуги, трубачи, «корзины», «веники» – артисты балета.

Выводы. Опера «Король Дроздобород», безусловно, является современным сценическим произведением, что определяется не только актуальностью темы, раскрытой средствами оперы для детей. Требованиям современного музыкально-театра соответствует и её музыкальный язык. Внутри произведения встречается свободная взаимодействие разножанровых элементов, таких как, музыкальная комедия (прямые музыкально-образные аналогии), классическая оперетта (куплетные опереточные структуры) и мюзикла (типичные мелодические и ритмические формулы). Симбиоз традиционных оперных форм с современными интонациями («Чудасия»), позволяет отметить тенденцию сближения оперы с современной эстрадой. Таким образом, благодаря удачному сочетанию новаторского и традиционного, произведение Ю. Шевченко вполне доступно для восприятия детской аудиторией.

На первый взгляд в номерной структуре каждого из двух действий преобладают традиционные оперные формы (арии, дуэты, хоры и т.д.). Однако композитор, чтобы избежать остановки действия, способной ослабить её напряжение, неоднократно применяет приём *attaca*, объединяя отдельные номера в целостные сцены, пронизанные единым творческим замыслом. Такое сочетание приводит к органическому единству сценического и музыкального развития.

Одним из важных компонентов в создании драматургического единства оперы является система лейтмотивов. Большая часть лейттем связана с образом Дроздоборода, однако су-

щественное значение имеет тема любви. Также, большое значение в опере имеют интонационные «арки» – повторы «на расстоянии», с помощью которых опера «прошивается» единственными интонациями («Песня Нищего» в I д. И «Чудасия» во II д.).

Хоровые сцены является неотъемлемой составляющей оперы, что является свидетельством их важности в развитии действия. Все они связаны с сольными эпизодами, преимущественно сопровождают, или начинают или завершают сольные сцены или ансамблевые. Хоровые сцены способствуют разворачиванию основных событий оперы и является органическим компонентом драматургии.

Балет используется скорее в качестве орнаментального элемента. Немногочисленные танцевальные эпизоды (№ 18), которые играют функцию интермедии, безусловно, украсили спектакль, сделав его более зрелищным и красочным. Стоит отметить, что танец, несомненно, является «лейтжанром» всей оперы. Танцевальная ритмика, пронизывающая партитуру «Короля Дроздоборода», расширенная ритмсекция в оркестре, подчеркивают динамику музыкально-сценического действия. Праздничный марш, торжественный полонез и лирический вальс – вот жанры, которые создают атмосферу дворцов и хижины нищих.

Таким образом, «Король Дроздобород» Ю. Шевченко в настоящее время является одним из примеров современной украинской оперы для детей. Она свидетельствует о новых перспективах развития жанра в украинской музыке XXI в.

References:

1. Prihodovskaya E. A. *Opernaya dramaturgiya*. – Tomsk, 2014. – 72 s.
2. Stel'mah B. M. *Chudasiya: kazki dlya teatru*. – L'viv: Spolom, 2007. – 512 s.
3. Shevchenko Yu. *Korol' Drozdoborod: opera. Klavir*. – Kiïv: b/v, 2016. – 237 s.
4. Shevchenko Yu. *Korol' Drozdoborod: opera. Partitura*. – Kiïv: b/v, 2016. – 621 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-85-88>

Talaboev A.,

Akbarov T.,

Haydarov A.,

Fergana regional branch of Uzbekistan

state institute of art and culture

E-mail: talaboyev.azizjon19@gmail.com

SONG PERFORMING IN TRADITIONAL PERFORMING ARTS: PAST AND PRESENT TIME

Abstract. This article describes the past and present state of Uzbek song performing traditions and how they are being studied by young people. It also focuses on classical songs, great songs and variety songs performance.

Keywords: Art, maqom (genre of performing classical song), perform, brochure, bayot (style in uzbek poetry), gazel (style in uzbek poetry).

From ancient times art and literature have served the spiritual world of people. As we know, the art of music has a great influence on the spiritual maturity of the human being and young generation. Our people has a rich cultural heritage. If we look back at history, we can see that the way of life of our master artists and their exemplary behavior has always been a school of instruction for the new generation. Lately, because of the disappearance of the master-student tradition, or the fact that everyone is acting on their own, in the behavior of some of our singers, in the culture of dressing, the manner of speaking one can notice the flaws in songs that are obvious and alien to our national identity. Today, despite the fact that our dear President Mirziyoev, created great opportunities and conditions for creativity, it is a pity that some of the singers are not using these chances properly and there are cases of abuse instead of feeling responsibility, some of the singers make themselves appear on social media, the fact that they exhibit different pictures and even disseminate what they eat.

Let us first look at the history of traditional performing songs and then the present day events.

The traditional song performing has a long history. Ancient written sources and archaeological findings on the history of music culture of the Central Asian peoples testify to the remarkable development of music performance. The fact that the written sources of the last millennium of Central Asian people have reached us today is a vivid example of musical heritage being carefully preserved from generation to generation, from teacher to student [1]. The efforts of Abu Nasr Muhammad al-Farabi to study the musical legacy that has come down to us from the distant past have been invaluable. Al-Farabi paid great attention to the performance and analysis of ancient music. He created the science of music theory as a result of researches. Pamphlets such as “Kitabul al-kabr” (The Big Book of Music), “Kilamu elephant-music” (The Book of Music Styles), “Kitabul-Musiqiy” (The Book of Music) are directly devoted to the analysis of music [2].

Abu Ali Ibn Sina was one of the scholars who continued the tradition of Al-Farabi. His books “Kitabush-shifa” (Book about healing), “Donishnoma” (Knowledge book), “Risolatun fi ilmil Musiqiy” (The Treatise on Music Science) focus on

music science, performing styles, analysis of existing songs and music.

In the history of music culture of the IX–X centuries, the great scholar of Central Asia Abu Abdullah Muhammad ibn Yusuf al-Katib al-Khorezmi paid attention to the analysis of samples of folk singing in the part of the encyclopedia *Mafatihul-ulum* (The Key of Science) that is devoted music theory.

The later scholars – Safauddin Abdul-Mumin, Mamud bin Masud al-Sherazi (XIV Abdulkadir Maraghi (author of pamphlets, “*Jamiul alkhan*” “*Maqasidul alkhan*”), Al Husseini, Abdurahman Jomiy (XV) and many scholars of music science further developed in their treatises [7].

Folk songs play an invaluable role in the creation of the theory of music. Central Asian scientists of music art have been involved in analytical discussions about problems in song performing within melodies and compiled brochures devoted to music art.

The spiritual experiences of the people in the past, joy, merriment, sorrow – sadness, misery – created and perfected songs that are examples of folklore. Examples of the different performance lines in the song [8] – household songs, poems, songs of lyrical and romantic character, ritual songs, labor songs, songs and children’s songs caused the creation of traditional folklore songs [9]. It has been gaining great value through centuries.

But today, when good manners and behaviour are not the primary one, any skillful performance and any talent will be secondary. Artists are people who are always in public. They are followed by young people, especially by their standards of living. Each of their actions is done in public and copied. It is not a mistake to say that some singers have recently forgotten about the responsibility. Too vulgar clothes of the singers in public, inability to behave in wedding luxury, lack of communication culture, self-esteem, ignore those around them are all about pride and arrogance.

The reason, we did not hesitate to tell the fact above, is bitter, but the truth, and the cause that young people entering the art world are following

no longer the quote artists in the sense, and we want youngsters to step into the creative process following the example of the real heroes of our time. It is not a secret that observance of ethical manners by singers, widespread promotion of meaningful songs in wedding parties, the question of self-control, environmental and public manners, reading, that is, literacy, and the shallowness of songs and video clips of singers, complexity, irrelevant words and the artistic lowliness of the clips and some other topical issues now adorn the viewer to some extent. It is not wrong to say that our policy in music and song performing today has been a little disruptive.

So who do you think inspire them? At times, you might think that the guys we once thought to be a national standard and who were men of character, brave, strong, or, like, Otabek, who shone in their faces, stayed in the past. Maybe you are wondering if I have any sympathy with the cold-hearted young men who adorn such immoral acts. After appearing three or four times on a stage, they go on the big screen and try to teach this great nation with thousands years of experience how to live, even encouraging applause. Well, how do they dare to do this? Of course, most of people get angry with this and can’t stand this anymore.

The treasure of our song performing art is very rich. I think that composers and singers should create new songs in harmony with classical melodies in order not to lose our centuries-old musical heritage. There is always a great demand for a good song. During the years of independence national music and song performing art has developed. The main ways of Uzbek classical music [11] are the following. And these trends are the Uzbek national status and have helped to further develop the art of maqom [10] (genre of performing uzbek classical songs):

- Yalla (songs created by maqom genre);
- Heavy songs (type of classical song);
- “Shashmaqom” of Bukhara;
- Maqom of Khorezm;
- Fergana-Tashkent styles of performing maqom [4].

Even today, the tender feelings in the hearts of listeners are appealing, and many are admired by the audience.

The style and character of the melody develops into the classical genre of the song. "Ayrulmasun" (Don't let to be left) the classic song popular with famous Mukimi's poem has become a favorite. The vitality of Mukimi's poems is in their high artistic, profound ideology and attractiveness:

Friends, don't let anyone to be left alone;

Don't let the gracious beauty leave me abandoned [5].

Creating a good song is definitely a skill, but having your own interpretation of the song, especially the accurate and fluent pronunciation of the words in the classical songs, is not enough to justify the vocal range and the knowledge and hard work. Talent is a divine blessing given to man from the Creator. It takes sharp intelligence and opportunity to direct that power in the right way.

In particular, the song industry of the Uzbek people is deeply entrenched. Each line of songs told by our forefathers and grandmothers, which have been passed down from generation to generation, embodies our immortal history, priceless spirituality, national values and beautiful traditions.

The heavy songs are based on medieval rituals and labor songs, the development of classical poetry and singing culture, the traditional reading of classical ghazals. In his past, along with romantic lyrical ghazals [12], it was also sang didactic (exhortation), imaginative poems. Later these songs started to be sang with poems of Lutfi, Navoi, Mashrab, Amiriy, Hazini, Mukimi, Furkat, Zawqiy, Miskin and others. In the 20th century, modern Uzbek poets (Habibiy, Sabir Abdulla, Chustiy, Utkir

Rashid, Erkin Vahidov and others) poems began also to be used [3].

Written in aruz (the style of poems in poetry), this ghazel gives the audience an excitement, a variety of spiritual experiences, and has led to the widespread popularity of poetic works through the genre of great songs. It is a true fact that musicality is one of the most important qualities of poetry. That's why when we say a big song or a song, people imagine music plays, however, the plays themselves are independent art and express the most delicate feelings of the human heart.

The ghazals played a huge role and served a great sense to our people and the songs they played, especially the big songs impressed people deeply. Because in these songs, the word "breathes" in the same style as the song. The poem and the melody are so intertwined that they become like listening to a poem when you listen to the music itself.

The classical song according to its meaning is divided into:

- Philosophical;
- Romantic;
- Didactic;
- Religious;
- Modern.

It is true that such classical songs as Shashmaqom, Buzruk, Rost, Dugoh, Segoh, Bayot, Iraq created by our people admire the world-famous song performing representatives of art and deeply impress everyone who enjoys it. Each one of them is filled with the uniqueness of human suffering and joy. Songs, melodies, languages, religions, and nationalities share everyone a feeling of peace and inspiration. It cleanses the hearts from the dust and encourages them to do good deeds. These are the real and evident qualities and power of our national songs [6].

References:

1. Mannopov S. Uzbek halk musika madaniyati, – Toshkent, Yangi avlod, 2004. – 86 c.
2. Ibrohimov O. Uzbek millij kushiklarni yaratish, – Toshkent, 1994. – 114 c.
3. Mannopov S. Shark madaniyati rivozhida Uzbek halk musika merosining tutgan urni // Oriental Art and Culture. 2019 – № 1. – C. 1–4.

4. Matyakubov O. Makomot, – Toshkent, 2004. – 108 c.
5. Rahmonov V. Tavorihi musikijun, – Toshkent, Mumtoz suz, 2010. – 128 c.
6. Sultanova R. Music and identity in Central Asia: introduction // Ethnomusicology Forum. – Taylor & Francis Group, 2005. – T. 14. – No. 2. – S. 131–142.
7. Rapport E. The Music of Central Asia // The World of Music. 2018. – Vol. 7. – No. 1/2 – P. 203–206.
8. Keller Andrew Joseph. The Music of Language // 2019. Diss., Rice University. URL: <https://hdl.handle.net/1911/105975>
9. Savage P. E. Cultural evolution of music // Palgrave Communications. 2019. – T. 5. – No. 1. – S. 1–12.
10. Ulasheva U. History of uzbek makom // Melayu arts and performance journal. 2019. – T. 2. – No. 1. – S. 119–123.
11. Ahmedov A. N. O ponyatii «klassicheskaya muzyka» Uzbekistana // Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniya. 2019. – №. 6(139).
12. Mahmoudi M. R., Abbasalizadeh A. On comparing and clustering the alternatives of love in Saadi's lyric poems (Ghazals) // Digital Scholarship in the Humanities. 2019. – T. 34. – No. 1. – S. 146–151.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-89-93>

*Fomenko Natalia,
Artist-soloist-instrumentalist at the
Ukraine Organ and Chamber Music House,
an applicant for the Chair of Ancient Music of
National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine
E-mail: vodovozzz@gmail.com*

PERFORMING STRATEGIES FOR TOCCATA BY GIOVANNI PICCHI IN THE CONTEXT OF INTERPRETATION PROBLEMS OF EARLY BAROQUE KEYBOARD MUSIC

Abstract. Based on the current trends of Historically informed performance, as well as relying on the convinces of baroque authors, the methods of stylistically correct and artistically authentic performing of “Toccatà” by Giovanni Picchi, one of the earliest and most vivid examples of so-called “fantasy style” in European Baroque keyboard music, are declared.

Keywords: affect, dissonance, early baroque keyboard music, Stylus Phantasticus, toccata, Giovanni Picchi, baroque performing practice, Girolamo Frescobaldi.

*Фоменко Наталья,
артист-солист-инструменталист
Дома органной и камерной музыки Украины,
соискатель кафедры старинной музыки
Национальной музыкальной академии Украины
имени П. И. Чайковского
E-mail: vodovozzz@gmail.com*

СТРАТЕГИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ТОКАТТЫ ДЖОВАННИ ПИККИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ РАННЕГО БАРОККО

Аннотация. На основе актуальных тенденций современного исторически информированного исполнительства, с опорой на методический материал барочных авторов аргументированы способы стилистически корректного и художественно достоверного прочтения токкаты Джованни Пикки – одного из наиболее ранних и ярких примеров сочинений так называемого «фантазийного стиля» европейской клавирной музыки эпохи Барокко.

Ключевые слова: аффект, диссонанс, клавирная музыка раннего барокко, Stylus Phantasticus, токката, Джованни Пикки, исполнительская практика барокко, Джероламо Фрескобальди.

При всем жанрово-стилевом разнообразии исторически информированного исполнительства клавирной музыки Барокко, представители исто- уже длительное время все с большим интересом

относятся к сочинениям так называемого «фантазийного стиля». Сложность и вместе с тем привлекательность *Stylus Phantasticus* кроется в его яркой импровизационной природе, аффективности и динамичности, а кроме того – эскизной нотации, апеллирующей к неким конвенциональным позициям, по умолчанию понятным автору и исполнителю эпохи, но по большей части недоступным для современного интерпретатора, то есть требующим специальных знаний и соответствующей практики владения инструментом. В связи с чем актуализируется проблема стилистически корректной, и, следовательно, художественно достоверной интерпретации клавирных сочинений раннего Барокко. Подтверждением обозначенной тенденции служит объемный корпус исследований как теоретиков, так и концертных практиков – признанных мастеров европейской ветви исторически информированного исполнительства. Однако же, несмотря на значительный опыт осмысления интерпретационных подходов к прочтению текстов «фантазийного стиля», остается достаточно много неизвестных (прежде всего украинским клавесинистам) сочинений, представляющих значительный интерес в западноевропейской практике и истории изучения свободного стиля.

Особого внимания в этой связи заслуживает творчество венецианца Джованни Пикки (1571/2? – 1643) – органиста, лютниста и клавесиниста, оказавшего значительное влияние на развитие малых и крупных инструментальных форм, только формировавшихся в творчестве его современников, например, сонаты и инструментальной канцонны. Примечательно, что Дж. Пикки был единственным венецианским автором своего времени, сочинявшим танцевальную музыку для клавесина.

Увы, о жизни и творчестве Дж. Пикки информации чрезвычайно мало. С уверенностью можно утверждать, что персоной он был известной, так как в образе лютниста запечатлен на титуль-

ном листе учебника танцев «*Nobilta di Dame*» Фабрицио Кароза (ок. 1600 года). Доподлинно неизвестно, кто были учителя композитора и как разворачивалось его профессиональное становление. Так, согласно скудным фактологическим данным, в венецианском Санта-Мария-Глорियोза-деи-Фрари с 1615 по 1623 год Дж. Пикки занимал должность органиста, подобно тому, как до него занимал Джованни Габриели в Скуола-ди-Сан-Рокко (*Scuola di San Rocco*). А в конкурсе на должность второго органиста в большом соборе Святого Марка в 1624 году его обошел Джованни Пьетро Берти. Отдельные разрозненные упоминания о деятельности Дж. Пикки находим во «Введении» к первому тому «Верджинальной книги Фитцуильяма» (1894), где составители Дж. Мейтленд и В. Сквайр указывают, что согласно архивным документам Дж. Пикки был органистом в *Chiesa Della Casa Grande* и, вероятно, учеником Джероламо Фрескобальди [4, 11]. Поскольку на данный момент это единственное упоминание об ученичестве Дж. Пикки, оно носит весьма приблизительный характер, впрочем, в музыкальном мышлении композитора явно прослеживается влияние итальянского мастера.

Из наследия композитора сохранилось лишь незначительная часть. К большому сожалению музыка венецианца совсем не исполняется в Украине, а сочинения, между тем, выполнены в яркой узнаваемой манере, полны удивительно богатых, порой эксцентричных фигураций и гармонических находок, в целом свойственных свободному стилю. Бланш Виноргон указывает, что Дж. Пикки является автором сборника 12 танцев для клавира, включающего *Passamezzo Antico*, *Saltarello* и *Polacha*, два венгерских танца и немецкую *Todesca* [3, 45]. Кроме того, сохранились шесть его *Passamezzo*, польский танец и другие сочинения для клавесина – стилистически удивительные и чрезвычайно темпераментные.

Среди дошедших до нас текстов особенно примечательна импровизационная Токката, изданная

в «Вёрджинальной книге Фитцуильяма» (The Fitzwilliam Virginal Book: in 2 vol. / ed. J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire. – London [etc]: Dover publication inc.: Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – 2 vol) (что, безусловно, прецедент – итальянская токката в сборнике английской клавирной музыки едва ли могла претендовать занять сколько-нибудь достойное место; причины ситуации до сих пор неизвестны, многие исследователи, среди них известнейший музыковед и практик, знаток барочной музыки А. Сильбигер высказывают удивление самому факту). Другое упоминание о токкате находим в работе Ш. ван ден Боррена «Истоки английской клавирной музыки» (1912), где сочинению дана следующая характеристика: «Токката Дж. Пикки являет собой образчик элегантности, по-итальянски совершенна и с точки зрения изложения, и по духу» [5, 196].

Точная дата создания токкаты неизвестна. Однако же она явно выполнена в стиле ранних барочных мастеров, здесь угадывается манера Джованни Габриели и других представителей венецианской полифонической школы, однако легко заметить и черты *Stylus Phantasticus* – виртуозность, эффектность, яркость, крайне необычные и смелые гармонии, призванные привести в движение чувства слушателя. Композитору удается легко переключать модусы и регистры аффектированности. Как отмечает Роберт Джуд: «<...> его [Дж. Пикки – Н. Ф.] орнаментация столь экстравагантная, что, пожалуй, не имеет аналогов в литературе своего времени» [3, 251].

Собственно, жанр токкаты, к которому обращается Дж. Пикки, едва ли можно считать новым в смысле композиции или со стилистической точки зрения, Клаудио Меруло и неаполитанцы уже писали клавирные токкаты. Революционный элемент новизны жанра в свое время обозначило предисловие, которое впервые Джероламо Фрескобальди (1583–1643) предпосылает музыкальной части сочинения. Как и само провозглашение: «*Primieramente non dee questo modo di sonar*

star soggetto a Battuta», что дословно означает, что стиль игры должен не поддаваться ударности (или Тактусу, то есть регулярности метрической пульсации в условиях бестактовой нотации «фантазийного стиля»), как это происходит в мадригалах, где таким образом облегчается артикуляция соответственно аффекту или смыслу поэтического слова [3]. Манера, о которой говорит Дж. Фрескобальди, – знаменитая *seconda prattica* Клаудио Монтеверди, подразумевавшая, что слово должно воплощаться в некую музыкальную эмблему, *affetto*, которая при должной интерпретации вызовет у слушателя необходимый аффект. Не поддаваться удару в данном случае означает следовать текучему изменению аффектов, логике движения мелодических, в том числе риторических фигур и смены гармоний.

И для Дж. Фрескобальди, и для Дж. Пикки прототипом явилась венецианская токката (токката Андреа Габриели), состоящая из начального аккорда и пассажей восьмыми или шестнадцатыми, переходящими из партии одной руки в другую, которые чередуются с контрапунктическими разделами. Однако у Дж. Пикки строгие разделы невелики, в то время как эпизоды в *Stylus Phantasticus* объемные. Гармоническая логика токкаты ещё не содержит четкой тональной направленности, но вполне может сравниться с языком Карло Джезуальдо и Джероламо Фрескобальди. Фактурные решения задействуют широкий диапазон приемов клавирной природы (а точнее, «клавесинной», щипковой, подразумевающей звуковой шлейф, который достигается звуковым смешением, реверберацией отдельных струн), позволяющей воплотить «мадригальную» манеру чередования метро-ритмически свободных эпизодов (как правило, пассажей на основе выдержанного баса или аккорда) и строго организованных эпизодов контрапунктического письма (аккордовая фактура или имитационные разделы, где голоса постоянно находятся в движении).

Блестящие виртуозные пассажи токкаты действуют как нижний, средний, так и верхний регистры; широкие прыжки, пунктиры и ломаные ритмы с выписанным самим композитором *accelerando* (дробление длительностей в пассажах и орнаментике) накапливают энергию и создают эффект *crescendo*, сочетаясь с многообразием диссонансов и утонченной хроматикой. В этом смысле согласимся с замечанием О. Чилезотти – редактора-составителя сборника клавирных сочинений Дж. Пикки, отмечая, что композитор «не менее смел в поисках новых эффектов, чем Клаудио Монтеверди, <...> для уха девятнадцатого столетия они оказываются необычайно причудливыми и эксцентричными» [3]. Во всем этом, безусловно, проявляются черты развивающегося «фантазийного стиля» с присущей ему импульсивностью и метроритмической свободой.

Для исполнительского осмысления токкаты целесообразно воспользоваться рекомендациями Дж. Фрескобальди к сборнику его Токкат, где он призывает исполнителя в первую очередь «найти верный эффект» перед собственно исполнением; а также варьировать темп «в мадригальной манере», чтобы придать рельефность фразировки беглым пассажирам и предвосхищать каденции, наконец, обозначить тактику орнаментации согласно риторическим фигурам.

Определение тона и аффекта чрезвычайно важный момент, тем более, что в отличие от идей А. Царлино, «вторая практика» мадригалистов подразумевала смену аффектов в пределах одного сочинения. Так, в случае Дж. Пикки постоянное чередование мажора и минора подтверждает новацию текучести аффектов. А потому следующий этап – выявление гармонического каркаса композиции, то есть выявление диссонансов и *tactus* (пульсации), которые необходимо релевантно соотносить между собой, памятуя о том, что гармония определяет драматургию, регулятором которой в музыке Барокко является бас (*basso continuo*).

К примеру, первая фраза токкаты, с широким диапазоном фактуры, основана на басу «ре» (экспозиция тона ре минор), затем звук «ля» (первая точка интонационного назначения), далее «соль» (готовящий напряжение риторической фигуры в партии правой руки). Сообразно благозвучия или накала гармонии исполнитель обращается с музыкальным временем – намеренно презентуя слушателю диссонанс, задержание или трель, дающие диссонанс, либо агогически «пробегаю» от уже услышанной гармонии к новому и неожиданному звуковому повороту.

Первый аккорд токкаты к тому же – редкий вариант выписанного аккорда самим композитором. Современная тенденция клавесинистов разбивать аккорды вверх здесь неуместна, поскольку есть несколько итальянских токкат семнадцатого века, открывающихся выписанными композиторами арпеджио вниз: токката Дж. Пикки, а также две токкаты Трабачи (*Toccata Seconda* для арфы, 1615 и *Toccata seconda*, 1603). В первом такте есть смысл сыграть коротко последнюю ноту в басу «ре» правой рукой, чтобы все арпеджио ре минора звучало как один аккорд, таким образом второй такт будет «сильным»; следующий пассаж – *tirata* нужно исполнить как можно скорее, помня о том, что фигура *tirata* – стрела (для этого используем позиционную аппликатуру: четыре ноты в одной позиции, распределяем фигуру между руками – левая-правая-правая, так стрела «взлетает» к тону «ля» и далее «падает» пунктирами, чтобы спустившись снова «взлететь» наверх и остановиться на доминантовом тоне).

Совет Дж. Фрескобальди исполнять токкату в манере мадригала – то медленнее, то быстрее, «нерегулярно», то есть сообразно гармонии, *affetti*, направлению мелодического движения, реализуем в первую очередь средствами артикуляции. Необходимую здесь «разговорную» артикуляцию дает использование старинной аппликатуры. Отдельно отметим проблему орнаментации на примере трелей. Так, в кадансах

следует исполнять трель свободно, а не строго следуя нотации, приемом ритмического раскручивания, постепенным накоплением звуковой и метрической энергии, завершая добавлением нескольких дополнительных оборотов. В таких нетривиальных деталях раскрывается риторический стиль и актуализируется рекомендация Дж. Фрескобальди «не оставлять клавишин пустым» в смысле звучности.

Наконец, изящная формулировка Дж. Фрескобальди «Non senza fatica si giunge al fine», уверяющая, что «не без труда можно достичь конца» может быть реализована в финальном кульминационном эпизоде токкаты весьма развернутым кружением фигураций, передаваемых из одной руки в другую. Задержание остинатного баса на протяжении семи тактов требует усилий, техническая сложность момента определяется различными типами ритмов, необходимостью артикуляции и разделения на отдельные фигуры,

в зависимости от их риторического значения, драматургии расстановки акцентов. Весьма эксцентричным изобретением Дж. Пикки представляется здесь сочетание доминантовой гармонии на основе тонической в течение полутора тактов. Некоторые исполнители оправдано повторяют в левой руке основной тон для подчеркивания терпкости гармонии, будоражащей восприятие слушателя некоторой экстравагантностью.

Приведенные выше исполнительские рекомендации, безусловно, являются попыткой первого приближения к стилистически достоверному прочтению клавирной музыки Дж. Пикки, определяя основную интерпретационную стратегию: понимание импровизационной природы «фантазийного стиля» базируется на понимании необходимости звукового, артикуляционного и агогического разнообразия, определяемого чередованием заложенных в музыкальных структурах текста аффектах и контрастах.

References:

1. Appel W. Italian Violin Music of the Seventeenth Century. – Indiana University Press, 1990. – 306 p.
2. Gillespie J. Five Centuries of Keyboard Music. – Courier Corporation, 2013. – 463 p.
3. Picchi Giovanni. Balli d'Arpicordo. Biblioteca di Rarità Musicali, – Vol. II., Milano: G. Ricordi & C., n.d., 1884.
4. Silbiger A. Keyboard Music Before 1700. – London: Routledge, 2003. – 400 p.
5. The Fitzwilliam Virginal Book: in 2 vol. / ed. J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire. – London [etc]: Dover publication inc.: Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – 2 vol.
6. Borren Ch. van den. The Sources of Keyboard Music in England / by Van den Borren, Charles; transl. from the fr. by J. E. Matthew. – London: Novello & Co, 1914. – 378 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-94-99>

Yan Haosyuan,
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: 782102637@qq.com; 1992yhx@gmail.com

SPECIFICITY OF THE STAGE INTERPRETATION OF OPERA CHARACTERS' BY J. KAUFMANN

Abstract. Based on the performances with J. Kaufmann, the main principles of his performing style have been formulated, which allows the singer to create vivid and unforgettable stage images. Among such features there are: *an appeal to different genres of operas, which demonstrates the actors' wide cast and outstanding abilities of the singer; intellectualism, which is a prime feature of J. Kaufmann's performing style; the system of vocal means of expression, which allow the singer to model different facets of known images* (economy of performing means, conducting of the cantilena, the role of the rhythmic component in the vocal score, the ability to tune his voice in different vocal ensembles, brilliant *p*, *pp*, *ppp* and *mezzo voce*, the brightness of *forte*, and subtle *diminuendo*).

Keywords: performing style, J. Kaufmann, interpretation, stage image.

Jonas Kaufmann is a world-class singer. To date, he is on the rise of his career and his work includes opera roles and chamber programs from the compositions by R. Wagner, J. Verdi, J. Massne, J. Puccini, R. Strauss, F. Schubert, J. Bizet, J. Paisiello, F. Busoni, G. Berlioz, and C. Gounod. The master has been the hero of a large number of public materials; there are text and video interviews in Italian, German, English, and French. The most interesting and informative are the materials of the official site [9], of the book by Thomas Voigt called "Meinen die wirklich mich" [10], which contains many interviews and memoirs of prominent musicians of today about working with the singer, and interviews to various mass media [1; 2]. J. Kaufmann's performing style is the subject of research by the author of this article, which is reflected in publications [8; 11]. The purpose of this study is to formulate the main features of J. Kaufmann's interpretation of opera images in terms of the parameters of his performing style.

Analysing the method of Kaufmann's work with the author's musical text, it should be noted that his interpretation is always individual and recognizable. The basis of this is the special role of the rhythm

(it has a specific acuity caused by all kinds of disturbances of a uniform course, which causes a powerful influence on the listeners); respectful attitude towards the text of the compositions performed, without any liberties and exaggerated agogic deviations, text things or, conversely, adding text, and fioritures.

The singer's voice timbre is dramatic, overtone-rich in the chest register, and bright in the high register (sometimes it is defined as a baritone dramatic tenor or *tenore di grande voce*). We should note the lightness and at the same time the completeness of sounding of the voice on the piano, tenderness, softness – in the *mezzo voce*, the brightness and shine – on the *forte*; the use of falsetto and *morendo* in the upper titles (which is considered to be more of a feature of tenors of a lyric type and gives a generally dramatic vocal role of J. Kaufmann special colours, which is reflected in various interpretations); a smooth transition from the chest register to the throat and smooth voice throughout the range (which is why the singer's feature in the sound creation is cantilena) are also typical. On the whole, J. Kaufmann's performance style can be de-

scribed both as close to the romantic one and with the predominance of the “intellectual type” of the performer, which is reflected on his interpretation of different parties. Let us turn to the analysis of the most prominent images from the operas by G. Puccini, G. Verdi and R. Wagner.

The part of Mario Cavaradossi from the Puccini's opera “Tosca” is a high profile in J. Kaufmann's repertoire. As he mentions in one of the interviews, “to make the real image of Cavaradossi you have to embody the tree lines: 1) an artist, 2) a man in love, 3) a revolutionary. But it's all written in the composer's score, and all you have to do is to pay attention to the interpretation of the musical material and make it precisely” [4]. By the way, the singer's favorite episode in this play is the scene with Scarpia (“Vittoria!”) from the second act. In the bounds of this article we will base on two different records of “Tosca”: the early version – Bayerische Staatsoper, München (July 10, 2010), and the latter – Vienna Opera (April 16, 2016). On the first record The First aria (“Recordita armonia”) is characterized by quite wide manner of singing; the soloist wisely reckons all the phrases, and embodies a very rich dynamic gradation. It is interesting, that at the end of the aria the singer makes his voice sound similar to the timbre of clarinet, which enters continuing the vocal part's melodic line. In that way J. Kaufmann demonstrates brilliant knowledge of symphonic orchestra's instruments properties, and orienting perfectly in the score, he takes the opportunity to make a subtle react to the orchestra's instrumental balance. The aria “E Lucevan le stele” from the third act begins deep pianissimo, cues are performed barely audible. The singer creates profound contrast between the phrases. We can classify three lines of Cavaradossi's image embodying in accordance with play's progress by acts: in the first act it's an artist, so there is a lot of lyricism and meditateness; in the second act it's a revolutionary, because there's tense and desperation in it, which are becoming apparent in duets and ensemble scenes; and in the third act – it's a man,

who has fallen in love, because the unsurpassed aria sounds exactly in the finale, and it's musical structure contains the quintessence of the play's dramatic effect, at the same time with the lyrical element. It is significant that in the latter performance Kaufmann makes the tempo more slower, and precisely divides the durations. As a result, a listener gets an impression that the hero is trying to stop time, to “snapshot” the exact moment, when he's entirely, with all his sense organs feeling life. Whereas on the 2010 record Kaufmann's Cavaradossi embodies a great weight of suffering and despondence in this musical material.

Among Verdi's characters the most interesting are Othello, Don Carlos, Manrico and Radames.

Otello. Otello's part contains a great amount of technical difficulties, and at the same time the embodying of this character demands a high level of scene acting from soloist. Main Italian soloists and musicologists define a common tendency of young singers, who have ambitious approach to creative work – they all venture to play Otello at the beginning of their careers. For example, Reina Vincenza, a retired tenor, emphasizes the necessary existence of a huge performing experience for the role of Otello, and he indicates the fact that a lot of young singers traumatized their vocal cords and ruined their voices while performing Otello with a lack of practice. Vincenza himself started to perform this role after the 20 years of a singer's career [5]. So it is no wonder that the whole opera world mentioned J. Kaufmann's courage, who dared to make such labor-intensive step at a quite early stage of his career. But there were a lot more of astonishments when the young singer brilliantly coped with the task, since there are elements in the part of Otello which require doubtless maturity. Italian musicologist Gianluigi Mattinetti considers Kaufmann's interpretation the best of all previous tenors, since his interpretation is “flexible” (that rare feature is common to Kaufmann's – he's a very flexible, mobile interpreter). Very little tenors have this property. As J. Kaufmann points: “The

great toughness is to sing quietly. While singing quietly you have to deliver inner tension, deepness of feelings, inner struggle" [5]. The singer can rapidly "switch" the coloring of his voice from lyrical to dramatic, vary its timbre and quality. In particular the role of Otello needs such power, that's not necessary for any other character.

Don Carlos (Ital. Don Carlo). From the very start let's pay special attention to this character's versatility. In the first act he's a cheerful young man, honest, frank, and replete with hopes for future. In the second act the hero's temper changes. The series of tragic events lead him to desperation and apathy. So this has to be subtly represented. J. Kaufmann has the ability to saturate his voice with low overtones, but at the same time he can make it sound brightly – clear, with abundance and preponderance of high overtones. The plot of the "Don Carlos" opera contains a wide spectrum of components that exclusively inherent in Italian plays: love story, political conflicts, misunderstanding inside family, civil and humanistic ideals, father – son relations. Vocal parts in this opera contain brightly performed technical and expressive components. The role of Don Carlos demands "mobility" (which J. Kaufmann definitely has). Carlo Maria Cella (Pressprecher Teatro La Scala) says: "Singing has to flow naturally. That's so called Italian phrasing – the technique, which could be mastered only by person who's more than fluent in Italian, whose mother tongue is Italian. Jonas is a tenor, by whom it's not noticeable that his mother tongue isn't Italian. That's even more important than voice virtuosity – to possess the specificity which Italians call "italianita". In this sense Jonas is fantastic, second to none" [5].

Alfred from "Traviata". Modern staging's sometimes demand very difficult conditions of performing. For example, to sing while lying on a back (a scene with car repairing). Or a singer has to squat on his heels; in such posture human's diaphragm is in compressed state, and it's becoming impossible to use proper breathing technique. But such conditions

affect neither the singer's voice presentation quality nor articulation. One of these stagings is 2007 "Traviata" conducted by Sylvio Camberling, National Opera, Paris (Violetta Valeri's part – by Christina Schaefer). The staging is realized in a very modern way. J. Kaufmann's personage Alfred embodies the lyricism's ideal. The singer pays attention to each note in the score, especially that's emphasized in the duet from the first act. The second act – Alfred's scene; the performer shows a wide cantilena style singing, sometimes switching to recitative. He successfully uses the technique "speed up – slow down", makes accelerations, creates the effect of intensity, rush; this concerns the durations and the dynamics, then – a sudden "collapse" – a tiny pause after which the increase of dynamics and tempo begin with a quiet nuance. The intensity is created through certain articulation means. In general, there is a contrast in articulation: the alternation of soft and hard beginnings of sound.

One more significant feature of J. Kaufmann's style is his tendency to make long durations even longer (overdoing: this especially applied to notes with dots). Then he "compensates" the "borrowed" time with swifter performing of short durations or ornamentation. The duet from the fourth act – active, filled with passion. The tempo is quite lively, and the rhythm has a feel of sharpness. In duet "Parigi, o cara" – the performers sing in slow tempo, Kaufmann sings with deep voice timbre. The singer describes: "Voice is the only instrument which must represent the whole score, must imitate different orchestral instruments. Besides that, a singer must feel the mechanism "accelerate – break", and also each bar could be interpreted as *rubato*. There must be a wide possibility of freedom in interpretation for an opera singer" [5].

Generally, one of the important features of Kaufmann's performing style is his *tendency to slow tempos*. The same "accelerate – break" technique is used by the soloist on high fermata notes. He holds a note on forced sound for a long time, but then he

interrupts it. This always happens suddenly – a listener doesn't have an opportunity to get ready for this moment or to forecast it. Holding a pause after a forced sounding strengthens the dramatic effect even more. As if silence continues to “sound” after such “brake”.

Radames (Radamès) from the “Aida” opera. This personage contains several lines / tempers, too. Radames is a compound of a man in love and a warrior. The most expressive is the scene of Aida and Radamas in the fourth act “La fatal pietra”, in which Kaufmann delivers a sorrowful feel with great professionalism. His voice in timbre and dynamical aspects successfully sorts with the string group's chords and with the group of woodwinds in lower register. In the episode in which the tenor's part is doubling with the clarinets' melodic line, the performer tunes his voice to the clarinet timbre. At the end, when the orchestra's facture is clear, Kaufmann reaches a profound, heartfelt, nonetheless quiet sounding of his voice. There are also noticeable “terrain” *crescendo* and *diminuendo*, which are performed by the singer with wide dynamic range. The soloist shows brilliant knowledge of orchestral instruments' properties to tune his voice to their timbres. Also a master of an opera stage must orientate in scores to successfully and promptly react to musical events which happen in instruments' parts. Voice must emphasize this unity with orchestral instruments. This also helps in characters' tempers interpretation.

Manrico from the “Troubadour” (Ital. Il Trovatore) opera. Manrico's image is worked in details by the composer. This is achieved by the choice of orchestral instruments, which accompany this hero, and also with the help of tempos, dynamics, strokes, rhythm, and other expressive means. As the soloist mentions, he “must play a killer, but for an interpretation of this image a performer must realize himself and with all means, psychologically, show the reason of this murder. At the time Manrico's hero must demonstrate love to life and optimism” [5].

Parsifal from “Parsifal” by R. Wagner. Parsifal's part is an inexhaustible source for interpretations.

Colossal potential lies in it, and from soloists it demands further addressing to this image, its revision and searching of its hidden sides. J. Kaufmann took this role after having an experience of playing “the lesser” characters in Wagner's operas – Walter (“Tannhäuser”), and Lohengrin. The first act finale becomes an important phase of the opera. In the Munich Opera Theater recording (June 28, 2018) performing Wagner's orchestral score the conductor Kirill Petrenko demonstrates an extraordinary subtle interpretation; he pays special attention to contrasts, to continuous dynamic nuances' change. In his last opera Wagner tried to develop and concentrate the literature source's content. Wagner's narrative's main theme is the loss of humanism ideals. In addition to this conception the opera contains the idea of brotherhood, and Wagner “emphasizes the people's spiritual kindred, appealing to the generalizing symbol of the Last Supper ritual which appears in the end of the Act I” [3, C. 247]. The second dominating theme is the soul's sufferings, which arise in human's mind after a sinful deed (the images of Amfortas and Kundry). At the time of the play Parsifal produces colossal moral labor of the inner rebirth, according to O. Filipov, – from a naive young man who had accidentally come to the Grail's place to a strong and resolute man who's able to change the world for better by destroying the evil and torment. Kundry's kiss becomes an important stimulus for Parsifal's complete knowing of the world's problems. In the main hero's image Wagner carefully draws moral activity. The main conclusion considering those things which were mastered by Parsifal – is the “wise mercy”, the understanding of the other's grief [3, c. 247–249].

The Parsifal and Kundry's duet from the second act is put together by two sections, divided by Kundry's kiss. The second section (which goes after the kiss scene) begins with Parsifal's exclamation. We'd like to pay special attention that in the end of the duet the composer uses an uncommon psychological technique: in contrast to traditional duet scenes

Parsifal and Kundry can't agree in moral and ethical intentions.

Scene 1 from the second act is filled with lyricism and softness. So, in some episodes Parsifal's image has the features of mystery. The hero dives into the secrets of his own soul asking himself: "Who am I? From where did I come here?" One more question is about his past. But generally J. Kaufmann insists that Parsifal's image is the heroic one. It's necessary to mention that as in "Parsifal's" musical material all thematic lines open very slowly so is on stage – in many scenes actors' moves are comparable to the slow-motion effect. This, of course, complicates the characters' embodying on stage.

The special concentration occurs in the third act. The focusing here is made mostly on tonal colourings, legato, phrasings. These expressive means prevail here even over the vocal techniques which relate to the heroic line (loudness, thick timbre). The soloist shows the masterful use of lower register. Performing in German (the original language) is also exerts influence the play's nature. Articulation in German language has "solid attack" – all syllables are pronounced not together, but separately. Therefore "smooth" vocalization is somewhat complicated. J. Kaufmann says: "In the "Parsifal" opera the most difficult things are the phrasing and the organic connection of phrases, especially when phrases are large. Some of them are last for four to five minutes! Moreover, being on stage for a long time demands colossal energy consumption" [6].

In the scene "Karfreitagszauber" ("The miracle of the Last Supper") J. Kaufmann practically doesn't force his voice, performing the whole material in the piano nuance. The scene "Nur eine Waffe taug", as the soloist says, "has to be performed not sadly but sincerely to express how naïve is Parsifal at the certain moment. That's because before this moment he hadn't formulated the questions about his past, origin, and his former name. But that's not the reason to insonify the hero with a lot of power in voice" [7].

It is significant that Parsifal's companion Kundry (performed by Nina Stemme) is also making her

search of the self. The general ideas of humanism and existentialism are embodied in her. Kundry's part contains episodes of shout, cry, and lament which are performed without any fixed sound pitch. The opera's climax occurs in the scene "Amfortas, die Wunde" in the second act. Nevertheless, all of the composer's demands are fulfilled by the soloist. In the final scene he extensively expands fermata notes, the feel of sorrow reigns.

Siegmond from Die Walküre (The Valkyrie). Completely different image is demonstrated by "The Valkyrie" opera's hero Siegmund. He has a lot more heroism. This is also dictated by the musical material which is saturated with dotted rhythm and frequent melodic movement to high notes. "The Valkyrie" opera is the lyrical and philosophical centre of the tetralogy, and in psychological sense it's the most tensioned in "The Ring of the Nibelung" (Der Ring des Nibelungen) cycle. The tragic conflict of "The Valkyrie" is made by three themes: love, hero's feat of arms and the death of Siegmund for love, and also Wotan's sacrifice with the refusal to fight against evil. In the scene of Siegmund and Sieglinde's duet there are two important lines – the coexisting love and heroism. The singer has to connect these two features during the whole performing of his part. J. Kaufmann brilliantly performs this task flexibly "switching" between the dramatic and the lyrical singing manners. The great psychological tension is illustrated in the scene of Siegmund's death in the fight with Hunding.

Act 1 scene 3 – precisely draws heroic features of the hero's temper. The following is the duet with Sieglinde. The two sing in wide manner slowly passing from one sound to the other. In one of the interviews J. Kaufmann reveals some secrets concerning Siegmund's part performing. For this occasion he mastered the specific technique that is new to him, but which "opened the whole new world".

Conclusions of the study. Thus, having examined the embodiment of the images of the operas by J. Puccini, J. Verdi and R. Wagner by one of the

outstanding singers of the present, J. Kaufmann, we can formulate the following conclusions regarding the main features of his interpretation.

1. *The appeal to different genres of operas, which demonstrates the actors' wide cast and the outstanding ability of the singer.* In the article, we touched on only a few performances, but they also demonstrated the huge amplitude of the opera characters that this singer can embody.

2. *Intellectualism* is a prime feature of J. Kaufmann's performing style, which is reflected in all performances without exception, which allows the singer to reach new colours and semantic depths in the disclosure of images.

3. *The system of vocal expressive means that allow the singer to simulate different faces of known images.* All the analysed performances reflect the main features of J. Kaufmann's style: economy of performing means, cantilena, the role of the rhythmic component in the vocal score, the ability to tune his voice in different vocal ensembles, brilliant *p*, *pp*, *ppp* and mezzo voce, the brightness of forte, and subtle diminuendo.

All of the above allows the singer to create vivid and unforgettable stage images that are in general different from the usual interpretations and which have already been included into the top performances of the world opera classics.

References:

1. Belyaeva E. J. Kaufman: "I am definitely a fan of the director's theatre". URL: http://www.ng.ru/culture/2011-06-30/8_kaufmann.html (23.03.2019)
2. Kaufman J. "In opera, a person needs first and foremost a person" [interview]. URL: <http://classicmus.ru/Kaufmann.html> (22.12.2019).
3. Music of Austria and Germany of the 19th century. Book 3 / Ed. T. Tsytovich.– M.: Composer, 2003.– 449 p.
4. Jonas Kaufmann und Mario Cavaradossi /Tosca. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4q_IMOtSx7s
5. Jonas Kaufmann. Mein Verdi. Documentary TV Movie, 2013. Directors: A. Varga, M. Wende. Germany: AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion.
6. Jonas Kaufmann. "Parsifal" ist ein Weihfestspiel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tu3SJeAMdig>
7. Jonas Kaufmann. Betrachtung der Rolle des Parsifal // Betrachtung der Akteure über Wagner's "Parsifal" an der Münchner Staatsoper. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jivwT5Jeueg>
8. Haosyuan Yan. The image of Faust in music: the interpretation experience of J. Kauffmann // The Spiritual Culture of Ukraine in the Challenges of Time: Abstracts of the reports from the participants of the 2nd All-Ukrainian Research Practice Conf. (Kharkiv, April 16, 2019); [editorial: A. P. Getman (chairman), V. O. Lozovoy, O. A. Stasevska, O. V. Umanets].– Kharkiv: Law, 2019.– P. 133–136.
9. Kaufmann Jonas. URL: <http://www.jonaskaufmann.com/en/> (10.12.2019)
10. Voigt Thomas. Jonas Kaufmann. Meinen die wirklichmich? Translation from German E. C. Leizpzig, 2010.– 176 p. URL: <https://yadi.sk/public/?hash=GwguuSCpqUIZoSnOfCTeIFZFoWWCy0ddftc7OIk9GhY%3D>
11. 北方音乐 2018/22 总第358期 总编 傅道斌 主编 陆园媛 音乐表现形式研究的理论观点 以 尤纳斯考夫曼为例 页码 P. 10–12. (Northern Music 2018/22; Chief Ed: Fu Daobin, Lou Yiyuanian. Theoretical aspects of the study of performing style in music (based on the example of J. Kaufmann's creative work).– P. 10–12).

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-100-105>

*Kharakoz Hanna Vasilevna,
graduate student of the department of music theory
Kharkov National University of Arts
named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: kharakozhanna@gmail.com*

PRINCIPLES OF INTERACTION BETWEEN THE FUGUE AND CHORALE IN THE CANTATES OF I. S. BACH

Abstract. The study is aimed at researching the interaction between the chorale and the fugue in the spiritual cantatas of I. S. Bach through the prism of a comparative analysis of the principles of using the chorale original source under the specific conditions of a large cyclic vocal-instrumental form.

Keywords: chorale, chorale fugue, choral fugue, cantatas by I. S. Bach, cantus firmus.

*Харакоз Анна Васильевна,
аспирантка кафедры теории музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
E-mail: kharakozhanna@gmail.com*

ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФУГИ И ХОРАЛА В КАНТАТАХ И. С. БАХА

Аннотация. Исследование направлено на рассмотрение взаимодействия хора и фуги в духовных кантатах И. С. Баха через призму сравнительного анализа принципов применения хорального первоисточника в специфических условиях крупной циклической вокально-инструментальной формы.

Ключевые слова: хорал, хоральная fuga, хоровая fuga, кантаты И. С. Баха, cantus firmus.

Хорал и хоровая fuga прошли многовековой исторический путь развития, однако изучение хора как материала, основополагающего для содержания использующей его хоровой фуги и обуславливающего специфику музыкально-выразительных средств для передачи основного замысла, требует тщательного изучения.

С точки зрения принципов «внедрения» хора в хоровую fuga можно обнаружить следующие наиболее часто встречающиеся композиционные типы:

1) мотетная форма, характеризующаяся последовательным фугированным развитием обособленных ферматами текстовых строк одногласного хорального первоисточника. Например, кантаты Баха № 80, 101 и другие.

2) fuga на самостоятельную тему с хоралом в виде пролонгированного изложения крупными длительностями (cantus firmus), при этом напев не принимает непосредственного участия в самой фуге, отстраняясь от имитационного развития (кантаты № 3, 25, 116 и др.);

3) fuga с хоралом, выполняющим функцию самостоятельной темы;

4) fuga с хоралом в виде *santus firmus*, в которой фуигированное развитие получают только начальная фраза);

5) fuga на независимую тему, не имеющую четких параллелей с тематизмом хорала [6, С. 245].

6) fuga, в которой хорал находится в оркестровой партии.

В аспекте драматургической роли использования хорала исследователи различают: *конклюзивный* (в заключительной части кантаты хорал звучит в четырехголосной гармонизации, подводя слушателей, таким образом, к основной мысли) и *пенетративный* (хорал используется на протяжении всего произведения и имеет сквозное развитие). Е. Берденникова [2, С. 63].

Каждая кантата И. Баха по-своему уникальна и неповторима с точки зрения применения в ней хорального первоисточника, а также образующейся в результате этого использования индивидуальной формы фуиги. Хорал встречается в разных частях произведения и может звучать у различных исполнительских групп: в оркестре, в разных партиях хора, у солистов. Вопрос масштабов влияния хорала на строение фуиги, ее внутренние структурные закономерности, учитывая исполнительские возможности хора в целом, в данной работе рассмотрен на примере духовных, в частности хоральных, кантат И. С. Баха BWV 14, BWV 25, BWV 101, BWV 106, BWV 121, BWV 140.

Образцом мотетной хоральной фуиги является первая часть кантаты *BWV № 101 «Nimm von uns Herr, du treuer Gott»*. Вступительный хоровой фрагмент демонстрирует весьма распространенный тип строения, в котором хорал присутствует в партии сопрано. Проведениям напева по отдельным текстовым фразам предшествуют имитационные тонико-доминантовые вступления в восходящем порядке, содержащие интонации хорала, причем с текстом первоисточника. В результате проведение хорального первоисточника, которое

вступает в последнюю очередь, воспринимается как вступление темы фуиги в увеличении. Прием, предваряющий дальнейшее появление хорала (о котором уже говорилось выше), можно считать предимитацией, поскольку каждый раз тема имитации, перед вступлением соответствующей фразы хорала, строится на интонациях и мотивах дальнейшей хоральной мелодии. Однако хорал отличается от предыдущего звучания, что подчеркивается метроритмическим изложением: если предыдущие партии звучали половинными в размере *alla breve*, то хорал – целыми длительностями.

Кантата содержит в себе значительное количество сопровождающего инструментального материала, оркестр выполняет в фуиге соединительную функцию, объединяя все разделы в одно целое. Хоровая партия занимает ведущее место, ее звучание удвоено оркестровыми инструментами, например, мелодию с *santus firmus* в сопрано поддерживает флейта.

Первая часть кантаты достаточно масштабная, она написана в тональности *d-moll*. Состоит из оркестрового вступления и заключения, создающих арку между началом и окончанием всей части, и шести основных разделов (*d-(F-a)-(a-d)-(d-a)-(D-F)-d*) в соответствии со строфами хорала. Оркестровые отыгрыши вместе с чередующимися с ними хоровыми фрагментами, составляют форму рондо, в которой хоровые проведения с расположенным в партии сопрано *santus firmus*, являются эпизодами, а повторяющиеся оркестровые фрагменты – рефреном.

В первом номере кантаты *BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme»*, в отличие от предыдущего композиционного типа, мотетная разновидность хоральной фуиги имеет другое воплощение – вместо предимитации, предшествующей вступлению хорала, композитор вводит постимитацию, которая начинается каждой строкой хорального песнопения в сопрано (в виде *santus firmus*). Таким образом, эта часть кантаты является мотетной фуигой на хорал и состоит из двенадцати

фрагментов (что обусловлено структурой хорала), имеющих следующее тональное соотношение:

(Es-B) – (B-B) – (B-Es) – (Es-B) – (B-B) – (B-Es) – (B-Es) – (Es-Es) – (c) – (Es-As) – (As-Es) – (Es-Es)

Открывается кантата оркестровым вступлением в пунктирном изложении струнных, возвышенного характера, который настраивает слушателей на приподнятый образ. С первой же минуты звучания хора звучит хорал «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Восстаньте! Зовет нас голос»). Главенствующее фактурное положение хорала, на фоне которого происходит активная имитационно-полифоническая разработка хоровых голосов, утверждает его опорную – архитектурную – композиционно-смысловую функцию в фуге. Краткая заключительная фраза хорала «Alleluja» также получает развернутое фугированное воплощение и таким образом способствует укрупнению формы. Хорал равномерно звучит на протяжении всего номера в партии сопрано. Единственное исключение из общего правила составляет середина первого раздела, где напев появляется с опозданием на пятнадцать тактов, что дает возможность трем комментирующим голосам провести тему фуги.

Кантата *BWV 25 «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe»* по структуре отличается от рассмотренных ранее образцов. В ней, как и в других, в основе лежит хорал, который звучит в конце кантаты в гомофонно-гармоническом изложении. Однако, если ранее мы наблюдали проведение напева, рассредоточенное в соответствии с законченными структурно-текстовыми фрагментами, в хоровом слое, в партии сопрано (кантаты № 101, 140), то данное произведение демонстрирует такой композиционный тип, где хорал звучит по фрагментам в оркестровой партии. Отличительной чертой данной кантаты является использование двух различных хоралов, где один звучит в партии оркестра, а второй по традиции завершает произведение.

Хорал «Befiehl du deine Wege» в оркестре:



Хорал «Ich will alle meine Tage», завершающий кантату:



Хоралы, совершенно различные в музыкально-содержательном плане, тем не менее, дополняют друг друга по смыслу. Хотя хоровые партии не содержат хорала, но его интонации явно ощущаются. Хор исполняет двойную фугу с отдельной экспозицией тем.

Интонации хорала звучат в оркестровой партии гомофонного склада с первого такта кантаты. Озвучена первая строфа хорала в пределах четырех тактов, что несет в себе также функцию вступления, после чего появляются обе темы фуги в партии сопрано и альты. Вторая и третья строфа хорала звучит на фоне фуги в хоре. Завершает первый номер кантаты совместная реприза двух тем фуги на фоне хорала в оркестровой партии.

Таким образом, данная кантата представляет собой фугу на самостоятельную тему, где хорал находится за пределами собственно фуги, в данном случае в оркестре.

Кантата И. С. Баха № 14 «*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*» состоит из пяти частей, наиболее значимыми из которых являются крайние разделы, которые между собой тесно связаны: финальная часть является гармонизацией протестантской мелодии, а первая часть представляет собой сложную имитационную обработку того же хорального напева. Первоисточник имеет форму $bar: a+b (2+2) a+b (2+2) + c (6 \text{ тактов})$, которой соответствует композиция финала, выдержанного целиком в аккордовой фактуре. Основной тональностью является *g-moll*, однако тональный план насыщен отклонениями в родственные тональности, в частности в параллельный мажор, просветляющий об-

щий скорбный колорит. Структура хорала делится на семь эпизодов, соответствующих семи строкам поэтического текста и этот принцип лежит в основе строения первой части кантаты. Каждая хоральная строка представляет собой двутакт, в результате масштабы хорала охватывают 14 тактов, что обуславливает лаконичность финала и утверждает основную мысль – преодоление страданий и сомнений и прославление Господа.

Масштабы первой части значительны (217 тактов), что не в последнюю очередь связано с трансформацией жанра хорала в хоровую фугу. Кроме того, содержание кантаты связано с противопоставлением, с одной стороны, стремления человека к Богу, Его величию, Его защите, с другой, – человеческого унижения и страха в стесненных обстоятельствах. Все это обуславливает выбор особой, достаточно редкой для хоральных обработок формы инверсионной фуги. Н. Беличенко рассматривает применение И. С. Бахом инверсионной формы в хоральной фуге как «прием усложнения экспонирования, но в условиях однотемности, благодаря инверсии темы» [1, С. 21], создающий эффект двухтемности. Возможно, именно эта форма, как никакая другая, способна передать двойственность человеческой природы: дух рвется к Богу, а душа унывает

и страдает. Из семи музыкально-текстовых строк хорала Бах компонует семь разделов фуги, завершаемых развернутой кодой, в которых тематизм литургического напева переосмысливается и индивидуализируется в интонационном (скачки, колорирование), метроритмическом (смена метра, переакцентировка, смещение сильных и слабых долей хорального первоисточника) аспектах.

Особенностью строения как каждого из разделов, так и фуги в целом, является: использование в контрапунктическом сочетании основного и инверсионного вариантов темы-мелодии, они часто проводятся с метрическим смещением, дифференцируя хоровые партии в составе разнообразных пар. Каждому из проведений предшествует экспозиция, включающая как прямой, так и инверсионный вариант темы данного фрагмента хорала, эти проведения организованы в виде темо-ответной структуры. В данном случае, в качестве второй темы выступает обращенный вариант основной. Также специфической особенностью композиции этой фуги является отсутствие интермедий, что приближает ее к жанру ричеркара (являющемуся, как известно, непосредственным предшественником жанра фуги). Для разнообразия тонального плана композитор допускает ряд отступлений от тонального движения основного хорала.

Тональный план

Раздел		A	B	C	D	E	F, G
Фин.хорал	g-c	c-B	→c	→B	F-g	→d	B-g -G
1я часть	g-c	c-d	→c	→d	F-c	→B	B- c -g – G

В хоровой фуге первой части наблюдается преобладание минора, несмотря на первоисточник, что неудивительно, так как содержание текста требует соответствующей гармонии. В свою

очередь последний номер звучит с другим посылом (благодарность и прославление), чем вызвано преобладание мажорного лада.

Первая часть

Если б не Бог был с нами в сие время –
 Так да речет Израиль,
 Если б не Бог был с нами в сие время –
 То мы (совсем) упали б духом,
 Горстка жалкая,

Последняя часть

Хвала и Благодарность Богу!
 Он не попустил,
 Чтоб поглотила нас их пасть
 Как птица избавляется от сети,
 Так ускользают души наши:

От стольких презираемая человеком,
Всех, восстающих против нас

В оркестре в партии первых и вторых гобоев хоральная мелодия звучит при этом в увеличении в основном виде (как *cantus firmus*).

Хоральная кантата № 121 «*Christum wir sollen loben schon*» написана в 1724 году для второго Рождественского дня на основе гимна Мартина

Christum wir sollen loben schon,
Der reinen Magd Marien Sohn,
So weit die liebe Sonne leucht
Und an aller Welt Ende reicht.

В первом номере автор использует архаичный прием постепенного метроритмического ускорения, ассоциирующийся с вечным движением жизни (звучат половинные, затем четвертные и наконец восьмые). Фуга, которая содержится в первом номере, написана на мелодию хорала, звучащего в партии сопрано. Фуга состоит из четырех разделов, в соответствии с фрагментами напева. По классификации Н. Симаковой, данная композиция относится к третьему типу, поскольку хорал является темой для фуги и полифонически развивается только его фрагмент.

Духовная кантата № 106 «*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeie*», также известная как «*Actus tragicus*», была написана в 1707 году и является поминальной, повод к ее созданию неизвестен. Бах написал текст к этой кантате, в котором страху смерти противопоставлено радостное ожидание встречи со своим Спасителем, что и определяет образно-выразительное единство содержания произведения в целом. Кантата состоит из четырех частей, причем первая из них содержит фугато, а в последнюю венчает торжественная фуга. Эта кантата одна из немногих, не имеющая в своем заключении традиционного хорала в гомофонно-гармоническом изложении. Кульминация кантаты

Расторглась сеть, и мы освободились.
Се, помощь наша
В имени Господнем,
(Творца и) Бога неба и земли.

Лютера. В кантате текст хорала использован частично: в первом номере первая строфа, а в последнем – восьмая строфа. Обе части начинаются с восхваления Христа, рожденным от чистой Девы и подобным солнцу, которое поднимается до пределов мира и на века занимает Собою всю землю.

Христа восславим ныне,
Сына Марии, Чистой Девы!
Любви Он Солнцем всё осиявает
и все концы земли объемлет.

написана в виде яркой двухголосной фуги на мелодию хорала «*In dich hab ich gehoffet*», причем его текст полностью изменен. Фуга открывается небольшим вступлением (четырьмя короткими хоровыми фразами в гомофонно-гармоническом виде), после чего вступает фуга, которая имеет единый текст во всех партиях до конца произведения: «*Durch Jesum Christum, Amen*» – «*через Иисуса Христа. Аминь*». Обе темы все время звучат вместе и несмотря на то, что вторая начинается позже, завершают свое звучание вместе. Таким образом, данную фугу можно отнести к такому типу, в котором хорал не имеет четких параллелей с тематизмом.

Выводы. Итак, со структурно-композиционной точки зрения в духовных кантатах И. С. Баха можно наблюдать достаточно разнообразное использование форм хоровой фуги: фуга на одну тему (№ 140), двойная фуга, с раздельным (№№ 25) или совместным экспонированием тем, имитационно-полифоническое изложение хоровой темы, которое не переходит в форму фуги (№ 101), инверсионная фуга (№ 14), фуга, развивающая только начальную фразу хорала (№ 121), фуга на видоизмененную мелодию хорала (№ 106). Не менее интересно

проследить за тонко дифференцированной ролью оркестра в кантатах, которая может быть как связующей или поддерживающей, так и главенствующей. Выявлено безусловное доминирование хора и его влияние на полифоническую форму хоровой фуги через музыкально-выразительные средства, вербальный текст, оркестровую фактуру.

References:

1. Belichenko N. Organnaya fugetta I. S. Baha // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii ta praktiki osviti.– Vip. 21. 2008.– S. 16–22.
2. Berdennikova E. Gomileticheskie tradicii duhovnyh kantat I. S. Baha / E. Berdennikova. – K.: Muz. Ukraina, 2008.– 202 s.
3. Myuller T. Polifoniya / T. Myuller.– M.: Muzyka, 1989.– 181 s.
4. Praut E. Zametki o duhovnyh kantatah I. S. Baha / E. Praut.– M., 1912.– 14 s.
5. Sidorova E. Horal i horal'naya obrabotka v tvorchestve I. S. Baha: Lekciya po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» / E. Sidorova.– M.: RAM imeni Gnesinyh, 2006.– 62 s.
6. Simakova N.A. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga / N.A. Simakova.– M.: Kompozitor, 2007.– Vyp. 2.– 800 s.
7. Durr A. The cantates of J. S. Bach / A. Durr.– Oxford University Press, 2005.– 967 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-106-111>

Zhou Yi,
postgraduate of Kharkiv National Kotlyarevsky
University of Arts
E-mail: 1033016169@qq.com

INDIVIDUAL VOCAL EXECUTIVE STYLE UNDER GLOBALIZATION

Abstract. The article analyzes the influence of globalization processes on the vocal performing style. On the example of the formation and development of the phenomenon of “Chinese bel canto”, the transformation of the national parameter of the performing style is traced.

Keywords: performing style, globalization, vocal culture.

Чжоу И,
аспирант Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: 1033016169@qq.com

ВОКАЛЬНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация. В статье анализируется влияние процессов глобализации на вокальный исполнительский стиль. На примере формирования и развития феномена «китайское бельканто» прослежена трансформация национального параметра исполнительского стиля.

Ключевые слова: исполнительский стиль, глобализация, вокальная культура.

Вот уже более ста лет на развитие музыкального искусства и человеческой культуры в целом огромное влияние оказывают процессы глобализации. Научно-технический прогресс, урбанизация общества, активное использование электронных средств передачи информации не просто расширили наше представление о творческом наследии иных стран, они повлияли на существенное истончение тех ранее незыблемых границ, которые четко очерчивали культурные паттерны представителей разных народов. Намерение расшатывание устоев, отказ от любой регламентации искусства (в музыке это проявилось в разрушении классических ладовой и жанровой систем, переосмыслении звукоизобразительных возможностей многих инструментов и человеческого голоса и т.п.), стремление к осмыслению

и присвоению художественного опыта иных стран и народностей привело к тому, что идентификация артефакта по принципу «свой-чужой» стала затрудненной, а иногда – невозможной.

Очевидно, что современная ситуация не возникла спонтанно, а стала результатом длительного развития социальных, экономических и культурных процессов, истоки которых ученые находят в динамизации научно-технического прогресса, начавшейся на рубеже XIX – XX веков. Это время отличается и глобальными изменениями в сфере искусства, обусловленными активным заимствованием культурного опыта других стран.

Вторая «волна» глобализации, начало которой принято связывать с окончанием Второй мировой войны, прежде всего, характеризуется активным расширением информационного про-

странства, культурными обмeнами и творческой эмиграцией. Это, в конечном итоге, привело к существенной коррекции социального запроса на конкретные виды искусства. Можно смело утверждать, что в современном мире безусловными лидерами являются визуальное и музыкальное искусство. Причем статус последнего в реалиях сегодняшнего дня многие исследователи объясняют именно влиянием глобализации: «Значимость музыки в современной культуре обусловлена глобализацией межкультурных связей, а также безграничными техническими возможностями трансляции музыкальных произведений <...> В наше время житель любой страны и континента буквально погружен в музыкальную среду. При этом он имеет возможность обращаться как к музыке родной культуры, так и к инонациональным музыкальным ценностям: к музыке разных стилей и жанров, времени и народов» [1, С. 3].

Активное внедрение различного рода инновационных технологий в пространство музыкального искусства существенно изменило сущностные принципы его онтологии. В композиторском творчестве шкала этих изменений простирается от простого использования компьютерных программ при написании музыки до применения специфических электронных инструментов и даже – до отказа от исполнителя как такового. Слушатели, в свою очередь, получили уникальную возможность многократного прослушивания особенно полюбившихся записей и виртуального «присутствия» в знаменитых концертных залах во время прямых трансляций. Но наиболее кардинальные изменения, на наш взгляд, произошли именно в сфере исполнительского искусства. На это обращали внимание не только выдающиеся музыковеды (например, Г. Коган и Н. Корыхалова), но и сами музыканты (достаточно вспомнить о знаменитой статье Г. Гульда «Перспективы звукозаписи»).

Не углубляясь сейчас в проблемы электронного бытования музыки – специфики ее записи и тиражирования – обратим внимание на иной

аспект влияния глобализации на исполнительское искусство – трансформацию одного из важнейших параметров, обуславливающих специфику исполнительского стиля. Речь идет о постепенном нивелировании фактора национального.

Известно, что индивидуальный стиль каждого музыканта во многом определяется влиянием национального стиля и стилевых установок конкретной исполнительской школы. Особенно важно это для вокального искусства, неразрывно связанного с национальной языковой природой. И если принять тот факт, что языковые системы напрямую воздействуют на все сегменты мышления человека (в том числе, и на его музыкальное мышление), то необходимо признать, что современная практика исполнения вокальной музыки на языке оригинала не может не влиять на формирование индивидуального вокального исполнительского стиля.

Отметим, что понятие «индивидуальный вокальный исполнительский стиль» в специализированной литературе разработано недостаточно по сравнению, например, с работами в области пианизма, где существует несколько классификаций индивидуального стиля. В современных исследованиях исполнительского искусства эти классификации оказываются равно задействованными, благодаря акцентированию базовых параметров, определяющих формирование и развитие индивидуального стиля. Таковыми являются:

- опора на концепцию единства и борьбы дионисийского и аполлонического начал в культуре – классификации В. д'Энди, А. Мартинсена, О. Катрич;

- апеллирование к сценическому воплощению замысла исполнителя, а именно – к сверхцели, которую подобно актеру исполнитель ставит перед собою – типология Д. Рабиновича;

- учет возрастных особенностей и жизненных обстоятельств каждого конкретного исполнителя – классификации Б. Яворского и Н. Савицкой;

– выявление доминантных параметров стиля, определяющих характер исполнительского высказывания – работы И. Сухленко.

В исследованиях же, посвященных изучению вопросов развития вокального искусства, речь, чаще всего, идет о более крупных стилевых пластах: стиле эпохи или национальном стиле, фактически, о школах пения: «Каждая из национальных школ пения характеризуется своим стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певческого звука. Национальные школы пения как стилистические направления складывались одновременно с возникновением национальных композиторских школ, выдвигавших перед певцами определенные художественно-исполнительские требования. В национальной манере пения находят отражение исполнительские традиции, особенности языка, темперамент, характер и др. качества, типичные для данной национальности» [4].

Сегодня самой значимой для вокального искусства является итальянская школа, «присваивание» которой во многих странах неминуемо ведет к переосмыслению национальных традиций пения, напрямую связанных со спецификой языка, влияющей на особенности формирования звука, его произношения и даже тембра. В этом плане показательной предстает история становления академической школы вокального пения в Китае, ее интеграция в мировую систему на протяжении XX столетия.

Прежде всего, необходимо сказать о том, что XX век – это важный этап развития Китая, связанный с «открытием культурных границ», осознанным интересом к достижениям европейского мира (в том числе, и в сфере вокального искусства). К 50-м годам, многие китайские певцы уже имели личный опыт осмысления западных традиций пения. После обучения в иностранных консерваториях они возвращались на родину. Их манера пения удивляла, а иногда и возмущала соотечественников, но процесс трансформации национальных традиций уже невозможно было

остановить. Хотя освоение китайскими певцами иных принципов вокального исполнительства и спровоцировало разрыв триады «композитор-исполнитель-слушатель». Композиторы продолжали работать в традиционной манере (жанры и интонационное решение вокальных произведений), слушатели по-прежнему предпочитали слышать хорошо знакомую музыку. Однако многие вокалисты настаивали на необходимости осмысления зарубежного опыта, в частности, традиций, лежащих в основе *bel canto*. Нужен был компромисс, достижение которого стало возможно благодаря культурной интеграции. С одной стороны, европейские музыканты – французские, немецкие, русские приезжали в Китай и работали как преподаватели. С другой, – китайские музыканты уезжали учиться за границу, а вернувшись домой, создавали авторские школы пения, основанные на европейских традициях.

Такой ход событий мотивировал многолетнюю научно-публицистическую дискуссию, начало которой положила статья «Проблема иностранного голоса» ректора Шанхайской консерватории Хэ Люйтина, опубликованная в июне 1949 года. В этой статье Хэ Люйтин отметил низкое качество отечественных вокалистов и в этой связи – необходимость освоения опыта иных стран. Его противники, наоборот, указывали на угрозы для сохранения национальных традиций и на непреодолимость языковых различий с точки зрения резонанса и дикции.

Заметим, что высказанные сомнения и замечания предстают вполне обоснованными, ведь фонетические особенности китайского языка стали определяющим фактором в формировании национального вокального стиля. В чем же они заключаются? Во-первых, в нем нет звонких согласных. Это лишает звучание слов твердости и упругости. Глухие же согласные с придыханием дополняют пение шипящим призвуком. Во-вторых, отчетливо ощущается эффект от назализованных финалей. Звук, направленный в область носовых пазух,

особенно в верхних регистрах, окрашивает тембр голоса в «кошачьи» тона. В-третьих, в процессе осваивания традиций *bel canto* китайскими певцами, существенную роль играет различие языков: интонационного (итальянского) и тонального (китайского). Строение китайского слога требует максимально чёткого и ясного произношения, от которого зависит смысл слова. Это делает трудным пение легато. Наиболее ярко, даже несколько преувеличено, это презентует практика «Пекинской оперы». В итальянском же языке интонационный абрис связан со структурой предложения, что формирует характерный волнообразный рисунок мелодии, формируя проблемы долгого дыхания и полетности звука.

Очевидно, что именно языковой фактор в данном случае не только ставил под сомнение саму возможность создания национального европейски-ориентированного вокального стиля, но и – что более важно – указывал на возникающую насущную потребность в сохранении самобытной певческой традиции.

Кроме того, начальный этап формирования академической китайской вокальной школы выявил пробелы в осмыслении эстетики европейского искусства пения, проблему понимания художественного смысла произведений западных авторов самими музыкантами и неподготовленность слушательской аудитории. Здесь необходимо сказать о выдающейся певице Чжоу Сяоянь – ключевой фигуре в становлении академического вокального исполнительства в Китае. Музыкальное образование певица получила в Русской консерватории имени С. Рахманинова в Париже (*Le conservatoire russe de Paris Serge-Rachmaninoff*). Вернувшись на родину, она преподавала сначала в Цин Мугуаньской государственной консерватории, а затем в Шанхайском государственном музыкальном институте. Как вокальный педагог Чжоу Сяоянь воспитала целую плеяду выдающихся талантов. За почти семьдесят лет работы у нее обучалось огромное количество

студентов, в том числе и Ляо Шаньюн, один из самых известных китайских певцов, выступающий на международных оперных сценах и получивший первую премию на международном конкурсе оперных певцов «Опералия» (*Operalia*), основанном Пласидо Доминго.

В своей педагогической практике Чжоу Сяоянь развивала новые принципы китайского вокального искусства, настаивая на применении бельканто даже в интерпретации китайских народных песен. Она стремилась к тому, чтобы пению ее учеников были присущи красота и простота исполнения, что возможно при ясном и чистом звуковедении. Все эти принципы ученики Чжоу Сяоянь передают следующим поколениям китайских певцов.

Второй этап формирования национальной вокальной школы определяется созданием системы европейской подготовки китайских вокалистов, а также широким развитием конкурсного движения. Отметим, что в отличие от других стран, для Китая традиционным является объединение в рамках одного конкурса нескольких типов пения: академического, эстрадного и народного.

Современный этап развития национальной вокальной школы Китая определяется фактором культурной миграции. Новая генерация китайских певцов ориентирована на Запад с целью освоения западного опыта и его внедрения в родную культуру. Такие исполнители как Ляо Шаньюн, И Шицзе, Хью Хе не только выступают в лучших оперных театрах Европы, но и воспитывают молодых певцов по системе бельканто.

Феномен китайского вокального искусства вызывает интерес многих ученых, поэтому работ на эту тему сегодня достаточно много. Среди имеющейся информации, в частности, в русскоязычном сегменте интернет-пространства, довольно часто попадает выражение «китайское бельканто». Что означает данное определение, насколько оно является верным? На наш взгляд, его стоит понимать метафорически: нет какого-то отдельного, самобытного китайского бельканто. Есть техника

пения, успешно используемая во всем мире и в Китае тоже. Вместе с тем, можно смело говорить о феномене «китайского бельканто», когда процессы глобализации настолько объединяют художественное наследие разных народов, что становится невозможным определить национальную принадлежность музыканта-исполнителя. Речь идет о полном погружении в иную культуру – ее музыку, язык, традиции. Это возможно только при огромной многовекторной работе большого количества музыкантов-педагогов и исполнителей. Следовательно, феномен «китайского бельканто» заключается в построении сложно разветвленной системы вокального обучения, предполагающего воспитание на национальной почве с учетом специфики языковой и голосовой природы универсальных певцов, соответствующих европейским традициям, в частности знаменитой итальянской вокальной школе, что обеспечивает их конкурентный потенциал на лучших мировых сценах.

Отметим, что важным моментом тут есть осознание бинарного значения фактора глобализации. Со знаком плюс – это открытие культурных границ, возможность адекватного общения с представителями иных культур, возможность быть включенными в общемировой процесс развития музыкального искусства. Но есть и знак минуса – это вопрос сохранения национальных традиций,

ведь их совмещение в вокальном творчестве оказывается невозможным. Таким образом, возникает проблема выбора, при которой одна культура, традиция, школа, манера пения – вытесняет другую, национальное борется с инациональным.

По сути, мы приходим к выводу о том, что под влиянием глобализации поменялась одна из базовых функций стиля. Если раньше национальный стиль был фактором разделения, различения своего и чужого, то теперь, он поменял полюсность, выступая одним из важных параметров музыкальной коммуникации, объединения различных культур.

Выводы: Сегодня влияние национальных истоков в искусстве постепенно ослабевает. Единый вектор глобализации унифицирует мировую культуру, нивелируя национальные границы и создавая единое музыкально-информативное коммуникационное пространство. Становление китайской вокальной школы охватывает несколько этапов. Уникальный генокод национальной культуры Китая, отступая на второй план, создает основу для формирования феномена «китайского бельканто», реализуясь в тембральной палитре исполнителей-певцов. Многие музыканты сознательно перенимают традиции других народов, что, безусловно, существенно меняет их систему музыкально-речевых ресурсов, обогащая их выразительный потенциал.

References:

1. Kayak A. Metodologiya issledovaniya kul'turnyh obmenov v muzykal'nom prostranstve.– М.: Akademicheskij prospekt, 2006.– 256 s.
2. Kosterina A. B. Muzykal'nyj stil' kak hudozhestvennaya model' bytiya / A. B. Kosterina, A. O. Bel'tyukov // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. 2015.– No. 2(42).– S. 140–144.
3. Malinkovskaya A. V. Kategorial'naya triada «stil' – tvorcheskij metod – individual'no-tipologicheskij status» kak metodologicheskaya osnova izucheniya iskusstva muzykanta-ispolnitelya [Tekst] / A. V. Malinkovskaya // Vestnik kafedry YUNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie». 2017.– № 1 (17).– S. 13–32.
4. Penie // Muzykal'naya enciklopediya: [v 6 t.] / gl. red. Yu. V. Keldysh.– tom 4 – М.: Sovetskaya enciklopediya: Sovetskij kompozitor, 1973–1982. [Elektronnyj resurs] / Penie.– Rezhim dostupa – URL: <http://www.musenc.ru/html/p/penie.html>.– zagl. s ekrana.

5. Sun Yan'in. Integraciya evropejskih tradicij peniya v vokal'nuyu shkolu Kitaya: dis. ... kand. iskusstved.: 17.00.03 / Sun YAn'in.– L'vov, 2016.– 182 s.
6. Hunyuan' U. Kitajskaya hudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra: dis. ... kand. iskusstved.: 17.00.03 / U Hunyuan'.– Har'kov, 2016.– 231 s.
7. Suhlenko I. Zhanrovyy aspekt ispolnitel'skoj intonacii // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. st. Vip. 44 / Hark. nac. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo; red.-uporyad. I. Yu. Suhlenko, M. S. CHernyavs'ka – H.: Vid-vo «S.A.M.», 2015.– S. 23–32.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-112-120>

*Shchelkanova Svitlana Oleksandrivna,
Postgraduate of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: cvetlanakabasova@gmail.com*

POETICS OF MUSICA MUNDANA IN V. SILVESTROV'S SYMPHONY NO. 2

Abstract. The article reveals the ways of transforming the genre in the Second Symphony of V. Silvestrov. The innovativeness of the poetics of this opus is revealed through the rejection of the anthropocentric dominant, putting forward the existence of sound as a new value object of musical creativity.

Keywords: early style of V. Silvestrov, musica mundana, contonation, avant-garde poetics, spatial drama.

*Щелканова Светлана Александровна,
аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского,
E-mail: cvetlanakabasova@gmail.com*

ПОЭТИКА MUSICA MUNDANA В СИМФОНИИ № 2 В. СИЛЬВЕСТРОВА

Аннотация. В статье раскрываются пути трансформации жанра во Второй симфонии В. Сильвестрова. Новационность поэтики этого опуса выявляется через отказ от антропоцентрической доминанты, выдвигая бытие звука как новый ценностный объект музыкального творчества.

Ключевые слова: ранний стиль В. Сильвестрова, musica mundana, контонация, поэтика авангарда, пространственная драматургия.

Постановка проблемы. Симфоническое творчество Валентина Сильвестрова является удивительным феноменом, принимая во внимание более чем полувековую историю постоянной эволюции, пластичности и мобильности творческого сознания при несомненной узнаваемости авторского стиля. Это композитор, который всегда мыслит *outside the box*. Его ранние симфонии – семиосфера, обладающая исключительным потенциалом для смыслотворчества исследовательских интерпретаций, поскольку открывает новое измерение в украинском симфонизме. В частности, Вторая симфония

В. Сильвестрова, как и другие его произведения периода 1960-х – 1970-х гг., появилась вне логики хода истории не только украинского, но и европейского симфонизма. Ее смелость и искренность никак не увязывались с тоталитарной унификацией соцреализма и «народности», царивших в музыке того времени. Авангардные сочинения композитора противятся «позитивистской бодрости» большого нарратива классической симфонии, претендующей на объективный и единственно правильный взгляд на мир. Глубинная трансформация жанрового инварианта симфонии в этом

опусе была обусловлена не только социокультурными факторами (хотя, безусловно, в 60–70-е гг. XX века в СССР новейшие техники композиции воспринимались как эмблематика свободы). Ее причина лежит глубже – в имманентных процессах «внутренней речи» Автора (М. Бахтин), отражающая онтологическую проблему дихотомии «Я – Другой», «человек – бытие».

С позиции сегодняшнего дня, музыкальная красота Второй симфонии В. Сильвестрова в значительной мере преодолела инерцию, сложившуюся в композиторской практике, «обнажила» онто-сонологический генезис жанра и, в связи с этим, – споровоцировала обновление законов музыкального творчества. Симфония – это не только результат творческого акта создания *чистой* музыки (Бетховен, Малер, Чайковский, Шостакович), но и манифестация онтологических оснований жанра, имманентных авторскому стилю. Прочитируем Автора: «Я опускаю вторичные, очень важные вторичные признаки музыки, я их как бы ослабляю – для того, чтобы усилить первичные, онтологические» [1, 68].

Актуальность предлагаемой темы продиктована, во-первых, *новизной мышления* молодого автора, идущего «против течения» в понимании жанровой традиции. Неслучайно богатая музыковедческая мысль о творчестве В. Сильвестрова поразительно мало ведает о феномене Второй симфонии. Во-вторых, музыковедение и сегодня не очень подготовлено (с точки зрения методологии) к анализу этого сочинения как аклассического образца жанра. Осуществленный анализ Симфонии № 2 предлагает *когнитивную модель понимания произведения как апологии звучащего пространства*.

Цель статьи – предложить музыковедческую интерпретацию поэтики Второй симфонии В. Сильвестрова в аспекте «расширения» самосознания музыковедения путем отдаления от антропологического дискурса.

Новейшие исследования по теме. Музыковедческая «сильвестриана» насчитывает довольно дли-

тельную (с начала 1980-х гг.) историю, охватывая широкий круг проблем и создавая мощное силовое поле в науке. Значимый вклад в изучение симфонической музыки В. Сильвестрова был осуществлен Е. Зинькевич. Прежде всего, отметим целостный анализ концепций Четвертой и Пятой симфоний, композиционно-драматургические и стилевые особенности которых были проанализированы в контексте логики эволюции украинского симфонизма [7]. Монография С. Павлишин [10] также является отправной точкой для любой стратегии изучения музыки В. Сильвестрова. В ней исследовательницей скрупулёзно представлен обзор фактов творческой биографии, приведена периодизация, систематизация и краткий анализ произведений, включая Вторую симфонию. В. Задерацкий определяет роль Симфонии № 2 формулировкой «открытая апология авангарда» [6, 415], выделяя среди принципов ее композиции «кванто-мотивный синтаксис, воплощающий идею практики свободной сонорики и континуально-эволюционной формы» [6, 417]. Самобытную концепцию анализа выстраивает О. Михайлова [9], предлагая использовать базовую «метаструктуру волны» при анализе драматургии всех (в том числе и Второй) симфоний композитора. Актуализируется *этимологическая* концепция симфонии Т. Виноградовой-Черняевой [3], которая не анализирует Вторую симфонию В. Сильвестрова, однако указывает на другие образцы жанра конца XX века, в которых сонорность выступает основным носителем художественной идеи, а концепция звука представлена в обнаженном виде, аккумулируя семантические потенции симфонии, которые могли бы проявиться на уровне структуры, синтаксиса, вертикали.

Методы исследования. Сложность партитуры Второй симфонии, репрезентирующей авангардный период творчества композитора, обусловила необходимость междисциплинарной синергии в процессе осмысления специфики сочинения. Отсюда исследовательский выбор, в первую очередь, таких методов, как онто-сонологический

(Н. Рябуха), жанрово-стилистический и семиотический, взаимодействие которых раскрывает когнитивный подход в герменевтике творчества В. Сильвестрова. Нам интересен путь «*sacrae scientie*» последовательного «снятия» вуалей смысла, принципиальной невозможности единственно правильного прочтения, некоей бережности в открытии истины. Мы сталкиваемся в этой симфонии с новой вселенной, во многом являющейся *terra nova* для исследователя, поэтому с герменевтической тактичностью и осторожностью необходимо «расспросить» и «выслушать» этот неведомый текст, радуясь его узнаванию.

Изложение основного материала. Вторую симфонию (1965) можно по праву считать наиболее показательной для раннего стиля В. Сильвестрова. Она является воплощением авангардной поэтики, максимального раскрепощения творящего сознания от условностей академической среды, от давления сложившегося жанрового кода, предлагая свободу выражения глубинных онтологических оснований музыки в ее абсолютном виде. Свобода воплощения внутреннего авторского высказывания проявляется на всех уровнях системы – и на уровне частных моментов, включая выбор композиторских техник, и на уровне композиционного целого, и на уровне художественной идеи произведения.

Звуковой мир Второй симфонии открыл абсолютно новые горизонты и обнажил кризис классико-романтической традиции жанра. И сегодня знакомство с партитурой расширяет сложившиеся в музыковедении представления о функционировании инварианта симфонии в новых эстетико-культурных условиях. На наш взгляд, именно этот опус является важнейшим ключом к пониманию эволюции художественного мышления В. Сильвестрова. Однако речь идет не о бунтарском духе шестидесятников, а об особом мировидении, о внутренней свободе и о совершенно новой для симфонии образности, гениально воплощенной во Второй симфонии. Этот опус – своего рода точка бифуркации. С одной стороны, это отсылка

к доклассицистическому пониманию симфонии как *созвучия* (гр. *symphonia*, ит. *sinfonia* – «созвучие»), подчеркивающее самоценность звучащего бытия. В симфониях, к которым применима этимологическая (точнее, онто-сонологическая) концепция, самоценным является непосредственно факт *о-звучивания* бытия, онтологии звука. С другой стороны – это «письмо» в будущее, ведь драматургия исследуемого произведения глубоко отлична от имеющихся исторических типов логики симфонизма и воплощает совершенно новую реальность человека космической эры.

Вторая симфония создана в 1965 г. для струнных, флейты, фортепиано и расширенной группы ударных инструментов. Она прозвучала под руководством И. Блажкова в апреле 1968 г. с оркестром Ленинградской филармонии при содействии Д. Шостаковича. Издательство «Музична Україна» опубликовало партитуру [11] спустя десять лет после премьеры, что стало довольно смелым шагом для издательской практики эпохи застоя. Это одночастная композиция, которая «провозглашала смену всего комплекса традиционно-симфонических средств формообразования» [6, 415]. Сущность жанровой поэтики Второй симфонии составляет свободно трактованная сонорность в контрапункте с алеаторикой и пуантилистической техникой. Драматургия Второй симфонии построена таким образом, что при попытке ее целостного анализа исследователь поначалу чувствует себя подобно Алисе, летящей сквозь кроличью нору: здесь совершенно не за что ухватиться. Однако, несколько сменив исследовательский модус, доверившись субъективному слуховому опыту и применяя семиотический и герменевтический подходы, можно подобрать «ключ» к пониманию концепции этой симфонии.

Рассмотрим последовательно те сущностные характеристики, которые дают право декларировать новационность Симфонии в столь широком представлении. Темп является важнейшим семантическим показателем в симфонии, а также тра-

диционно он связывается с восприятием времени исполнителя; как правило, имеет относительную качественную характеристику (классический пример – связь с темпом сердцебиения и интерпретирование исполнительского темпа в зависимости от него). Однако во Второй Симфонии В. Сильвестрова отсутствуют общепринятые относительные темповые дефиниции. Нотный текст поделен на сегменты с указанием точного времени в абсолютных единицах исполнения каждого из них (в «Общих замечаниях к исполнению» [11, 2] автор предлагает такие фрагменты звучащего текста под общей лигой называть «условным тактом»). Абсолютизация времени Симфонии не дает маневра для выражения субъективного времени интерпретатора, учитывающего персональный хронотоп. Относительному здесь противопоставляется абсолютное, субъективному – объективное. Каждый условный такт имеет свое время исполнения в секундах: например, 1-й такт – 13", 2-й – 6", 3-й – 7" etc. Как осуществляется на практике такой хронометраж? Вероятно, за параметром времени дирижер вынужден следить, как за отдельной партией, чтобы соответствовать указаниям партитуры. Исполнителю предписывается установить на свое усмотрение ритм дирижерских жестов, исходя из общей длительности условного такта. Отсутствие традиционной метроритмической системы декларирует знаковый принцип: автор вырывается из традиционной парадигмы музыкальной грамматики. На уровне метра и темпа мышление композитора выявляется в доминировании нового типа симфонического пространства, нового типа драматургии, рожденного новым пониманием героя. Метр и темп должны быть прямо связаны с микрокосмом (антропосом), соразмерны дыханию, сердцебиению, ритму шага человека. В поэтике Второй симфонии сознательно избегается эта связь, чтобы вырваться из плена антропоцентризма. Композитор говорит своему слушателю – не ищи здесь человека, здесь нет «меры всех вещей». Наше внимание как наблюдателя направлено на *иной* объект – пространство звука вне

его интерпретации человеком. Природа понимается не как составная дихотомии «природа – культура», а в абсолютном значении – как первопричина и первоначало – *de natura sonores*, непознанный безграничный Космос. И на это указывают не только метр, темп, но и другие механизмы музыкальной поэтики. Так, актуализируется и сама *организация времени*. Метроритм выявляет энергию в музыке, ее потенциал к развитию. В. Сильвестров же выходит на особый мета-уровень временной организации. Нотное письмо представлено вне классических ритмических структур, звуковысотность (кроме случаев применения алеаторики) обозначается головками нот. Встречаются и обратные случаи, в которых указывается лишь схематично организованная графическая ритмическая условная модель, по которой необходимо играть звуки произвольной высоты в указанном регистре. Выходя на уровень обобщений, энергия движения и стремление вперед – это то, чего композитор избегает в драматургии. Использование стратегии отказа от классической метроритмической системы семантически связано с поэтикой Второй симфонии, сторонящейся соразмерности с человеком и направлено на постепенное отслаивание, освобождение звука от напластований человеческого понимания, стремясь к «bare sound», звуку-как-природе в отличие от звука-как-культуры.

В. Сильвестров использует несколько типов кластеров в качестве *вертикали*. Так, в партии фортепиано – фиксированный и ударом ладони, а в партии струнных совершенно особый кластер – длающийся, континуальный, который рождает сонорный пласт фактуры. Такие образцы выписанного горизонтально кластера встречаются в Симфонии в партии струнных неоднократно (ц. 7, 9, 15, см.: [11; 10, 13, 21]). Так, ц. 10 [11, 14–17] – это пример постепенного включения голосов в кластер, переход одного кластера в другой (этот процесс длится 43 сек., согласно тексту партитуры). В таких длающихся кластерах проявляется «горизонтальность» мышления. По

словам В. Сильвестрова, «это то, что связано с педалями в оркестре, как бы звучащая основа. <...> Эти гармонии – если чуть-чуть изменить ракурс – становятся пространством» [1, 107]. Такое использование континуального кластера апеллирует, с одной стороны, к максимальной полифонизации ткани, когда каждый звук кластера мыслится как отдельная мелодическая линия, а с другой стороны – к сонорности, которая возникает из-за процессуальности и тембровой однородности этого кластерного слоя у струнных.

Фактура Второй симфонии создается путем взаимодействия трех пластов. Об одном из них упомянуто выше – это *сонорное пространство струнных* (длящихся, с постепенным подключением/выключением голосов, переходящих один в другой, «растворяющихся» во времени). Следующий пласт – взаимодействие партий флейты, фортепиано и ударных, которое в большой мере осуществляется в технике пуантилизма. Отметим здесь несомненное влияние А. Веберна на эстетику В. Сильвестрова. Наконец, третий компонент – это способ работы со звуком, использование нетипичных штрихов: игры за подставкой, трения по струнам костяным гребешком, ударов по перегородкам рояля, игра на струнах внутри фортепиано (такие приемы отдельно оговариваются автором в условных обозначениях к партитуре). Сочетание таких звучностей создает удивительно стереофоническую фактуру. Ассоциативно-семантический анализ такого типа фактуры обусловлен поэтикой *звучащего макрокосма*: решающую роль приобретает *тембр* как выразитель некоей «событийности» Симфонии. Внимание к тембру – это важная черта симфонизма В. Сильвестрова, которая была стилеобразующей и для его учителя Б. Лятошинского. Однако у В. Сильвестрова, в условиях «дефицита» классических средств выразительности, тембр становится особенно актуален. В ситуации, когда слушательское восприятие не может следовать мелодии, не ощущает границы формы, нет «подсказок» функци-

онального синтеза, тембр (как и фактура) приобретает воздействие очень большой силы. Но и семантическую узнаваемость тембра композитор также сглаживает, вводя новейшие способы звукоизвлечения, которые призваны к изменению, «утонению», усовершенствованию слушательского восприятия. В. Сильвестров словно призывает к *удивлению* перед феноменом тембра.

Темы в классическом ее понимании (как противопоставления рельеф-фон) мы не слышим. Нет человека, соответственно, нет темы, которая так или иначе апеллирует к сложившемуся интонационному словарю музыкальной культуры, поэтому ее трудно обнаружить во Второй симфонии. Однако следует «опознать» комплекс звучащей информации. Тембровые контрапункты, сонорные сочетания и пуантилистические «вспышки» звука являют новый тип тематизма. Назовем его, вслед В. Бобровскому, *рассредоточенным*, поскольку функция темы абсолютна в семантическом пространстве произведения.

Проследить процессуальность драматургии в ее функциональном понимании (*i: m: t*), основанном на принципах тонально-тематического синтаксиса почти невозможно, поскольку рассредоточенный тематизм трудно поддается анализу в категориях движения. И не мудрено: ведь все средства музыкальной выразительности, о которых шла речь выше, предполагают нахождение в плоскости иной парадигмы, инстинктивного желания «раздвинуть» границы того, что традиционно понимается под семантикой симфонии. Предлагаем воспользоваться понятием И. Мациевского *контонация* [8], дихотомически связанным с категорией интонации. Если вернуться к этимону, интонация есть сопряжение между тонами, звуками, актуализирующее временной фактор, фактор процессуальный. Контонация же (*con-ton* – «*со(вместе)*-тон») актуализирует пространственный параметр, объединяя рассредоточенные звуки. Феномен контонации является своего рода «защитным механизмом», оберега-

ясно различимы *вступление* (условный такт 13» до ц. 1) и *кода*, которая начинается после grand-паузы (с ц. 23). Завершение основного раздела симфонии – такт 20» (ц. 22) примечателен тем, что здесь единично встречается семантика повтора на уровне текста. Автор предписывает играть группу нот в рамке, повторяя ее несколько раз в течение 20 сек. (Пример 1):

Таких повторяемых «темы» четыре – соло *флейты* (нотировано звуковысотно в технике пуантилизма, но без ритмических указаний), партия *ударных* (записана комбинированно – литавры – звуковысотная нотация, колокольчики и вибрафон – алеаторически, согласно графической модели), партия *фортепиано* (игра по перегородкам внутри фортепиано с атональной импровизацией на струнах внутри инструмента) и *струнных* (тотальная алеаторика: игра за подставкой согласно модели, затем – атональная импровизация). Выписанные модели визуально напоминают стретто в фуге. Каждая группа нот в рамке длится 3». Несмотря на то, что динамически звучание преимущественно в зоне *piano*, благодаря этим повторам ц. 22 воспринимается как своего рода кульминация. Но не такого типа, которая основана на профиле волны и подготовлена предыдущим развитием, а, скорее, как семантически «осязаемая» лишь за счет описанных выше трехсекундных сетов и никак не связанная с предыдущей логикой движения. Интонационно – по большей части, мы имеем дело с алеаторикой, поэтому каждый раз слышим несколько иные «кванто-мотивные» построения и слух не интерпретирует их как повторяющиеся, хотя и чувствует изменение «плотности» фактуры.

На контрасте с завершением основной части, кода (ц.23) воспринимается совсем иначе. Тотальная импровизация натуральными флажолетами струнных (партия каждого инструмента выписана отдельно!) – в сочетании с игрой на струнах внутри фортепиано на педали и пуанти-

листическим мерцанием *pianissimo* флейты и ударных – рождает уникальное звучание (Пример 2):

Заметим, что завершение коды демонстрирует удивительные акустические совпадения с записанным в открытом космосе звуком. Это проект НАСА (*NASA Sounds from Across the Solar System*) начала 2000-х годов, который состоял в интерпретировании в звуковые волны записанных в открытом космосе электромагнитных волн, обращая безмолвие Вселенной в «музыку сфер». Между написанием симфонии и этим проектом – разница в полвека! Несомненно гениальное предсказание композитора, которое вылилось в авторское определение «*космические пасторали*» по отношению к авангардным сочинениям раннего периода. Символичным является и знак бесконечности над завершающим произведение фермой – как выход из координат «человеческого» времени, ибо, по словам Г. У. Гумбрехта, «... людям сложно представить феномены без начала и окончания. Наше сознание не способно на это из-за базовой темпоральной структуры» [4, 58].

Выводы. Вторая симфония представляет особый тип симфонизма, а именно: ее семантический модус мы определяем концептом *Musica Mundana*. Бескомпромиссный выход за рамки мейнстрима академической традиции оказался весьма убедительным. Ее рождение не только не осталась маргинальным событием музыкальной истории, но способствовало изменению путей развития жанра в украинской музыке последней трети XX века. Это сочинение – манифест звучащего универсума, музыки как объективной духовной реальности, а жанровая экспликация отсылает к эпитиму «созвучия». Отсюда пространственность симфонической формы, апроцессуальность и, фактически, разрыв с антропологической концепцией жанра (М. Арановский). Обращение к симфонии как аналогу музыкального космоса – мировому *со-звучию* – вызвано имманентной тягой человечества к радости вслушивания, осознанию звука как ценностной категории, очищенной от любой предвзятости.

Fi. 1 4^{II} 23 1 2 3 9^{II} 4

Fi. solo *pp* *mf* *mp* *pp* *p* *mf* *p*

C-III *mp* *pp*

Timp. *mf* *p*

Cassa *f* *p*

Piano *f* *pp*

1 *gliss. trem. (vibr)* *mf* *p*

2

3

4

V-ni I

1

2

3

4

V-ni II *flag. nat.*

1

2

3

4

V-le

1

2

V-c

1

2

C-b.

Пример 2. В. Сильвестров. Симфония № 2, кода, цифра 23 [11, 28]

Вторая симфония В. Сильвестрова ставит вопрос о научной эмпатии для осознания ее инаковости и провоцирует музыковедение к когнитивной «ревизии» методологических границ. Глубинный анализ текста произведения ввиду неявной, невычленяемой непосред-

ственно структурно-семиотической модели и несоответствию жанровому инварианту благоприятствует свободе композиторской интерпретации и приглашает к дальнейшей персонализации онто-сонологической концепции симфонии.

Список литературы:

1. Συμπλοισιν. Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym / sost. A. Vajsband, K. Sigov. – K.: Duh i litera, 2012. – 408 s.
2. Bashlyar G. Poetika prostranstva. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard – poetika_prostranstva-2004–8l.pdf (data obrashcheniya: 11.01.2020).
3. Vinogradova-Chernyaeva A. Zhanr sovremennoj simfonii v etimologicheskom rakurse. Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. – T. 11. 4 (5), 2009. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-sovremennoj-simfonii-v-etimologicheskom-rakurse> (data obrashcheniya: 11.01.2020).
4. Gumbrekht G. U. Rozladnaniy chas / per. z angl. ta nim. I. Ivashchenko. – Harkiv: Ist Publishing, 2019. – 104 s.
5. Zhizhek S. Ustrojstvo razryva. Parallaksnoe videnie. URL: <http://stomfaq.ru/ustr-m-o-gkp-l-izdatelesteo-evropa-200n-udk-114821-bbk-j-49sla/index28.html> (data obrashcheniya: 11.01.2020).
6. Zaderackij V. Vek XX. Zvukovyе kontury vremeni. – M.: Kompozitor. 2014. – 574 s.
7. Zin'kevich E. Dinamika obnovleniya: ukrainskaya simfoniya na sovremennom etape v svete dialektiki tradicii i novatorstva (1970-e – nach. 80-h godov). – Kiev: Muzichna Ukraïna. 1986. – 184 s.
8. Macievs'kij I. Igrі i spivgolossya. Ternopil': – Aston, 2002. – 172 s.
9. Mihajlova O. Pro strukturno-semantichnij invariant simfonij V. Sil'vestrova. Ukraïns'ke muzikoznavstvo: nauk.-metod. zb. NMAU im. P. I. CHajkovs'kogo, – Kіiv. 1998. Vip. 28. – S. 164–173.
10. Pavlishin S. Valentin Sil'vestrov. – Kіiv: Muzichna Ukraïna. 1989. – 88 s.
11. Sil'vestrov V. Simfoniya № 2 dlya flejti, udarnih, fortepiano ta strunnogo orkestru. Partitura. – Kіiv: Muzichna Ukraïna, 1978. – 30 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-121-124>

Yunusov G.,

Juraev I.,

Ahmedov R.,

*Fergana regional branch of Uzbekistan
state institute of art and culture*

E-mail: yunusov.gofurjon@mail.ru

A LOOK AT THE REGIONAL SEASONAL FOLKLORE AND THEIR ORIGIN. THE ROLE AND IMPORTANCE OF FOLKLORE IN THE DEVELOPMENT OF DANCE ART

Abstract. This article discusses the development of folklore traditions and their causes, and the importance of art in the development of our art today. There are thousands of regional folk songs and dances in our country that tell us that they have been studied and are being studied to this day.

Keywords: Folklore, folk science, nationality, songs, dances, sayings, seasonal songs, ceremonies, holidays, weddings.

There is no nation that does not celebrate holidays with different relationships. Each nation has its own customs, celebrations and rituals. Ancient national holidays and ceremonies are like living history that goes from mouth to mouth and it is a tradition that as if one wishes health, abundance, prosperity and celebration of an important date in one's life. There are seasonal, social and family ceremonies. Every holiday, every ritual in the life of the people, seasons of a certain period have a meaning that represents a specific theme. Existing seasonal folklore samples still play a special role. Seasonal and ceremonial songs are among the most ancient examples of Uzbek folklore. The attitude of our nation to the ancient cultural heritage and values is clearly reflected in the seasonal ceremonies and songs. Seasonal rituals consist of poetic compositions such as controversy, responsiveness in terms of artistic structure and this structure is particularly important as examples of word art [1].

Mahmoud Kashghari's "Devonu Lugatit turk" book shows that the history of folk songs about seasons and ceremonies dates back to ancient times. As we know, people have made accurate calculations of

time based on events that take place in nature and natural disasters. That is why special attention was paid to natural events. Because of these natural phenomena, seasonal references, songs and dances were created because of the references to the worship of rain, water, wind, sun, fire, and these beliefs. Seasonal songs and dances, religious beliefs, historical events, national ceremonies are the essence of national holidays [2]. Consequently, depending on the seasonal rituals and word-by-passage, it is possible to give an idea of the national peculiarities of the area where the rituals and ceremonies are held. For example, if there are twelve provinces and one autonomous republic in the country, we also divide the ceremonies and rituals in the regions. We summarize the Andijan, Namangan, and Ferghana regions and call them the Valley, and we call the area "Oasis", except for the great capital Tashkent [3]. We have a special emphasis on folklore in the field of folklore, with seasonal ceremonies belonging to the "Valley" and "Oasis" and songs, dances and poems [4].

For example, as we all know, at national holiday parties, in fairy tales or on television, there is no one

who does not know about the “Sust Hotin” (Lazy woman) ceremony. It is one of the oldest and most popular examples of the seasonal folklore. The “Lazy woman” is a rain-calling ceremony, that is usually held in spring. Folklore researchers found that the rituals were widespread in certain regions of Surkhandarya and Kashkadarya regions. According to some sources, even the habit of rain-calling is praised in the ancient Avesto, in this ceremony people worship the god of the celestial waters whose name is Tishtriya. In areas where agriculture was developed, timely rainfall was of the utmost importance. The drought was a great disaster for the people who were farming. That is why people invented the seasonal “The lazy woman” ceremony [5]. Interestingly, many people in the areas celebrating this ceremony say that dozens of examples of rain poured down the week after “The lazy woman” ceremony. That is why the people have been carefully prepared for such ceremonies and have become accustomed to observing every action. The song “The lazy woman” begins:

Sust xotin, suzma xotin, (Woman, lazy woman,)
Kulankasi maydon xotin! (Fat woman!)
Yongir yogdir xul bulsin (Let it rain, let all get wet)
Yeru jahon kul bulsin. (Let the whole world be a lake.)

“Choy momo” is one of the seasonal specific ceremonies [5]. The song samples for the “Choy Momo” ceremony are also remarkable for their antiquity. The “Choy momo” ceremony will be held to stop the ever-growing storm that damages the farmer’s crop. This ceremony is not as widespread in the regions of Uzbekistan as “The lazy woman”. Scholars of folklore say that the ceremony of “Choymomo” is held more often in Sayram district of Shymkent. In the “Choymomo” ceremony, it mainly creates the situation where the wind is applied to stop. The following song will be played at the “Choymomo” ceremony:

Choy, choy, choymomo
Choy momosi ulibdi, (Choymomo is dead,)
Ugli yetim qolibdi, (Her son remained as an orphan,)
Bosa-bosa beringlar. (Continue slowly.)
Bosilib qolsin bu shamol, (Let this wind be suppressed,)

Uga-uga beringlar, (Give it to her,)
Ugilib qolsin quv shamol, (Hail the breeze,)
Obloo, oblo-hu,

The wind calling ceremony is also one of the traditions of our ancestors. About this ceremony the folklorist B. Kh. Sarimsokov insists that only one song was saved till today.

The series of mythological representations of the Uzbek people related to the wind cult relating to the religious views of the matriarchal period is called “yalli momo” or “yalala momo”, and the patriarchal period forms a belief system about the naked father. Folks’ opinions about them have been part of the Uzbeks of the Lower Zarafshan oasis in the ritual of wind stopping. “Yalli momo” is one of the characters in Turkic people mythology and is more ancient than “Choymomo”. Because it contains a peculiar form of sacrifice to the owners of the wind – the puppet making and burial.

In other words, seasonal songs such as “Raincall”, “Windcall”, “Stop the wind” prove that the profession of agriculture still exists among our people, and that our people have a great respect for the values of ancestors. [6] Respect for the inheritance of ancestors is an approval that we have a sure hope for the future of our people. Such seasonal rituals are still being studied today, and new and old, unpopular species are being discovered by our folk scholars. This will further expand the range of folklore samples. They will enrich our cultural treasures.

Uzbek dance art is based on national charm, dignity, humility and originality. Dancing is expressed in rhythmic body movements similar to music. Dancing is present in different cultures and is played as a form of expression of emotions, social connections or for entertainment.

There are different types of folk dances in different parts of the country. They can be categorized as follows:

1. Khorezm folk dances.
2. Surkhan folk dances.
3. Folk dances of Tashkent and Ferghana.

4. Bukhara folk dances.

Khorezm folk dances – mostly in harmony with the songs being sung in the direction of khalfa. Khorezm folk songs are performed by performing dances that are unique to it. The soft and bell-like sound of the khalfas combined with the delicate and playful melody of the bowl revealed a unique melody. They are princesses of festivals, girls' gatherings and women's parties, adding joy to the weddings and celebrations, and creating good feelings in the hearts through playful songs, delicate dances, charming songs. There are also Khorezmian dances based on such games as "The strong sand" and "Get the coin". The Khorezmian dance art, which has been developed mainly on the basis of folklore, nowadays is gaining popularity not only in our country, but also around the world. Although women singers in Khorezm are called "khalfa", they are not limited by singing. They are well versed in many types of khalfa art. In particular, they have been involved in dance. At the beginning of the 20th century well-known khalfa artists, known in Khorezm, sang only among women and won the respect of the people [7].

Surkhan folklore songs and dances – Surkhandarya is an ethnofolchloric territory, preserving elements of ancient culture of the Kushans' Bacteria. The history and culture of the Turkic and Iranian peoples are intertwined in this oasis. This is also reflected in folk art. In Surkhandarya art, customs and material culture there is an intersection between the ancient Sogdian, Turkic and Eastern Iranian people. It is reflected in traditions and customs, folk genres and their performance, music and dance.

Many folk songs, dances, harps, mourns, and musical instruments are connected with folk customs. Specific song genres such as songs, songs, lapars, yalla and songs are also common. The unique ethnic composition of the oasis influenced some types and genres of musical folklore [8]. In many districts and in some villages, ceremonial and labor songs play a major role. In their wedding ceremonies, the music is played by the accompaniment of the trumpet and

the doira, and the solo dancing of the same music. Some districts have their own songs and genres [9].

Jahr songs are those which were created with intense emotional agony. These songs glorify the power of nature, the mythical creatures. The songs performed at various gatherings, such as "Jahr" and "Sadr", are sung with great excitement. It is possible to see the worship in the dances. Stretching his arms out toward the sky and regularly tapping his feet to the ground, this is exactly what Surkhon dances show. People who attend the ceremonies never know what fatigue is. But the force that goes in the Surkhan dances proves the opposite.

Celebrations in some districts of Surkhandarya are held with the help of a chankovuz or a doira. And among the Surkhon folk dance, "Changovuz" is very popular. Bakhshi's poems play an important role in wedding ceremonies. Men and women dances, which are composed of Surkhan dance movements, are also of particular interest. Boysun dances are especially common [10]. Especially attractive are female dances such as "Koshik dance" and "Kayrok dance" (dances performed with special stones and instruments). Men dances like "Sarbozcha", "Sword dance" are distinguished by their fighting character. The theme of the colorful genre of Surkhandarya epic folklore is unique with its wide range of visual possibilities and ways of performing. The oasis is distinguished by the fact that epic folk art has its own local style. Ancient songs and dances are not only memorable. They are also included in the repertoire of the folk ensembles "Shalola", "Baysun" and "Kungrad", and children folklore ensemble "Kuralai". Songs and dances are the reflection of the worldview and spirituality of their dreams and hopes, the life and everyday social living style of people. Currently, the region's ensembles are doing a great job of preserving the national singing and dance traditions of the Republic, especially Surkhandarya folklore.

Folk dances of Tashkent and Ferghana – Folk songs and dances of Tashkent and Ferghana are mainly the combination of yalla and lapar. Methods

for performing the songs “Jamalagi tillo kizgina” and “Yalla jonim, yalla” in Tashkent and Ferghana are developed. Folklore of Tashkent and Ferghana will improve their knowledge by performing dances unique

to it. In Fergana, women of folklore ensembles, such as “Omon Yor”, “Kokand Yor-Yor”, founded by Rahimahonim Mazohidova, still preserve songs and dances in Fergana [7].

References:

1. Juldosheva C. Folklor – etnografik zhamoalari uslubiyoti, Navruz nashryoti,– Toshkent, 2014.– 162 s.
2. Sarimsokov B. Uzbek marosim folklori,– Toshkent, Fan, 1986.– 184 s.
3. Shomirzaev M. Ethnic peculiarities of artistic embroidery of the peoples of the ferghana valley // European Journal of Research and Reflection in Educational Sciences, – Vol. 2019.– T. 7.– No. 12.
4. Alaviya M. Uzbek halk marosim kushiklari,– Toshkent, 1974.– 82 s.
5. Rahmatullaeva Sh., Boltaboeva U., Karimov B. Fol'klor san"ati va halk dostonlari: kecha va bugun, Oriental Art and Culture. – No. 1.– Kukon, 2019.– 4 s.
6. Madaev O., Sobitova T. Halk ogzaki poetik izhodi, Shark nashryoti,– Toshkent, 2010.– 94 s.
7. Safarov O. Uzbek halk ogzaki izhodi, Musika nashiryoti,– Toshkent, 2010.– 104 s.
8. Ernazarova G. Elements of “Meditate Lyrics” In Uzbek Folklore // Anglisticum. Journal of the Association-Institute for English Language and American Studies. 2019.– T. 8.–No. 8.– C. 57–67.
9. Murtozova S. B. From the history of music education in Uzbekistan // International Journal on Integrated Education. 2019.– T. 2.– No. 4.– C. 32–38.
10. Khayrullaevna N. N. et al. Folk Ethnographic Art Formed In The Surkhan Oasis //International Journal of Research. 2019.– T. 6.– No. 13.– C. 563–566.

Section 3. Theater art

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-125-128>

*Akbarova M.,
Tursunova G.,
Abdunazarov Z.,
Fergana regional branch of Uzbekistan
state institute of art and culture
E-mail: muhigul.akbarova@mail.ru*

PEDAGOGICAL APPROACHES TO THE FORMATION OF MUSICAL LITERACY OF STUDENTS IN THE SYTEM OF HIGHER EDUCATION

Abstract. This article is based on the need for collaboration between the “Acting skill” and “Vocal” disciplines in the education of future musical theater actors, and provides evidence that this collaboration of these two skills will have a positive effect. It will be available for music teachers and the researchers in the field of entering the music pedagogy. The article provides experience based on the pedagogical advice for educators.

Keywords: art, theater, pedagogical skill experience music song voice breath performance. play, skill, vocal, aria, chorus, music.

Music is a miracle associated with theology. Of course The harmony is the natural that man has set the secrets of nature and life. Because the harmony opens the mind of the people heals the sick body of the society and heals thr heart. Because the musician speaks of the puritiy of the divine and strengthens the body of man and society. Hijron (assumed name is the poet) the melody that heals the soul of the people is a melody that has a lot of mystery and sicerity. Music plays an important role in art education. There are many students who are doing reasearch in this area today and there are many teachers who teach them. The higher education system is the most important part of the learning process and the teaching profession needs to have a great deal of experience and skills. However still there a lot of problems in this area need to be explored and need to

be more importantly a wider use of new approaches and techniques. As for pedagoges they must use new methods. To increase effectiveness of the transfer of students interest in music they must taking into account the followings.

In this process teachers should focus on practical exercose students listening. As a community singing features such as rhythmic daring of music their ability to interrupt is even more about music literacy in theoretical lessons.

The concept is one of contemporary and classical music. Ineractive method or advances pedagogical technolies which one is the better for teaching cultural music. There are several approaches that can be used in one lesson and the methods must use as a complement each other. The effectivness of pedagogical technologies is provided by the organization of musical

education on the basis of a well known purpose as well as by the appropriate form and methods. Including technical means for demonstrating computer and other musical instrument styles practical lessons the best practices of leading teachers of pedagogical and psychological tools. A new system for evaluating non traditional forms of lessons such as pedagogical technologies. The most important criteria for determining the efficiency of the sound adjustment. Exercises are performed before the bird can be moved. At the same time achieve pure clear sound adjustment and not to tire readers. Inside of the note there will be a letters and it will be sing as a musical way. Readers sing and the pronunciation of the development of such manuals is also supported. As a help of the close rhymes and stripped children can set up their voice exercises. From it they know breath clearly. The way of how to clear breathe we recommend blowing the ball and from it they know breathe technique. Students should go for a sing song during a volume setting exercises. At first the song and the authors of the text are briefly presented in the interview. Conversation helps students to develop a holistic understanding of the topic and develop the ability to express themselves. It is not enough to have a superficial acquaintance with the basic rules of practice in the development of music a through and profound study of this subject. As folk culters grow so does the folk art. This gives the composers greater access to the richness of their songs. It has been teaching high school students to improve the effectiveness of music lesson. It is advisable to use interdisciplinary techniques especially computer technology from time to time to listen to the music and video recordings. Criteria for measuring the effectiveness of pedagogical technologies used in music education. State standards and curricula are developed on the basis of content. The observation of memory along with the skills and they have acquired is a figurative representation of memory consolidation. To create creative independent thinking artistic initiative and requirements for developing such musical tastes. The main way to achieve a certain amount

of efficiency in time technological approach to the organization of music lessons is recognized. Whatever the area of teaching as a teacher is through this well known schedule students should be organized according to their understanding.

According to the new topic it divides into 3 groups. 1. Group I know. With these types of students it is necessary to reduce the nation of ownership with more new information and in the process combine the old information with new useful information. 2. I want to know. It is appropriate to work with the 2 group of students to provide a simpler but less accurate information. 3. I found out. Such students should be given as many homework as possible. Also my favorite activity for music students is to be community singer. It is popular among genres of music plays an important role in students musical tastes and aesthetics. The combination of music and accompaniment of music is what brings the students together. As a team it is advisable to perform sound tuning before singing so as to enhance student voice quality while performing. Such as exercises should be done prima inverted and quintile. The use of voice tuning exercises from our national tones is also of great use. The collective singing is inextricably linked to the vocal singing skills and the harmonious sound of the musical instruments consist of breathing sound and it is formation. In their process it is advisable for students to control the relaxation of the skull and the lower jaw while keeping the body free of shoulder and shoulder muscles. Exercises in groups encourage students to interact and collaborate. It is necessary to provide convenience for students in any process. Today's students are very progressive and inquisitive. In every aspect of the field the educator should broaden the magnetic field of knowledge for himself and involve many students around the field of knowledge so that they do not waste their time walking around bad ideas and free times. Only then will be able to contribute to the prosperity of our country with our little profession. Nowadays are in the hands of the youth. We are pedagogics must control that process. We have a huge re-

sponsibility and justify the trust we have in our industries. Educating talented students in music education we need to extend the lives of our national musicians.

The musical drama is a peculiar genre which turns up with affords of playwrights, poets, composers, musicians, dancers, and many other characters. As an example of Uzbek musical drama we can list H. Niyazi's "Maysara's Case", Zafari's "Halima", Hurshid's "Layli and Majnun", S. Abdulla's "Tahir and Zuhra".

Many moments of actor's creativity in a musical performance are predetermined by the music. The ability to listen to music and turn the logic of emotions into it is one of the hallmarks of a musical theater actor.

At the birth of performances based on a musical drama, the composer writes music for that particular performance. Musical solutions to stage events are composed by the composer. After that the musical part of the performance is prepared. They work with the conductor, the concertmaster, the choirmaster, and the orchestra. Work on the partition will continue with the role-playing musicians.

That is, the actors memorize arias, duet, chorus and choir and prepare their performance with a concertmaster and orchestra. Music is an integral part of musical theater. The music is valued along with the acting as the idea, work, genre, composition, scene and character of the work become clear, the musical solution of the drama play is shaped. It is cleared out where, how and when the sound of the music fragments will be played. Each piece is provided with the role, character, artistic role of the scene decision, and reveals the artistic form needed in the play. It is the music that resonates with the realities of the stage, the music that makes the reality even more accessible and transparent. For example, someone is drowning and some are trying to save it. Polyphonic, versatile and meaningful music that unveils the struggles of tragic death and its rescue. It is also a musical distraction, depending on the nature of the event, to make it more effective.

Music is so powerful that it instantly captures both the heart and the mind. Another peculiarity of the power of music is that it draws the attention of all people to goodness and beauty. When we add the magic of acting skills to the power of this music, we can safely say that the power of magical miracle comes into play. This powerful force can soften the hearts of anyone. The musical theme of the play is a dramatic work and a creative leap in the performance of the play. The melody is dictated by the tone, direction, tempo, rhythm of the instrument used, and the movements of the tune. The theme of the work is mainly expressed by the emotional exhilaration of the work through the performances of the secret inner and emotionally explicit external life.

In contrast to other theaters in Uzbek musical drama theatre, the composer presents his or her work through notes, depending on the events and actors in the play. We call the composer's work "Aria". If this aria cannot be expressed through the words of the heroes in the play, both inside and out, the music will be formed by the help of the music. Performing a combination of words and melodies will have a different effect. Therefore, it would be appropriate to bring together "Vocal" and "Scenic Speech" subjects to co-ordinate the "acting skills" in training future actors of musical drama theaters. Vocal art is one of the oldest forms of musical art, with the art of conveying the ideological and creative content of music through the use of singing, with lessons being taught to achieve the right and pure performance of students. The role of the future actor is chosen based on the sound range.

Vocal science has a profound effect not only on the actor's aria performance, but also on his speech in every speech, and if the actor does not properly breathe in the process of moving from a cheerful image to another, he may suffocate his voice. It is possible to study the sound of breathing correctly and vocal training in vocal science. Let's take a closer look at the concept of "Aria", which we mentioned earlier. Aria is not a specific expression of opera or

traditional performance. It is not an exaggeration to say that it is a mixture of both directions. The genre of musical drama theater is a unique genre for Asian people and especially for us. It is not an exaggeration to say that the arias in this genre, which is appeared first and foremost in Azerbaijan, and then in our country arose in the harmony of national vocal art and opera.

Another feature of the “vocal” phenomenon is that it is possible to ensure that not only an actor but also a whole collective voice can be played. In the musical dramas, the chorus is played by the chorus, which is now an integral part of the musical play and musical playwriting. During the musical performance, arias, duet, trio, quartet, quintet music are created, depending on the ideological content of the work and the hero’s character. Chorus should also be considered as one of the actors. The chorus performed as a whole team can create a unique atmosphere for the work.

It is also important to say that one of the biggest problems in musical drama theaters today is bad voice actors. True, that this young actor has a very good acting ability, but what if he has little voice abilities. Or, on the contrary, his high acting skills

are unbearable. Both of the above cases cannot justify each other. The disciplines of “acting” and “Vocal” are interrelated and necessary. This was the case from the time the first musical drama theaters were created, and it should be so in future. The Musical Drama Actor must also be highly skilled in acting and singing. Unless today’s young actors can thrill the hearts with their acting skills and the sound of their voices as our great mentors: L. Sarimsakova, X. Nosirova, R. Hamraev, M. Gafurov, Y. Hatamova, N. Alieva it is inevitable that some of them will be forgotten very soon.

In summary, the two aforementioned disciplines must be interdependent. It is advisable to teach both disciplines in groups and individually three times a week in educational institutions. If today’s practice reaches its strength tomorrow, it will be easier to learn another new topic. As we bring up future musical drama theater actors, we should at the same time provide them with a solid knowledge of each subject and not let future generations repeat their mistakes. I think that the future of our country, like any other sphere, depends on art. Theater is a place of education and spirituality.

References:

1. Tursunov T. History of Uzbek theater in the 20th century, – Tashkent, Art-Press, 2010.
2. Gapurov M. Ensemble class, – Tashkent, 2011.
3. Abdusamatov X. Head of the stage, Tashkent, Editorial Board of Sharq Publishing and Publishing Joint-Stock Company.
4. Tursunbaev P. Boundaries of the Uzbek Theater, – Tashkent, UzDSMI, 2010.
5. Талабоев А. Маком санъатида сизнинг ирни, Oriental Art and Culture. – No. 1. – Коканд, 2019.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-129-132>

*Yusupova Marina Rimovna,
Candidate of Art science, Associate Professor
State institute of arts and culture of Uzbekistan
E-mail: jahongir.80@mail.ru*

SOURCES OF PROFESSIONAL DIRECTION OF UZBEKISTAN

Abstract. The article is devoted to the history of professional directing in Uzbekistan, which is an integral part of the genesis of the world stage art. In truth, the contribution of the founder of professional directing in Uzbekistan, Mannon Uygur, who goes beyond the national theater school, is invaluable.

Keywords: religious rites, national traditions, theatrical spectacles, Central Asian monuments, artistic and aesthetic culture.

*Юсупова Марина Римовна,
кандидат искусствоведения, доцент
Государственного института искусств
и культуры Узбекистана
E-mail: jahongir.80@mail.ru*

ИСТОКИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. Статья посвящена истории профессиональной режиссуры Узбекистана, которая составляет неотъемлемую часть генезиса мирового сценического искусства. По истине, неоценим вклад основателя профессиональной режиссуры Узбекистана Маннона Уйгура, который выходит за рамки национальной театральной школы.

Ключевые слова: культовые обряды, национальные традиции, театрализованные зрелища, среднеазиатские памятники, художественно-эстетическая культура.

Узбекское сценическое искусство отличается богатством национальных традиций, форм и феноменов, отражающих различные эпохи развития художественной культуры. Мамаджан Рахманов в своей книге «Узбекский театр с древнейших времен до 17 года», говоря об истоках синкретического характера театрального искусства Узбекистана, подчеркивал: «Среднеазиатские памятники архаического изобразительного искусства помогают нам понять процесс зарождения самых простых элементов будущего театрального искусства» [5, 141].

Естественно, что люди в масках животных делали это не для простого подражания или возможности приблизиться к животному во время охоты – в этом проявлялась одна из первоначальных форм «перевоплощения». Эти охотничьи пляски, всевозможные заклинания явлений природы, божеств, боевые игры и действия, коллективные песнопения, послужили развитию элементов импровизации, которые, хотя и в зачаточном состоянии, формируют связь с будущим театральным искусством.

«Как известно, на территории древнего и средневекового Узбекистана были широко

распространены танцы в зооморфных масках и другие увеселения, а затем эти виды представления перешли и в репертуар традиционного узбекского театра» [5, 142].

С развитием истории стали возникать новые культовые обряды. К примеру, культ Диониса, связанный с умирающей и воскресающей природой. Конечно, в Средней Азии этот праздник мог называться и по-другому, но суть воскресения природы остается смыслом этого культа и здесь. Обычно он устраивался осенью и весной и сопровождался песнями, танцами, играми. В традиционном театре масхарабозов-кизикчи ставились комические пьесы, изображающие охоту, различные трудовые процессы, домашнее и сельское хозяйство, ремёсла и т.п. Так же ставились сценки из народной жизни, отображающие быт, свадьбу, врачевание, обучение, торговлю, правосудие и т.п. Большое внимание в театре масхарабозов уделялось выразительным средствам и технике исполнения. Актер должен был знать приёмы в песне, в акробатических телодвижениях, танцевать, импровизировать, так как зрители становились участниками представления и сюжет приобретал колорит того места, где шло игрище.

Театрально-зрелищное искусство имеет несколько разновидностей форм и видов народной культуры:

1 – театрализованные зрелища масхарабозов и кизикчи;

2 – спортивно-цирковые зрелища дарбозов (канатоходцев), магалахчи (акробатов), найрангбозов (клоунов), афсунгаров (волшебников), кузбуямачи (фокусников) и др.

3 – спектакли кугирчокбозов (кукольников) и др.

На территории Узбекистана искусство масхарабозов-кизикчи подразделяется на два цикла – большой и малый. «Хатарли уйин» относится к большому циклу. В фергане они именовались как «Кичик масхарабозчилик» и «Катта масха-

рабозчилик», В Хорезме – «Туква» и «Хатарли уйин» и т.п.

«Узбекский театр являет собой феномен, уникальный для современного мира. Такая уникальность, с одной стороны, объясняется особенностями развития. С другой стороны, сегодня налицо небывало трепетное отношение к духовному наследию» [3, 18].

Шел поиск своего пути, не похожий на форму европейского театра. Далее представители местной интеллигенции (Бехбуди, Фитрат, Хамза, Уйгур и др.), а также гастроли татарских, азербайджанских, русских театров помогли созданию нового театра и новой драматургии для просвещения народа и его дальнейшего саморазвития. Бехбуди – первый профессиональный драматург так сказал о театре: «Театр – не игрушка и не клоунада. В каждом театре есть прописные и непрописные правила. Но главным остаётся одно – служение зрителю» [4, 14–15].

Джадидское движение в стране и его первый автор – Махмуд – Ходжа Бехбуди (пьеса «Отцеубийца» впервые была поставлена в 1911 г.) – человек по тому времени очень образованный, много работавший на журналистском поприще. «Театр – это центр воспитания» [4, 16], именно поэтому, вчитываясь в пьесу «Отцеубийца» и ей подобные, понимаешь, что для джадидских драматургов театр не являлся формой художественного творчества. Он был средством просвещения и рупором идей, способом донесения до многих (но не единиц) тех или иных выводов и заключений морального характера. Не случайно, и в печатных отзывах того времени на постановки джадидских пьес не говорится о художественных качествах исполнения. Мы можем узнать из этих отзывов, о чем пьеса и спектакль, что сказано в них, но не о том, как содержание пьес воплощалось на сцене. Между тем, когда театр делает первые шаги, его апологетов, пропагандистов обязательно должен волновать вопрос о силе молодого театра, о степени его умения, об уровне, уже достигнутом им.

От чего столь подробно мы говорим о джадидском театре, о явлении очень далеком от настоящего времени. Для того чтобы на конкретном примере из истории интересующего нас узбекского театра подтвердить; режиссура как особое искусство, обуславливающее рождение еще более объемного искусства того же плана – то есть всего спектакля, всего сценического творчества, где произведение имеет сложный синтетический характер – эта режиссура, необходимо включая в себя педагогику, чья цель состоит в воспитании в актере подлинного художника, может возникнуть только в связи художественно-эстетическими принципами. То есть, только тогда, когда цели работы, творчества на сцене достигаются не путем логических доказательств, а средствами и способами искусства.

Вот почему мы обязаны сказать, что основоположником узбекского театра нового типа (и здесь не имеет значение какого – любительского или профессионального; суть не в типе), то есть театра как искусства, как вида художественного творчества являлся Маннон Уйгур. Ему предстояло учить своих первых актеров мастерству в новом искусстве, так как перед актерами возникла теперь задача не выступать со сцены с речами – морализациями на темы морали, а играть на сцене.

Уйгур был первым деятелем нового узбекского сценического искусства, понявшим многофункциональный характер театра, особенности в нем мастерства, коему и учить надо особо, приличествующими ему способами. Уйгур с детства наблюдал игру, обычаи, поведение актеров узбекского театра устной традиции, «как губка впитывал в себя искусство импровизации, молниеносную реакцию, жесты и мимику национального театра» – пишет исследователь жизни и творчества Уйгура Э. Исмаилов [1, 48].

Уйгур – это мы знаем, – быстро подхватывал то, что могло быть полезным ему в творческой работе. Но он остро чувствовал скудость своего профессионального образования. Знания о многих важных

вещах у него были все-таки отрывочны, не систематизированы. Вот почему он жаждал учиться.

Настоящую школу Маннон Уйгур прошел в узбекской театральной студии, открытой в Москве в 1924 году. Но этому событию предшествовал ряд эпизодов, свидетельствующих о крупных начинаниях в развитии в Узбекистане театрального дела. «Опора театрального искусства на лучшие традиции, поиски возвращения на сцену этнографии, фольклора, национального быта, разнообразных ритуалов – одно из самых заметных направлений современной сцены, проявившееся в спектаклях театров Узбекистана» [3, 20].

Известно, что среди ряда вопросов развития театрального дела вопрос о творческих кадрах, о профессиональном образовании их (и, в первую очередь, актеров) чрезвычайно заботил тех, кто руководил искусством. Правительство постоянно искало решение. Например, на заседании коллегии Комиссии Наркомпроса в январе 1920 года обсуждался вопрос «О курсах инструкторов мусульманского театра» и было решено «выработать положение о мусульманских инструкторских курсах». Затем планировалось «открытие трехмесячных курсов сценического искусства для сартовских (то есть узбекских – М.Р.) актеров, имеющих целью их умело держаться на сцене.

Анализируя процесс обучения узбекских студийцев в этом, интересующем нас аспекте, мы естественно выделяем М. Уйгура. И не только потому, что он – выдающийся узбекский режиссер, а до 50-х годов самый профессиональный, но еще и потому, что в эти десятилетия никто теснее его не соединял постановочную работу с педагогикой. Основы его педагогики, как мы видели, закладывались задолго до студийного обучения. В студии она получила большой стимул и поднялась на следующую ступень формирования.

«Вопросы изучения человеческого духа и раскрытие его сути – важная задача сценического искусства. Именно поэтому 50–60-е годы XX века отмечены новыми обращениями к системе

Станиславского и его методам. Режиссёры Т. Ходжаев, А. Гинзбург явились достойными продолжателями поисков М. Уйгура и Е. Бободжанова» [2, 6].

References:

1. Ismailov E. F. Manon Ujgur: (Zhizn' i tvorchestvo rezhissera Gos. uzb. akad. teatra dramy im. Hamzy) / E.– Tashkent: Izd-vo lit. i iskusstva, 1983.– 48 с.
2. Ismailov A. Istoricheskoe formirovanie rezhissury uzbekskogo teatra // Teatr. 2019.– № 3.–S. 6–10.
3. Muhtarov I. Teatr i vremya // Teatr. 2016.– № 4.– S. 18–22.
4. Mamatkosimov Zh. Aktyorskaya etika // Teatr. 2019.– № 1.– S. 14–16.
5. Rahmanov M. R. Puti razvitiya uzbekskogo teatra (s drevnih vremen do 1917 g.) [Tekst]: Avtoreferat dis. na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. (820) / Gos. in-t teatr. iskusstva im. A. Lunacharskogo.– Tashkent: Moskva. 1968.–S. 141–145.

Section 4. Theory and History of Art

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-133-137>

Vivian Li,
Shanghai American School
Shanghai, China
E-mail: vivli8@hotmail.com

THE SHIFT IN CRITICAL RECEPTION ON VINCENT VAN GOGH'S ARTWORK AND HIS POSTHUMOUS FAME

Abstract. Today, Vincent Van Gogh is universally renowned as an artistic genius. As widespread as this acceptance has been, however, Van Gogh never lived to observe his own fame. During his time, he struggled to make a living through his art. Building on work that other scholars have done to explore the social and artistic barriers that denied him acceptance in his own day, this study follows a phenomenological method to explain why Van Gogh's paintings were initially rejected but became increasingly recognized and praised over time. Vincent Van Gogh's posthumous fame demonstrates the artistic struggle and complications of evaluating artistic value. This paper recognizes and compares the differences in critical reception of Van Gogh's art, outlining current trends and portrayals of the artist's career while underlining the artist's long-lasting legacy and what it helps convey about the always-shifting art scene.

Keywords: posthumous fame, Vincent Van Gogh, Impressionism, *Starry Night*, critical reception.

Today, Vincent Van Gogh is universally renowned as an artistic genius. After radically transforming the world with *The Starry Night* and *Sunflowers*, Van Gogh has become one of the most respected and widely appreciated artists of our time. However, hidden behind all of this fame is the short and turbulent life of a failed artist. Van Gogh struggled to make a living with his artistic career. Along with this, he suffered from mental illness, which triggered him to end his own life in 1890. Because his artistic style grew in popularity shortly after his death, Van Gogh never experienced his own fame. Now, everyone has either heard of or seen Van Gogh's art. This paper will explore the reasons and factors behind the drastic changes in the critical reception of Vincent Van

Gogh's artworks and use this to explore the changes in our artistic preferences and choices.

During his lifetime, Van Gogh was considered a failed artist with an unfulfilled artistic career. Although he produced a substantial body of work, his paintings were sold as scraps for 5 cents at a local Flea Market. He only sold one painting for 400 francs four months before he died in 1890 (Yu [13, 219]). To understand the lack of appreciation for Van Gogh's work, the first critical reviews on Van Gogh are instrumental. In 1888, two years prior Van Gogh's death, Gustave Kahn, a French literary theorist and art critic, published the first lines about Van Gogh's work, writing, "Mr. Van Gogh vigorously paints broad landscapes, without very

great care for the value or exactness of the tones. A multicolored multitude of books evolves towards a tapestry; such a motif, although suitable for a study, cannot afford the pretext for a painting” (Heinich et. al [4]). The style he describes is one that is representative of the Neo-Impressionism movement that thrived in the late 19th century. In his review, Kahn pays attention to the techniques utilized by Van Gogh, describing them in a very ambivalent manner. In Kahn’s estimation, the limitation and indeed the failure of Van Gogh’s work stem from what will become one of its most highly prized attributes, namely, its lack of distinct lines. Simultaneously, Kahn objects to Van Gogh’s choice of subject. Although suitable for a study, he says, Kahn does not believe that Van Gogh paints objects, people, or situations that are worthy of painting’s high praise. As shown by Kahn’s perspective, it was likely difficult for the public to accept Van Gogh’s impressionist artistic style. Prior to Van Gogh’s time, Impressionism had already been founded by a group of painters. This art scene was characterized by visible brush strokes and an open composition that highlighted subject matter that was crucial to the human experience. However, Van Gogh explored his own aesthetic ideas and incorporated them into Impressionism, focusing on “thought” and emotional expression. Because of the radical break that they set in motion, works like Picasso’s were easier to comprehend and accept. Van Gogh’s brush strokes were not only demonstrations of impressionistic artistic values but also his emotions.

In *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, Nathalie Heinich underlines that the lack of appreciation for Van Gogh’s works stems from incomprehension. For instance, in the book *Souvenirs d’un Marchand de Tableaux*, Ambroise Vollard, one of the most important art dealers in French contemporary art, depicts a story where an art lover was drawn to Van Gogh’s *Field of Red Poppies* but ended up purchasing a work by Detaille for his daughter’s dowry instead. Vollard writes in his book about an

enraged art dealer who was angered by the “nerve of some people” who had wanted to buy Joseph Bail’s *Cook* by offering the dealer “a canvas by someone called Van Gogh, a landscape with, in the sky, a multicolored moon which looked like a spider’s web” (Heinich [4]). At that time, Van Gogh’s art had only succeeded in generating laughter if not anger. Very few people loved and praised Van Gogh as Vollard emphasizes the reservations on Van Gogh’s work through presenting the words of other well-known artists, “It was even worse for Van Gogh [than for Cézanne]: the boldest could not manage to stomach his painting. How could anyone be surprised by the general public’s resistance, the most liberated of artists, like Renoir and Cézanne, could be seen, one reproaching Van Gogh for his ‘exoticism,’ the other telling him: ‘Quite honestly, your painting is mad!’” (Heinich et. al [4]). Many people did not understand Van Gogh’s work and were likely swayed by the commentary of influential artists who did not see the value in Van Gogh’s pieces. However, contrary to what the angered art dealer thought about the landscape with the spider-web-like moon, in the contemporary world, this painting by Van Gogh (*The Starry Night*) is one of the most well-known and celebrated masterpieces, capturing Van Gogh’s powerfully emotional style. *The Starry Night* is an oil painting depicting the landscape of a small town at night. Strong bold brushstrokes dance across the painting, in which colors and tones help define the form and movement of the night scene. A large glowing crescent moon hangs on the top right corner of the painting, surrounded by glowing orbs (the stars) and chromatic blue swirls (the blowing wind). The stars light up the night sky, moving with the rolling blue mountains that roil below. Beneath the captivating night sky, Van Gogh illustrates a village. The lines form small cottages and the delicate steeple of a church. Light shines through the windows of the houses, creating a cozy and welcoming feeling amidst the turbulence of the night sky. Towering in the foreground of the painting are two

cypress trees that are formed by dark intertwining brushstrokes with branches reaching up towards the night sky. The obscure painting captures a scenery that is not entirely accurate, informed by both Van Gogh's observations and his imagination.

Van Gogh painted the piece in 1889 during his 12-month stay at the Saint Paul de Mausole asylum near Saint-Rémy, France. This was several months after Van Gogh had severed a part of his own ear with a razor – a clear sign that he was mentally unstable. During his stay, he painted in despair. As an artist who enjoyed working from observation, the isolation of the asylum limited his work to studies of subjects around him. However, this did not constrain him from continuing to explore his expressive art style. Van Gogh was not allowed to paint in his bedroom so he painted the scene from memory or possibly from sketches, using his imagination to create the small village that did not exist (Zelazko [14]). He employed his same artistic style but felt ambivalent about the piece. Eventually, Van Gogh considered the finished *The Starry Night* a failure.

Van Gogh's paintings were rejected by his contemporaries, partly because he lacked the required personal skills to ingratiate himself into artistic circles. His unconventional behavior and incompatible social skills emerged from his childhood experiences. Van Gogh was born in Holland in 1853. Speculation regarding his birth proposes that he may have been conceived to replace another child named Vincent who was stillborn a year prior. Van Gogh's sister described his behavior as "intensely serious and uncommunicative and [he] walked around clumsily and in a daze, with his head hung low... Not only were his little sisters and brothers like strangers to him, he was a stranger to himself" (Butterfield 1998). Psychoanalytic studies discovered a connection between Van Gogh's odd behavior as a child to his later mental illnesses and ultimate suicide. It is likely that the death of the child he "replaced" overshadowed his childhood experience (Yu [13, 222]). Due to his strange mannerisms, Van

Gogh was socially isolated. His paintings also reflect his odd personality as his works often include repulsive and dark subject matters. For instance, in a painting portraying a farmer attempting to clear wheat in an abundant field, Van Gogh wished to convey more about the worker and "sees in him the image of death, in the sense that humanity might be the wheat he is reaping ... but there's nothing sad in this death" (Yu [13, 224]). Van Gogh attempted to approach humanity and God in an unusual way that was not accepted by the community. In his own day, people viewed his paintings as insults towards the church and the Netherlands, although this was not his intention. He was abandoned by the art community, by the church, and by female companions because of his unorthodox behaviors, incompetence, and lack of social skills. All of these failures in Van Gogh's social life had a substantial effect on the reception of Van Gogh's artworks. People refused to understand or take time to observe anything that Van Gogh painted because they viewed Van Gogh as an isolated madman. Publicly understanding Van Gogh's art leads to self-disgrace and fear of being shamed or judged by others. Because Van Gogh was a social outcast, his work was devalued and therefore unappreciated.

The posthumous fame of Van Gogh says a lot about the true value of Van Gogh's career as an artist. Not only was his artwork recuperated; additionally, his life was itself viewed as the embodiment of artistic vocation. Van Gogh was an unorthodox artist with a difficult-to-understand personality. It is inspiring to consider how Van Gogh never stopped painting even though his work was unappreciated and unwanted. His life story is captured through his artwork, which was understood and appreciated only after he took his own life. The emotions conveyed through every single one of his brushstrokes pushed forward another era of artistic development. Vincent Van Gogh shaped the art world with the way he was able to transform people's views on his artwork and him as an artist.

The Starry Night was one of Van Gogh's last works. A year after completing it, he committed suicide. In 1941, the Museum of Modern Art (MoMA) in New York City purchased *The Starry Night* from a private collector, when the piece was not well-known. But since the exhibiting of the work, it has become Van Gogh's most famous work and one of the most iconic art pieces of all of art history. With his posthumous fame, he has become a loved and highly established artist because of his unique art style and emotional backstory. Now we see the heavy commercialization of Van Gogh's works, from being printed on clothing, shoes, mugs, electronic cases, rugs, etc. Vincent Van Gogh's work can be seen everywhere, generating the concern that whether Van Gogh has become a pop-culture *cliché* and if this is an insult to the human struggle in his original works.

In 2017, an animated feature movie of the artist called *Loving Vincent* was released. The film consists entirely of animated oil paintings that imitate Van Gogh's artistic style. Some argue that the movie is trite and misleading, including false and made-up information and fictionalized accounts of the artist. Secondly, critics find the film unappealing because of its gimmick technique that overlooks Van Gogh's artistic development. Jonathan Jones, a journalist for *The Guardian*, writes that Van Gogh did not paint in the simplistic "Van Gogh style" the film follows. His art was always evolving and his art was reborn every time he stood before an empty canvas. Jones argues that the film turned Van Gogh's artistic struggle into a *cliché*d style that makes the viewer lose touch with the true power of Van Gogh's art. Furthermore, Jones writes that "Van Gogh has been so comprehensively assimilated into modern culture that he needs to become less, not more, popular." He believes that we need to look further into the man's true story, behind

his myths, and spend time observing his real paintings. Jones reinforces that *Loving Vincent* is just "an even more nebulous pop version of Vincent to feed our laziness."

It is interesting to note the complete change in our perception of Van Gogh's art, transforming him from an unappreciated artist to one that is massively commercialized to the point where people suggest that he needs to become "less popular." The significant changes in the viewers' critical reception of Van Gogh portray the constantly shifting art scene and our perpetually changing definitions of "good" art. In the art world, it is easy to be criticized or dismissed because of the difficulty that comes with accepting the "new." When something unprecedented occurs or arises, responses are always divided. The trajectory of Van Gogh's story demonstrates the human propensity to accept and praise the familiar and reject the anomalous. But when something receives wide approval, popular opinion can, in effect, outpace critical appreciation, to the point that acceptance itself can become the measure of greatness. Vincent Van Gogh's posthumous fame demonstrates the artistic struggle and complications of evaluating artistic value. His posthumous fame can be explained by several personal factors, but its roots are in our habitual and difficult-to-assimilate human tendencies. It is difficult to find a life story as unique as Van Gogh's. Now, people are more accepting of new art forms and approaches. Society is becoming more progressive, allowing for the creative minds of writers, artists, inventors to be freed and flourish. Because of Vincent Van Gogh, we have learned to appreciate unorthodox art and be empathetic towards the struggles of creators. As the art scene continues to twist and turn in new directions, his art and legacy will forever cast an imposing shadow.

References:

1. Barr Alfred H., Jr., ed. *Vincent van Gogh: With an Introduction and Notes Selected from the Letters of the Artist*.
2. Barris Roann. *The End of the Salon and the Rise of Impressionism*. Radford, URL: <http://www.radford.edu/rbarris/art216upd2012/Impressionism.html>
3. Caldarone Jessica. "The Cypress Trees in "The Starry Night": A Symbolic Self-Portrait of Vincent Van Gogh" (2010). *Art & Art History Student Papers*. 3.
4. Hammacher Abraham Marie. "Van Gogh and The Words." NA, 1970. Heinich Nathalie, et al. "The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration." *Contemporary Sociology*,– Vol. 26.– No. 3. 1997.– 379 p. Doi:10.2307/2654063.
5. Jansen Leo, et al. "Vincent Van Gogh: painted with words: the letters to Émile Bernard." – Rizzoli, 2007.
6. Jirat-Wasiutynski, Wojtech. "Vincent Van Gogh's Paintings of Olive Trees and Cypresses from St.– Remy." *The Art Bulletin*,– Vol. 75.– No. 4. 1993.– 647 p. Doi:10.2307/3045988.
7. Jones Jonathan. "We Must Rescue Van Gogh from Becoming a Pop Culture Cliche." *The Guardian*, *Guardian News and Media*, 23 Jan. 2017. URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign>
8. URL: <http://jonathanjonesblog/2017/jan/23/we-must-rescue-van-gogh-loving-vincent-film>.
9. Lee T. C. "Van Gogh's Vision: Digitalis Intoxication?" *JAMA*. 1981; 245(7): 727–729. Doi:10.1001.jama.1981.03310320049025.
10. Nagahiro Kinoshita and Kevin Singleton. "From 'Van Gogh as Intellectual History: The Reception of Reproductions and Imagination.'" *Review of Japanese Culture and Society*,– Vol. 26. 2014.– P. 242–265. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/43945801>. Accessed 3 Jan. 2020.
11. Rovers Eva. "He Is the Key and the Antithesis of so Much': Helene Kröller-Müller's Fascination with Vincent Van Gogh." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*,– Vol. 33.– No. 4. 2007.– P. 258–272. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/25608496>. Accessed 3 Jan. 2020.
12. Snoj Vid and Jožef Muhovič. "Vincent Van Gogh, Starry Night, and Anne Sexton, Starry Night." *Monitor ISH*,– Vol. 19.– No. 2. 2017.– P. 173–216. Doi: 10.33700/1580–7118.19.2.173–216(2017).
13. Yu Tony Fu-Lai. "Novelty and intersubjective communication: from denial to acceptance of Vincent Van Gogh's paintings." *Asian Journal of Technology Innovation*, 19:2, 219–232. DOI: 10.1080/19761597.2011.630503.
14. Zelazko Alicja. "The Starry Night." *Encyclopædia Britannica*, *Encyclopædia Britannica, Inc.*, 17 June 2019. URL: <http://www.britannica.com/topic/The-Starry-Night>

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-138-143>

Lai Yuege,
Postgraduate student of the Department of Fine Arts of the
South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushinsky
Tarasenko O. A.,
Scientific advisor: Prof. Dr.
E-mail: fiorella_lin@hotmail.com

THE IMAGE OF LOTUS AND LILY IN THE ART OF CHINA AND EUROPE

Abstract. It is shown that the images of lotus and lily are among the main ones in the fine art of China and Europe, as they express the idea of nature revival and symbolize purity. In the motif of the flower, as a visualization of spiritual reality, one can see the interconnection of the fine arts of China and Europe. On the basis of comparative method, particular features of lily and lotus depictions are shown both in the Xieyi technique and in oil painting.

Keywords: image, motif, art, lilly, lotos, China, Europe.

The purpose of an image of a flowering plant is an expression of the divine and the perfect. The image of a lily, lotus (variant – Nymphéas, water lilies) is among the principal ones in visual arts. “Just as the future lotus leaves are hidden in the seed of this plant, the archetypal forms of an infinite number of things rested in the bosom of the Eternal One,” writes E. P. Blavatsky [4, 77]. Being a universal symbol, the lotus is fundamental in Buddhism. In Taoism, the immortal maiden He Xiang is portrayed with a lotus of “open heartedness” [16, 263–266]. In Christian iconography, an analogue of a lotus is a lily – a symbol of the purity of the Virgin Mary. Its depiction is inextricably present in the plot of the Annunciation (Botticelli, Leonardo da Vinci). To the theme of the flower is also devoted Yuan Zhonglan’s treatise, “The Book of Flowers” (late 16th century) [9, 88–93], as well as books by modern Chinese scholars [2; 3].

When studying the topic that we selected, it was especially important to use the comparative method, which allows us to compare and contrast the works of art of Europe and China from different time peri-

ods on related topics, and to identify the general and the particular. The artistic/stylistic and iconological methods are also used.

In the European model of the Renaissance culture, the primacy of man in nature was affirmed (for example, Giovanni Pico della Mirandola “Speech on the dignity of man”), which found expression in the system of types and genres of fine art. In times of environmental and social crisis, a person seeks salvation in nature, which affects the relationship between genres. In the painting of the second half of the 19th – early 20th centuries, the landscape, and the flower motif associated with it, are becoming increasingly important. It is significant that Claude Monet’s series of paintings “Nymphéas” (Water Lilies) (Musée de l’Orangerie) was donated to France the day after the signing of the Armistice in World War I, on November 11, 1918.

The contemplation of nature, with the aim of merging with it, is traditional for Chinese art, which is based on Taoism, Buddhism, Confucianism. Man connects with eternal nature, feeling themselves to

be its constituent particle. Thus, he finds harmony, strength, beauty. From these positions, we consider the motif of lotus and lily. The system of the universe is recorded in the ancient Chinese canon “I Ching” (“Book of Changes”). In the introduction to the book “The Anthology of Taoist Philosophy” [9], translators V. V. Malyavin and B. B. Vinogradsky call Taoism the center of Chinese culture, in which the harmony of the Great Void is realized. Sinologists claim that the word “Tao” belongs not only to Taoism, but to the whole of Chinese philosophy. According to scientists, the world and man in Taoism are indissoluble as a microcosm and a macrocosm; the world is the “transformed One,” the fruit of the Tao metamorphosis. The main theme of the metamorphoses of being finds embodiment in the image of a flower, in particular, a lotus.

Understanding the flower symbolism in European culture is aided by Johann Goethe’s philosophical poem “Metamorphosis of Plants” (1798). One can observe the parallels between of the poetic insights of the German poet and the symbolism of the flower in China, where the plant goes through the stages of growth and is associated with the universe. For example, a flower when viewed from above has a rounded shape and symbolizes the sky. In comprehending the aesthetic issues of painting in old China, the works of E. V. Zavadskaya are important, in which approaches to typological comparisons of the painting of China and Europe are outlined. The scientist notes the connection between the work of the Impressionists, Post-Impressionists and Fauvists with the theory and practice of Chan art. In Chinese culture, the Tao (path) is the natural movement of man along with nature. The peculiarity of painting is the transfer of ideas through the form, technique and energy of “qi”. The artist and the first art theorist of China, Se He (5th century), in the treatise “Notes on the classification of old painting” outlined the “Six Principles of Painting” (绘画六法), without which it is impossible to create works of high art. First: “The sound of the spirit, the movement of life” (translated

by S. Kochetova) [10, 64–65]. The second half of the thesis is an explanation of the first part. E. V. Zavadskaya gives a more accurate translation of the text “Guhua Pinlu”: “The inspired rhythm of the living movement. Qiyun Shandong.” The scientist calls the concept of qi the most important component of the first law – spirit, base, substance [6, 304].

Artists of the Bunjinga movement (painting of literati, educated people), through depictions of nature and through colors, sought to express the spiritual essence of the world. The picturesque completeness of the gong-bi style was contrasted with the immediacy of the expressive se-i manner (expression of essence). The freedom of creative expression is maximally manifested in the masterpieces of Xu Wei (1521–1593) and Shi Tao (1642–1707). In the 20th century, this trend is most expressed in the art of Qi Baishi (1864–1957). J. Rowley writes that artists from the upper echelons of society worked in the technique of monochrome painting, they attributed the color to “low-lying data of experience”, believing that if there is ink in the picture, all five colors will be present in it” [14, 279]. In the “Tao Twilight” study, V. V. Malyavin specifically points out that “symbolism itself presupposes the economy of expressive means, it marks an act of self-concealment and therefore is in itself a secret and a power” [8, 25]. N. A. Prakhov recalled that, showing a series of shell drawings, in which the illusion of mother-of-pearl was transmitted by a combination of different shapes and planes, Vrubel claimed that only with black and white can color be conveyed: “I’m sure that future artists will completely abandon paints, will paint with Italian pencil and charcoal, and the public will eventually learn to see colors in these drawings, as I now can see” [5, 222].

The content of the works of the artist, poet and calligrapher Zhu Da (1626–1705) combines the perception of the world of Taoists and Chan Buddhists, where the goal was to experience the state of enlightenment. The famous scroll “Flowers along the river” (1697, Tianjin Museum, China) was created

by the artist at the age of 72 years. In a metaphorical form, the master tells about his life. Horizontal scrolls (47 × 1.292.5 cm) suggest a developed plot-based narrative. On the middle plane of the scroll is a river. Compositionally and symbolically, it connects the different seasons and the cycles of human life. Thus, Zhu Da conveys the idea of the unity of man and nature, which is traditional for Chinese culture. A view of the river is shown through the lotuses presented in the foreground. A broken lotus stalk symbolizes a broken spirit. Zhu Da likes to depict not beautiful open flowers, but unbroken buds on bent stems. It can be supposed that this is connected to the dramaturgy of the life of the prince, who had to hide in a Buddhist monastery from childhood. The dramatic life of the artist is reflected in the expressive nature of his art. The image of flowers made it possible to allegorically convey the oppressed state of the people of China, captured by the Manchu people.

At 54, Zhu Da experienced a mental crisis that forced him to leave the monastery. At the beginning the scroll depicts lotuses on stems, represented in the same style with hieroglyphs that precede a pictorial narrative of life. The soft outlines of large leaves create an expressive contrast to the linear certainty of the stems. The linear and tonal range conveys the spatial infinity of the monumental mountainous landscape, in which the lotuses represent a kind of semantic and compositional portals. The biography of the artist is revealed: from spring-youth to old age, expressed in a rotten willow on a snowy landscape. Zhu Da combined calligraphy, poetry and painting. Figurative and artistic analysis shows that in his composition lies a deep meaning. The eternal movement of life in the dramaturgy of the “great threshold” is presented: the encounter of the inevitable withering and the potentiality of a new birth. “There is beauty in everything, but not everyone is allowed to see it,” Confucius said.

The minimalism of expressive means in Qi Baishi's composition [1] “Lotus and Dragonfly” (1953) causes allusions to the paintings of the Qianfodong

(Dunhuang) cave temple (7th–8th centuries) and at the same time resembles willow branches in the “Nenuphars” gallery of Claude Monet's Orangeries. In common is the linear-rhythmic representation of water. Depicted by fine lines, the free graphic of horizontal and unsteady waves, which occupy the main space of the leaf, is balanced by the verticality of the lotus stem with a ripened seed box. The natural organics of the rich in tone stem is achieved through mastery in the use of the “dry” brush. The lively character of the swift brush of cursive writing penetrating the space of a column of hieroglyphs corresponds to the mood of a sensitive vibration of the movement of wind and water, to the state of a faded lotus, which only recently was full of juice and huge, ready to create new life. A dragonfly touched the lotus box underlined with cinnabar with thin legs for a moment. The life time of insects is even more mobile than a brief moment of flowering of flowers. By mass, the upper part is “heavier” than the lower one, which, coupled with the asymmetry of the composition, corresponds to the expression of the idea of dynamics. The red seal of the author balances the top and bottom of the leaf, in which dense elements and the vertical of the lotus are not indicated and which, like a weightless dragonfly, hovers in the space of an infinite world. Everything testifies to the dynamics, to the transformation of life in its cycle. In China, dragonfly symbolizes “immortality, plenty of leisure, joy and summer” [16, 400].

In the dominant of organic, natural principle, the quality of modernism is manifested. This stylistic trend was preceded by the work of the Pre-Raphaelites. In the picture of John William Waterhouse “Hylas and the Nymphs” (1896) from the Manchester Art Gallery, one can see a peculiar pictorial and poetic metaphor for girls-mermaids-lilies. Nymphs are deities of nature. According to the Greek myth, falling in love with Hercules, the nymph suffered from unrequited love and the gods turned her into a flower. The Latin name for the flowers Nymphéas comes from the Greek “nymph”.

Claude Monet's "Nenuphars" cycle was introduced at Orangerie in 1927. Mural paintings, which were called "large decorations", are exhibited in the concave space of two oval halls. The sky on the panel is replaced by a mirror of water reflecting it. Like Zhu Da, Monet suffered the fate of an outcast not understood by his contemporaries during the period of formation of his talent. The timeless loss of his beloved Camille (1879), the death of his second wife (1911), the First World War and the death of his son Jean (1914), the youngest son Michelle being drafted into the army – showed the tragedy of the reality of death and, at the same time, the desire to transfer the energy of vitalism. The creation of a flowering garden – Paradise in Giverny, with reservoirs of lilies of all possible varieties, gave possibility and creative forces to overcome the mental crisis. In the words of John Rewald, Monet "finally abandoned the form and in the shapeless fabric of the finest nuances tried to keep only a miracle of the light" [13, 310]. The refusal of the "inviolability of integral volumes" affirmed in academism [11, 103] has an analogy with Wǔ Xīng painting, where the image is shown within the natural movement of the flow of life.

In the letters of Levitan and Claude Monet a close emotional state is expressed, caused by the desire to create a picturesque canvas on the theme of pond plants. The motif is embodied in the image of the Nenuphars. In a letter to A. P. Chekhov, Levitan writes: "Could it be more tragic, than to feel the endless beauty of the environment, to notice the hidden secret, to see God in everything and not die, aware of own powerlessness, to express these great feelings" [12, 197]. A related mood when creating a picturesque image was experienced by Claude Monet. In a letter to G. Geffroy from Giverny on June 22, 1890, the creator of impressionism reports: "I again took up the impossible: water with grass that fluctuates in its depths. When you look, it's a wonderful sight, but you can go crazy when you try to paint it. But after all, I always tackle such things" [11, 98].

The painting by I. I. Levitan (1860–1900) "Nenuphars" (water lilies) (1895, 95 × 128 cm) from the

Astrakhan Picture Gallery, was painted in the estate of Gorka, Tver Province. In a letter to A. P. Chekhov on the 9th of August, 1895, the artist says: "I am representing a subject that can be missed. I painting blooming lilies that are already reaching the end" [7, 54]. The words "reaching the end" mean "die." In the canvas "Nenuphars", a bottomless gloom of a swampy water reservoir is transmitted, on the surface of which snow-white heads of floating lilies are shown in a free natural rhythm. Leaves and flowers are realistically accurately painted from nature. The technique of tonal oil painting allows Levitan to convey the materiality of each leaf in the natural cycle of the movement of life: from fresh bright greenery to its flaming red dampening and final annihilation. Decay is shown in the brown spots of a yellow leaf. A related motive can be seen on the small square of Ma Sintsu's album sheet "The Bird on the Lotus" (12th century), which also represents the scene of the eternal movement of life in the dramaturgy of the "great threshold": a meeting of the inevitable withering and potentiality of a new birth. The composition of the Chinese artist of the Middle Ages lacks the reflexion manifested in the picture of the European painter.

Chinese masters created their works from memory. Levitan, like Claude Monet, worked on an open-air sketch for a painting. The horizon line is absent because Levitan painted Nenuphars sitting in a boat and looking down at water lilies. The underwater world mysteriously shines through the frozen still surface. The radiance of small white lilies is conveyed by contrast with the dull dark tone of a swampy pond. In the upper part of the panel picture, cold reflections of the blue of the steely sky are visible. In painting technology, Levitan inherits the techniques of Italian Baroque. From the second half of the 16th century, artists painted over dark priming color. Lights were registered with white. The feeling of shadow was created due to layering of light colors. Dark shadows were painted with a special transparent glaze paint in various variations. According to the researchers of the painting technology of the

old masters: “The pasty, colorful mass of lead white was laid out under the shading in bright areas in a high-lightened tone, which in combination with the dark grounding created an exaggerated-volumetric impression, which was then softened by the finishing of glazes” [17, 107].

The painting “Nenuphars” manifests a change in the individual style of Levitan from the sketchy form of the chamber landscape to the decorativeness of a picture-panel. In a contrasting arrangement of white flowers against a dark background, in the linear pattern of algae, a combination of academic tradition and Modern is manifested. There is a contradiction between the academic manner of a detailed study, a thorough pictorial analysis of the motive in the preparatory sketch and the desire, as noted by D. V. Sarabyanov, for a study as an independent art form which makes it possible to “directly express the life of the subject in its momentary state.” According to the scientist, a “study” helped to get away from the literary plot [15, 172].

Conclusions. For impressionism, the method of working in the open air is fundamental. Like Chinese painters, European artists strive to show life in its natural movement. When comparing the image of lotuses in the works of Xu Wei (1521–1593) and Claude Monet’s *Nenuphars* in the Orangerie Museum, one can notice a lot in common. The space is spiritualized. The horizon disappears and clouds

float in the pond. Water merges with the sky in a magical union. Monet does not depict the objective world, but creates a picturesque fabric in which lilies are perceived as a part of an environment filled with the purity of flowers. His expressive means are color and light. Every moment the lighting changes and with it – the color harmony. The fragmentary form of the composition, manifested in the works of impressionism and modern, is akin to the interpretation of space in the fine arts of China.

Unlike Levitan, Monet, in the main motive of his work (water lilies), dissolves the object (flowers) in a light-air space, depriving them of material “tangible value” (Burnson’s term). Monet’s painting-decorations evoke memories not only of the huge windows of the mirror hall of the Versailles palace, from which a view into an ideal garden was opened. They have an indirect connection with the panoramas of Chinese landscapes, where the viewer-artist is in the center of the immense space of the world – the Tao.

In the “flowers and birds” genre of China, the world is presented holistically, in endless change. In the European painting of the mid-19th – early 20th centuries, the Renaissance humanistic self-affirmation of man is rejected. The aspiration of harmony with nature is manifested in the image of flowers. In the motif of the flower, as a visualization of spiritual reality, one can see the interconnection of the fine arts of China and Europe.

References:

1. 齐白石 自传 北京, 1962. Qi Baishi. Autobiography. – Pekin, 1962. – 45 p.
2. 周武忠 中国花文化史深圳, 2015. Zhou Wuzhong *Zhongguo Huawenhua Shi*. Zhou Wuzhong, *Zhongguo Huawenhua Shi*. The history of flower culture in China. – Shenzhen, 2015. – 718 p.
3. 闻铭 周武忠 高永青. 中国花文化辞典. 黄山书社 2000.8. Wen Min, Jou Ujun, Gao Yongqing. *Flowers in the Chinese culture: «Huangshan Mountain»*. – Hefei, 2000.8.
4. Blavatskaya E. P. *Razoblachennaya Izida*. – M., 1992. – 862 s.
5. Vrubel'. *Perepiska. Vospominaniya o hudozhnike / Vstup. stat'ya E. P. Gomberg-Verzhbinskoj*. – Leningrad: Iskusstvo, 1976. – 383 s.
6. Zavadskaya E. V. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya*. – M.: Iskusstvo, 1975. – 440 s.
7. Levitan I. I. *Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya // Pod red. A. Fyodorova-Davydova*. – M.: Iskusstvo, 1966. – 256 s.

8. Malyavin V. V. Sumerki Dao. – M.: AST, 2019. – 260 s.
9. Malyavin V. V., Vinogradskij B. B. Antologiya daosskoj filosofii. – M., 1994. – 448 s.
10. Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov: V 7-mi tomah: – Tom I. – M.: Iskusstvo, 1966. – 268 s.
11. Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov: V 7-mi tomah: – Tom V. – Kn. 1. – M.: Iskusstvo, 1969. – 448 s.
12. Mastera iskusstva ob iskusstve: V 7-mi tomah: – Tom VII. – M.: Iskusstvo, 1970. – 654 s.
13. Revald Dzhon. Istoriya impresionizma. – M.: Respublika, 1999. – 415 s.
14. Rouli Dzh. Principy kitajskoj zhivopisi / Per. s angl. Posleslovie V. V. Malyavina. – M.: Nauka, 1989. – 160 s.
15. Sarab'yanov D. V. Russkaya zhivopis' sredi evropejskih shkol. – M.: Sovetskij hudozhnik, 1980. – 262 s.
16. Uil'yams Charl'z. Kitajskaya kul'tura: mify, geroi, simvoly. – M.: Centrpoligraf, 2011. – 480 s.
17. Fejnberg L. E., Grenberg Yu. I. Sekrety zhivopisi staryh masterov. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. – 320 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-144-147>

*Mansurbekova Feruza Gayratovna,
Associate Professor of the Uzbekistan State
Institute of Art and Culture
E-mail: jahongir.80@mail.*

ISSUES OF OBJECTIVE THINKING AND SCIENTIFIC CREATIVITY IN THE PREPARATION OF CREATIVE INDIVIDUALS

Abstract. In this article, questions of scientific creativity and objective thinking in the preparation of creative personalities, the creative process of scientific creativity, the methodology of scientific creativity, are developed, information about the general rules of objectively correct thinking is given.

Keywords: creativity, art, creative process.

ВОПРОСЫ ОБЪЕКТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ И НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВО В ПОДГОТОВКЕ ТВОРЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ

*Мансурбекова Феруза Гайратовна,
доцент Государственного института
искусств и культуры Узбекистана
E-mail: jahongir.80@mail.*

Аннотация. В данной статье разработаны вопросы научного творчество и объективного мышления в подготовке творческих личностей, творческий процесс научное творчество, методология научного творчество, даны сведения об общих правилах объективно-правильного мышления.

Ключевые слова: творчество, искусство, творческий процесс.

В соответствии с законами о реформировании в структуре образования в Республике значительное место занимает использование в процессе форм научного творчество и объективного мышления в формировании творческих способностей молодёжи.

Творчество. Понятие творчество в широком смысле несёт с собой активное, конкретное влияние объекта (вся окружающая среда или выделенная отдельная часть) к субъекту (конкретная личность, социальные слои общества). В процессе влияния субъект изменяет свою окружающую среду, создаёт или изобретает до поры не видимое, не замечанные, не изученные изумительные

и привлекательные новшества. В течении творческого процесса личность изменяет мир и себя, в качестве творца и первооткрывателя [1, 82].

Творческая активность субъекта непрерывно изменяется, развивается, помогает противостоянию достойно отвечать на призывы к борьбе субъектом богатым внутренним конфликтом. Такая способность творческого процесса, особенно ярко проявляется в процессе научного познания. Все научные исследования, методы, подходы, формы, средства имеют своё научное значение.

Роль современного не классического (кванта-реалистического) предмета находит своё отображение и в научном творчестве создателя учёного,

и в научных обществах – лабораториях, институтах, в испытательных полигонах и в научных творчества.

Научное творчество – это развитие научного знания, приобретение новых научных знаний и их использование, научные знания в новых законах и законодательствах, новые научные принципы и теории, активные и связанные с выходом в различные сферы деятельности человека, воссоздательная и осведомлённая деятельность [5, 6].

Методологическое научное творчество – его предмет это постоянный контроль ума и научную деятельность исследователя и на основе общефилософских, обще национальных и специально разработанных методов умение направлять для получения новых научных знаний, а также о состоянии принципов научных знаний, современное философское обучение [5, 7].

Целью методологического предмета является научно творческая основа для его развития. Объект играет методологическую роль для получения новых знаний используя в качестве орудия подлинных знаний, свойством, формой, элементом научного метода. Ученые с помощью научной методологией объясняют полученные знания, разъясняют в том числе внедряют на практике: в технику, технологию, практические исследования и другие [2, 149].

Знание общефилософских, общенациональных методов: анализ и синтез, индукция и дедукция, абстракционизм, выход из абстракционизма к конкретизации и плод научной деятельности многих поколений учёных.

В годы независимости уделяется большое внимание использованию в процессе обучения объективное мышление и обучению студентов в качестве межпредметной программы. Потому что она полностью соответствует направлениям демократического общества и в качестве универсального сборника направлений в учебном подходе. Такой подход широко изложен в работах (произведениях) Ж. Стиля, К. Мередис

и Ч. Тетпля. Они считаются основоположниками этого направления.

И так, что такое объективное мышление? Изначально, если мы ознакомимся с сущностью понятия слово объективно это – рост культурной и социальной сущности человека, сформированной многолетним жизненным опытом человечество, служит для знаний законов и правил и основательным. Он отображает основательное человеческое мышление, порядок, ясность, безукоризненность.

Объективное размышление – развитие чувства критического взгляда на итоги собственного и чужого мышления.

Эти качества мышлений имеют большое значение в сфере работ человека разной научной и практической деятельности. Как известно учителя требуют от учеников чтобы у них мысли были четкими, ясными, конкретными, итоги обоснованными. Исходя из этого. Изучение объективного мышления помогают в ежедневных работах [4, 56].

Учителя должны глубоко знать свой предмет, в том числе владеть объективной речевой деятельностью, умению передать учебный материал четко, последовательно, без изъясн, обоснованно и уверенно изъяснять свои заключения, преподносить конкретными доказательствами, таким образом внушая в разум студентам достигают своей цели.

Умение правильному использованию объективных норм, направлений в учебно-воспитательном процессе, знать доказуемые объективные стороны, обеспечение основательной речью учителей помогает раскрыть противоположные стороны мыслей студентов.

Мышление – это совокупность мыслей, которая состоит на основе внутри связанных мыслей. Но это совокупность состоит из отдельных частей в форме объективного заключения. Для доказательства правильности других мыслей, указов, прилагаемые указания называются объективными основами.

В природе человек является разумным существом. Его сознательность определяет разум и мышление. Невозможно представить человека без разума, разума без человека. Мышление имеет свои формы, правила, законы. Объективное мышление не отъемлемые свойства, определённости, конкретность, безкомпромисность и основательность. Эти свойства отображаются через объективный предмет имеющих четыре общих закона. Это закон изменчивости, закон противостояния, закон исключения и закон достаточной основы. Эти законы называются: «Общие законы объективного правильного мышления» [5, 8–9].

Общие законы правильного мышления дают возможность усовершенствованию некоторых требований при правильном и объективном мышлении каждого человека. При соблюдении этих требований обеспечивается правильное понятие, конкретное, доскональное, безкомпромисное и обоснованное мышление. Но, по нашим взглядам эти законы полностью не обхватывают объём процесса объективного правильного мышления.

Первое, исходя из рассмотренных литературных о законах объективно-правильных мышлений, общее положение этих законов «Требовательная связь между мышлениями» можно увидеть рассуждения связанные между собой требования этих законов. Можно увидеть, что существует рассуждения связанным между собой требованиям законов. И это говорит о том, что законы не имеют силы при наличии одной мысли или одного понятия, нет важнейших условий для существования этих законов. Даже при едином изложении можно допустить ошибку.

Второе, важное свойство мышления его связь с языком... обеспечение достижению цели, знание реальности языка и мысли, взаимоотношения с другими людьми, оказывать влияние на объективные реальности, обдумывать каждую работу, разумное воплощение его историческое важное свойство присущее человечеству. Исходя из этого, мы можем увидеть обеспечение

взаимосвязи мышления и языка, одно из основных требований правильного мышления, но не одного из общих правил объективного правильного размышления не показывает взаимосвязь мышления и языка.

Третье, «Язык является средством мышления, оказывает влияние на мышление. Ошибки мышления отражаются в качестве ошибок в языке, а в свою очередь, изъяны в языке приводят к ошибкам мышления. Из-за этого, исследования изучения этих взаимосвязей, в понятии объективного мышления очень важны».

Четвёртое, при общих описаниях законов правильного мышления высказываются, что эти законы обеспечивают «ясность, конкретность, безкомпромисность и обоснованность и мышления. Рассмаревая по отдельности все законы в них показывается закон изменчивости «каждая мысль, обсуждение должно быть конкретным, ясным», в законах противостояния и исключения «Предотвращение противоположных мыслей», а в законе достаточной основы «каждая мысль, раздумья, обсуждения должны быть правдивыми и правдоподобными, должна обосновываться с помощью мыслей».

Пятое, требования общих законов объективного правильного мышления приводит в порядок свойства принадлежащие тексту. Например: по закону изменчивости; в определённом процессе обсуждения каждое понятие, должно сохранять одномысленность; по отношению к предмету, в одно время, одинаковое отношение и противоречивые домыслы не могут быть одновременно правдой; по закону исключительности; к одному предмету одинаковые высказывания, сказанные противоположные мысли, то первое правда, второе обязательно ошибка, а третьего не дано; по закону достаточных основ; правдивость каждой мысли, изначально доказанная правда должна быть доказана и обоснована другой одной мыслью. Из всего этого, можно определить, что не одно из них полностью не может разъяснить,

анализировать текст, не ставить требования сохранения целостности текста.

Шестое, при выявлении нарушений требований одного из законов в каком либо тезисе, тезис отклоняется. Если, к какому либо тезису предъявляют нарушение одно из требований законов, но тезис не отклоняется, то считается, что было соблюдение другому закону.

Седьмое, «по требованиям некоторых авторов, если безпрекословно соблюдать закон изменчивости, мышление теряет свое творчество». Соблюде-

ние только этого закона не должен пафосный смысл, и пути разъяснений, но они существуют. В этом случае будут соблюдены другие общественные законы общественного правильного мышления.

При формировании творческих личностей научная деятельность и основы научно-методологического объективного мышления является понятия – личность, творчество, творческая деятельность, объективность мысли, правильное мышление и правильное изложение мысли. В этой сфере нужно вести научные исследования.

References:

1. Alemasov V. Mamadaliev Sh. Nauchnoe issledovanie: metodologicheskaya metodika, tvorchestvo.– Т. 2015.– 102 с.
2. Alemasov V. Metodika nauchnogo tvorchestvo // Vestnik Uzbekistanskij nacional'nyj universitet. 2016.– No. 3.– S. 148–150.
3. Davronov Z. Metodologiya nauchnogo tvorchestvo.– Т.– 2015.– 214 с.
4. Kurbaniyazova Z. Utebaev T. Utenbergenov Zh. Pedagonicheskoe masterstvo.– N. 2018.– 232 с.
5. Saifnazarov I. Nikitchenyuk G. Kasimov B. Metodologiya nauchnogo tvorchestvo.– Т. 2004.– 325 с.

Section 5. Theory and History of Culture

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-148-152>

*Yuldasheva S.,
Madumarova M.,
Fergana regional branch of Uzbekistan
state institute of art and culture
E-mail: yuldasheva.sohibaxon@mail.ru*

TASKS AND CONTENT OF BIBLIOGRAPHIC WORKS

Abstract. This article highlights some specifics of the bibliography science that we hope will help readers and young librarians alike. After all, bibliography is one of the main links in library science.

Keywords: annotation, book, bibliography, library science, reader, information, title.

The concept of the bibliography, information about its origin, the subject of the bibliography is equipped with the knowledge of the book, its secrets, the selection of information, and its delivery to the reader.

When bibliography is translated literally, the Bible means “book”, grapho – “write” – and it was first used in ancient Greece.

Bibliographical science is a subject that studies and produces bibliography theory, history, methodology and organization technology. It requires learning and research taking into account the specifics of a particular area of knowledge simultaneously, separate types and aspects bibliographic processes and activities from theoretical, historical, methodological and organizational points of view.

Private bibliographic research is involved in this. The term of bibliographical study appeared in Western Europe in the eighteenth century. In the 1970s, it gained a clear scientific explanation. It has 4 structural divisions: theory, history, methodology, organizational department.

Bibliography theory explores the nature and social significance of bibliography, develops scientific

concepts and system of comprehension, develops the methodological basis of scientific analysis of modern bibliographic practice, analyzes the interaction of bibliography and bibliographic disciplines with information activities and information science, librarianship, its interrelation with book work and book studies. Bibliography history – examines its regularities and tendencies. The history of bibliography is studied in connection with the history of societies, the history of politics, the economic, cultural and spiritual life of the society. Bibliography technology – the ability to process information resources, bibliographic products.

It participates in the development of technological complexes that ensure the collection, organization, storage, processing, search, conclusion, duplication, transmission and dissemination of information. Bibliography methodology is closely related to the theory, history, technology, practice of bibliography. It is a collection of targeted methods and techniques for preparing and delivering bibliographic information to consumers.

Organization of bibliography serves to enable the full satisfaction of society’s demand for informa-

tion, establishment of library and information centers in the country, creation, planning, coordination of bibliographic service systems, the organization of labor on a scientific basis.

The importance of the bibliography is that at any given stage, the development of society will not come true without cultural and spiritual help, humankind always needs spiritual knowledge, to be aware of the world, to get knowledge, understanding life in order to realize its identity. Bibliographic products are the secondary documents that promptly and expeditiously inform people about the goodness, the spiritual nourishment literature providing knowledge about the environment, events and incidents, their pure essence, content, purpose, socio-political events, their purpose and profit. The importance of bibliographies structured in different directions is as follows:

1. The bibliography tells about the history and development of our cultural heritage, informs on development of books and publishing;
2. It introduces the main purpose of the literature, its main issues and problems;
3. Provides new information for the reader;
4. Recommends to readers the necessary literature for reading;
5. Helps the reader in the selection of literature;
6. Recommends useful literature;
7. It gives impetus to active participation in the life of society, success in certain areas;
8. It provides the basis for change in one's personal life;
9. Educates the reader about the culture of reading and culture of working with information;
10. It will be an important source for research work and studying history;

Bibliographic information is a data about the play. Unlike other types of information, bibliographic information is a complex social phenomenon, involving specialist bibliographers in its creation, transmission, distribution to different consumers, depending on their age, profession, specialty, inter-

est, purpose, and level of training. The main thing is that bibliographic information is a study about documents or secondary information that is necessary to understand and use. The main social function of bibliographic information is to meet the needs of society or individual consumers for a wide variety of information. Information is derived from the Latin word "informatio", which means an explanation and informs about something or some issue.

Currently, the forms of collecting and transmitting bibliographic information are as follows: from the simplest information messages to the bibliographic manuals in complex traditional forms of printing, depending on their structure and level of coverage and, as well as till a database in electronic form. Bibliographic message is an element of bibliographic and basic information about a part of a document or group of documents presented in a particular order, either oral or written.

Libraries can handle any event, incident, political and social news, problems and their solutions. In this way, it provides quick guidance about best practices, inventions, discoveries and works. Especially, timely delivering of bibliographic messages that serve the needs of organizations and institutions that need urgent information, but have no opportunities for that, helps firstly to increase production efficiency, secondly, to provide collaboration and, thirdly, attract sponsors to assist in the operation of libraries.

Bibliographic writing is an element of bibliographic information and official information about the content and meaning of the document for the purpose of bibliographic search, it usually consist of several elements that have specific value, function, and designed to provide accurate information.

Bibliographic writing is used for the development of various bibliographic manuals, for the organization of library catalogs and other purposes. Bibliographic notes also provide annotation and abstract. Annotation, as a rule, provides a brief description of the content, essence, form and other features of the document and completes, defines the

bibliographic description. According to its social significance and function it may be informative and advisory in nature.

Annotation information reveals ambiguity in the title, gives information about the author, the content, genre and other features of the work that are not reflected in the bibliographic description. Such annotations are submitted to official, scientific, production, reference editions and range from a few words to one or two sentences. Recommendation annotations are used to inform the reader about the document, its importance and features, its significance and to provide an overview its role in the literature that is closest to it, and to attract reader's attention. Annotation consists of recommendations and advice of educational value and is larger in size than data annotation. They are mainly used for the disclosure of scientific, popular, fiction, children's literature, and mass media publications. According to the method of description of primary documents there are general and analytical annotation. General annotations highlight the contents of the document, whereas an analytical or private annotation provides information about a part of a document (for example, a chapter, a paragraph, a separate article).

Annotation can be monographical or grouped according to the number of documents submitted.

Monograph annotation reveals the content and features of a single document, and group (summary) provides information about several documents close to each other. Occasionally, several works by the same author, several works of the same genre, a play of a certain type may be related to other works that are to some extent annotated.

There are also explanatory, descriptive and abstract annotations based on the volume and consistency of information. There is a general and analytical annotation based on the method of description of the primary documents. The explanatory annotation consists of a few words or sentences that define the title of the document. As well as illustration reveals key issues or problems in a document, and an-

swers the question "What does the document say?" Referential annotation answers the question "What kind of information is contained in the document?"

Bibliographic activity is the field of activity to meet the demand and needs of consumers for bibliographic information, its content is the process of preparing and delivering bibliographic information to consumers on demand and interest. Preparation of bibliographic information is a process of bibliographic identification, bibliographic search, bibliographic processing, bibliographic selection, bibliographic grouping and all this process is called as bibliography. The process of delivering bibliographic information to a consumer through certain means and methods is called bibliographic service. This includes and means the organization of bibliographic information and bibliographic service, bibliographic information and information education. All processes of bibliographic activity are interdependent and complementary. At present, they are all important in the primary processing of information, efficient and multiple use of the results obtained, and the use of automated technology.

The object of bibliography is the document or part of it. The process of bibliographic information processing is a set of processes with a number of specific features and means, methods, and conclusions that is the only technological and creative process based on analytical and synthetic processing. Simultaneously this process collects and evaluates the necessary information, summarizes the information obtained, transmits the information in the intended purpose and form. Simultaneously this process collects and evaluates the necessary information, summarizes the information obtained, and transmits the information in the intended purpose and form. Bibliographic identification is the process of identifying documents as bibliographic objects by the established criteria. Bibliographic selection – to extract documents from the selected materials in accordance with subsequent bibliographic processing. At the same time, the scientific significance of the

document, its completeness, objectivity and compliance with the bibliographic information are taken into account. Bibliographic search is an information search based on bibliographic data. It is targeted, thematic, identifiable, factual and other, based on the knowledge of modern information resources, bibliographic manuals, databases and information banks, and is based on a scientifically sound program.

The overall bibliographic search program creates a specific logical chain that focuses on purpose and achievement of scientific results. Bibliographic processing – set of processes for displaying bibliographic record in traditional library catalogs, card indexes, bibliographic indexes, manuals and modern electronic catalogs. Bibliographic processing is the creation of a bibliographic description, the identification of bibliographic elements, the formation of a descriptive head, indexing, annotation or abstracting, and the transfer of other elements, the purpose of the document is to select, study, read, review, access additional material, use the information about the work, and prepare output data to provide critical information about the process of reviewing critical articles and convey them to the consumer. The annotation will cover the title, topic, key issues of the author's coverage, illustrate the main events and issues that will be highlighted, the main peculiarities of the work are different from other works on the same subject. In annotation of educational, reference and popular publications it is possible to name only the names of the sections, without giving the full contents of the sections. When submitting the material it is necessary to indicate how it is explained, whether it is short or complete, popular or scientific, lively, interesting or, conversely, dry, and the artistic style. In showing the purpose of the reading group much attention is paid to the role of the work in scientific, educational, production and independent learning. Information on fiction, polygraphic and editorial publishing consists of the number of illustrations, their content, importance, drawings, and artistic designs. In addition, the annotation

should include information about the search engine and the book's bibliographies.

Annotation is a responsible process and is carried out in stages:

1. Analysis of the text of the work;
2. Study of additional sources;
3. Collecting data describing the nature of the work;
4. Artistic editing and registration of annotation.

Analysis of the text of the work. The type of work (separate, collection, part of a multi-volume edition, column section) is defined to which issue, problem, topic or area of knowledge it is dedicated. The emphasis is on the structure of the publication and the grouping of the material. Determining how material is presented or interpreted can help identify a group of readers. The analysis uses prefixes, introductory remarks, notes, and additional critical material.

Explore additional sources. Works on the topic, reviews, critical articles, biographical materials, history and science are found and researched with the help of relevant reference publications and bibliographic manuals.

Data collection. In the annotation of works, the author provides autobiographical information about the author's scientific and artistic value for the present. In the annotation of contemporary works, it is given a fair and objective assessment, and it is not necessary to rely on the author's own imagination or impression.

Sometimes it is brought the author's opinion, in some annotations the critic's opinion, the participant of the event or incident, the author's memory.

When making literary editing or annotation, it is important to extract the most basic information. In order to attract the reader's attention, the most interesting facts in the recommendation annotation should be provided. One should avoid repeating bibliographic information such as "The book is very interesting ..." or "The book is interesting" and duplication of bibliographic information. The abstract is the analytic synthetic analysis of the information

contained in the primary document. It is necessary to distinguish the essential facts from the document – the baseline, factual data, conclusions and results.

The text of the abstract is distinguished by its accuracy, fluency and logic, it cannot contain secondary information – criticism, evidence, proof or examples.

References:

1. Oxunjonov E. History of the library, Part 2, – Tashkent, Sharq, 2008.
2. Berdiyeva Z. Sh. Library science, Textbook, – Tashkent, Ilm ziyo, 2013.
3. Oxunjonov E. The history of country library science, Part 1, – Tashkent, Adolat, 2004.
4. Xolmatov R. Matbaai Is'hoqiya tarixidan, Oriental Art and Culture Journal 1st issue, – Kokand, 2019.

Section 6. Cinema, television and other screen arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-153-156>

*Filmmaker Nasimov Hilol Tulkunovich,
Senior teacher at the Uzbek State Institute of Arts and Culture,
Honored Art Worker of Uzbekistan
E-mail: jahongir.80@mail.ru*

AGAIN ABOUT THAT MIRACULOUS ART...

Abstract. Cinema is an art which has a great power and it can strengthen the both internal and external prestige of a nation. This article will discuss about the successes and failures of the Uzbek centennial cinema art as well as the actual problems and perspectives of Cinema Art.

Keywords: cinematography, cinema art, film, characters, spectator's interest, filming techniques, filmmaking.

Although the cinema art is one of the fruit of the last period of modern human intellection, this miracle has been known since the ancient time of human life and existed since then. However it happened in thoughts and dreams before, not in the tape as today. As the periods have passed, ability of intellection turned the thoughts and the dreams into reality, actuality – the art. Cinema art has enriched the life, it has enriched not only the real life, but also the thoughts and dreams of a human being.

In 1895, Parisian Auguste and Louis Lumière brothers founded the cinematography – “magic art world” having created the first movie in the Universe via the apparatus invented by themselves [2, 45–46].

Cinematography developed intensely and became an independent art with own individual abilities simultaneously covering literature (drama), theatre, painting, music and other forms of art. The more the other types of art influenced cinematography's formation, the more cinematography contributed to those art types' development. Cinematography had to be renewed constantly and needed reformations

continuously during its over hundred year historical period, as the first rule of the technical progress is to aspire towards perfection regularly.

Today nations and countries are judged by their lifestyle and living conditions as well as those nations' culture, education, science, literature and cinema art. In this regard, cinema art has a unique role in strengthening the both internal and external prestige of a nation.

Cinematography being able to attract millions of people's attention at the same time provided its own superiority over literature and theatre in the period of ideological struggle as well as it became as an important and serious form of art. The statesmen introduced and established “CENSORSHIP” considering that particular ideas could be promoted through the cinematography, herewith people might be diverted affecting by negatively oriented people's purposes and it can endanger nation's interests.

Charles Potier created the program on preventing from possible problems, “The topics opposing the religious views ought to be prohibited; love for

Motherland should not be restricted; historical facts should not be distorted; describing passionate feelings and criminal processes should not be exceeded the limit." Introduction of democracy in Western Europe in the beginning of the 20th century had an influence on literature and cinema directly. As a new type of art, cinematography pays more attention to the conceptions which are considered as the bases of democracy such as defending human rights, appreciating the private ownership, providing the supremacy of the law, promoting freedom of expression and so forth [3, 94].

Cinematography appeared in Turkestan in the beginning of the 20th century and some conclusions can be summarized overviewing the attitude to cinematography over the periods. Before the October Coup cinema art was only entertaining show for people, but from 1918 (after the Revolution) political events made the cinema as a reliable information sources. All the entertaining and recreational places, attractions and cinematography were under the control of the government of the Soviet Union. In 1920s "Uzbek state film" called "trest" was situated in the Eshonqul mosque in Tashkent [1, 10].

Appointing the place for the film exactly in the holy praying place of Muslims was one of the communist atheism indicators. Perhaps the Soviet government wanted to remove Uzbek nation's thousand year old spiritual values from our life by putting the new cultural art against them. Who knows...

Sulaymon Khojaev, one of the pioneer filmmakers of cinema art in the 20's-30's of the 20th century, was blamed for nationalism for his movie named "Tong oldida" (Before the morning) and was shot together with Abdulla Kadiri and others. However, Uzbek cinema art did not stop developing. After The World War II new works were restricted force fully by the Centre to be shown on the screens in "Uzbek-film". It lasted for 5–6 years up to 1952. Despite this, Uzbek cinema gathered the strength for the future development. It came to the level to be able to create the film on international cooperation such "Ali

Baba and forty thieves". The films as "Alisher Navaiy", "Nasreddin in Bukhara" (Nasriddin Buxoroda), "Tahir and Zuhra" (Tohir va Zuhra), "Bygone days" (O'tgan kunlar), "Abu Rayhan Al-Biruni" (Abu Rayhon Beruni), "Naughty boy" (Shum bola) are considered to be the real masterpieces [4, 10].

The development is really quick nowadays. Ideological struggles have already outrun fiery wars. Art, literature, and cinema are attempting not to lag behind other developments based on own internal principles indeed... The films are being created claiming to foresee the events to be happened "TOMORROW" in fantasy genres. But ISIS, scourge of extremism, abnormal natural disasters are bringing in newer preventions to normal life... I guess there should be great advisers – "film and theatre" for the youth in order to motivate them to aspire to future, overcome the preventions and problems.

It should be admitted that there are good films conquering the world audience. Unfortunately, they are very few in number.

It is no use waiting for Shakespeare, Chekhov to be born again, there is no use expecting epic films to be written by Leo Tolstoy, Dostoevsky, Chingiz Aytmatov and Tahir Malik... A unique character was created in the novel "Don Quixote" by Cervantes, there was no other character different from that one in literature. Transition period of knights' era was the main topic of the literature. Both historical and modern sides can be seen in this work. Cervantes laughs at knights. Why? Because knights time has already passed. The character lagged behind the times, he has to face a new era. But he is still living with the old era in his thoughts.

What about now... Where is the world directing own path? Where should it be started from?! What is the historical situation like?! Systems are changing... For example, some various jokes, funny sayings are appearing about communism, Stalin, Brezhnev, Gorbachev are being criticized. Who thought that there would be satire works about Lenin ever?! People are laughing at them now. Because their time has already passed. A group of politicians are demanding to re-

move Lenin's Mausoleum from the Kremlin. But, Putin did not allow to relocate the grave and said, "We cannot do that. Because Lenin was a wise politician in his own period. It is our history." Perhaps they are mistaken. Time will tell everything later.

Faust of Goethe, a philosophical character sells his own future, own life to the demon Mephistopheles. He says to a demon, "Take them and show me the real happy life for a minute!" This scholar person advises and teaches other people how to live happy life, but he does not understand what happiness is. He wants to be happy. Actually each person comes to the world to be happy. Goethe created a new character in his tragic play [5, 20].

The task of the film is to explain what real happiness means, isn't it?! Does having an own hand mean happiness for the person who does not have a hand? Or having children means happiness for the woman who has no child?! What does happiness mean? What is happiness for president?! Is it prosperity of nation or peace of his country?! As Siegfried Kracauer says, "... film means describing the reality around us and creating new one.."

After all, we have to create the films which cover those above mentioned, we have to create characters in films ...

Bernardo Bertolucci states, "People come to the Cinema to share the same dream ..."

There should be real personal image – characters in films. Who creates that? Filmmakers cannot compose or extemporize a screenplay by himself. Their work must be based on something. Who can create and write about those characters? Writers create and writers write. If a writer is strong, he or she can create very strong, unique, original characters. Today it is difficult to understand some writers' idea. There is not a genius idea. If there is not a good idea and motif, it is no use of expecting either good novel or film. Each moment of the film must sound interesting for spectators.

A spectator should be made to stay completely absorbed in watching film both at the cinema and

in front of TV. The things out of the film such as pop-corn, economic crisis, school, university, work and anything except the film must be made to be forgotten and the audience must be kept engaged. In cinema art's history there are a lot of films owning unique meaning and idea, having wonderful pictures, descriptions, impressive decorations where superstar actors and actresses have starred. But watching these kinds of films can be boring and the theme and events of the film is easy to be forgotten. On the contrary, very low-budget films as "Bicycle thieves" of Vittorio De Sica and "Rome, open city" of Roberto Rossellini are still being watched with pleasure. Because, the events of each moment of these films make the spectator got interested in further processes. If you are watching these films for the second, third, fourth and even fifth time, you still will feel for the unemployed man who had his bicycle stolen and trying to find it or you will sympathize the priest who is hiding the weapons in order to defend his students against the fascists.

Fresh graduated screenwriters say, "Only unprincipled films can be interesting for no purpose. They are just nonsense. But we must not cheat and trick our spectators, we have to shoot the meaningful and strongly formed films." Nobody is against shooting meaningful films. But make them not be boring!

How about the film "Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages" by David Wark Griffith, the famous American filmmaker? Is it meaningful? Yes, it is. Is it boring? No, it is not. Griffith did not get ashamed of shooting film which sounded interesting for himself. The success of a film does not depend on the genre so much. Any genre is possible. It can be a thriller, action, art house, melodrama, comedy or fantasy. Providing that watching the film is interesting now, even in 100 years it will remain interesting. If the film cannot attract the audience, even though it is given a hundred Oscar Awards, it will be forgotten the following year. Do you remember how the thunder was in the "Brokeback Mountain"? It is an art house inspirational film. But who is missing

and watching this film now? Do you often watch it? No! It has a reason. A film has to hook the audience. If each moment of the film a spectator cannot help waiting the event to be happened next, it is real success. This can be called BRICOLAGE or PERIPETEIA. It does not matter. The main point is that spectator should start breathing together with the character of film.

In 1943, the film “Chapaev” was shot by Vasilev brothers. 74 years have passed but why hasn't it lost own attractiveness until now? Stalin had watched this film for 38 times!

No doubt, not every writer can be as Chingiz Aytmatov or not every film can be made as the screenplay “Quiet Flows the Don”. Chingiz Aytmatov became well-known worldwide not only through his novels, but the films which had been created based on his works also made him a famous writer over

the world. 20 million copies of his books were published whereas the films based on his works were watched by several hundred million spectators. Watch the Italian film based on Dostoevsky's short story “White Nights”, it is a genuine film.

When I think about those things above mentioned, Uzbek cinema experiencing transition period has a lot of tasks to be accomplished. We have both successes and some failures. Above all, our state is giving us many opportunities to improve our cinematography and our state is providing required conditions for Uzbek film to be of world standards. I believe opportunities such as new buildings and pavilions, shooting locations in big areas, modern filming techniques, reformations on educating the young generation based on international experiences, the fund allotted to the filmmaking will give positive results soon.

References:

1. Bratolyubov S. At the dawn of Soviet cinema.– M. 1976.– P. 9–10.
2. Ingeborg B. Comments on the Uzbek literature of 20th century.– T. 2001.– 203 p.
3. Smith J. The Cinematography.– M. 2016.– 284 p.
4. Teshabayev J. History of uzbek Cinematography (1980–2000 y) // Echo of History. 2015.– No. 2.– P. 8–11.
5. Vinogradov D. A. Art cinema and XXI century // Theatre. 2017.– No. 4.– P. 19–22.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-157-161>

*Khaydarova Nigora Tokhirjonovna,
doctoral student (PhD) Institute of Fine Art
Academy of Science of Republic of Uzbekistan
E-mail: nigora.hayo.86@mail.ru*

PROBLEMS OF INTERPRETATION AND DEVELOPMENT OF CLASSIC WORKS IN UZBEK ANIMATION ART

Abstract. The article analyzes animated films based on world and Uzbek classics in Uzbek animation art. As well as topical issues of professional creativity and industry development. Also, the current problems in the field and their solutions are mentioned.

Keywords: script, plot, character, animation art, frame, rhythm, decoration, color, music, animator, studio, effect.

Animated film is a built-up sequence of static frames that create the illusion of movement during projection. This movement is not in physical reality, and it appears due to the creation of a new image in the virtual world of projection [7.12]. According to doctor of art criticism N. G. Krivuly, the space of an animated film is a special world where the boundaries of the possible and impossible are erased. Animation creates the conditions for various forms of interaction [1, 35]. One of the types of art that can quickly effect the minds and hearts of the younger generation, arouse good feelings in them and enrich their spiritual world nowadays is the art of animation. The originality and entertainment factor of Uzbek animation, being created based on the themes of the national literature, fairy tales and other samples of the oral folk art, lies in the fact that through visual means and forms it takes on the spiritual, aesthetic and educational significance.

Creating cartoons is an exciting process in which computer technology becomes an assistant. They allow not only to create modern cartoons, but also provide new opportunities for the implementation of other creative ideas [2, 13].

In the art of modern animation, the Uzbek specialists and filmmakers turned to historical themes, appearances and deeds of our great ancestors, giving

them a new incarnation according to the national ideology. The principle of educating the younger generation in the spirit of national ideas based on the instructive examples, taken from the history of our nation, has taken on the new interpretation.

Every year more and more attention is given to the production of the animated films based on the Uzbek folk tales and poems, classical literature and the works of Uzbek writers. The latest animation technology was used to create them. Since 2010, such animated movies as “Farhad and Shirin”, “The Lion and the Carpenter” adaptation of the poems by Alisher Navoi, “Three Comrades”, “Spitamen”, “The Liar and the Truthful”, “Semurg – the Bird of Happiness” based on different historical events, legends and Uzbek folk tales have been released. Among the animated films based on the works of the great thinker – Alisher Navoi – that have been produced starting from the second half of the 1990s by the director M. Makhmudov, for example, a film based on the poem “Sabayi Sayor” (“The Seven Planets”) of the famous “Khamsa” Makhmudov studies carefully the literary source prior to start production of the animation film. He wrote a script for “Bakhrom and Dilorom” jointly with A. Fainberg. The script in condensed form reflects the content of the poem. The film embodies a unique charm and appeal of the poetry by Alisher Navoi.

It is quite a daunting task to transmit via video images the deep philosophical idea of the poem by Navoi, the beauty of his couplets, which can be compared to the gems. Being fully aware of this, M. Makhmudov, began an adaptation of the poem “The Seven Planets” starting from its first part – “Bakhrom and Dilorom”, which connects the seven stories that constitute its content. Another poem that makes a part of “Hamsa” by Alisher Navoi – “Farhad and Shirin” – was brought to the animated screen by director N. Tulyakhodjaev (2010), who in collaboration with the screenwriter E. Khasanova and the artist A. Gvardin used the existing experience in creation of this animation film. In this film as well, a deep sense of the love poem has found its perfect incarnation.

A master of his craft, M. Makhmudov is tirelessly seeking the new ways to express the meaningful ideas in his works, therefore he turned to the poem “The Amazement of the immaculates” (“Hayrat ul-Abror”) from the quintuple poem. In collaboration with R. Djabbarov, M. Makhmudov has written a screenplay on the basis of the poetic legend about a lying carpenter – “The Lion and the Carpenter” (2010, artist S. Silka). M. Makhmudov took part in filmmaking also as a director. The deep meaning of the poem has acquired a bright poetic expression at the animation screen. The main idea of the film, topical at all times, is that “a human being should always be truthful”, which adds an enormous educational value to it.

In addition to the adaptations of the works of the national classics, the maitres of animation appeal to the foreign classics. Just so, the artist and director – M. Makhmudov has created the animated film “A Happy Prince” (1992) based on the scenario by N. Tulyakhodjaev, in which he touched the theme of human feelings, revealing the spiritual world of a human being. A statue of the Prince mounted in the town square stands as the main character.

Animation artists, working on characters, locations or props for guidance, can draw them either manually or using computer programs, or using a

combined method [8.40]. As N. Kurkova wrote, for artistic creativity, such characteristics of a creative personality are necessary as imaginative thinking, imagination, emotional lability, a sense of empathy, and creative abilities (a set of personality traits that ensure the novelty and originality of the result of creative activity) [9, 235]. The eyes of the statue are made of precious stones and the body of golden petals. The final of this film is tragic. The viewer understands that a symbol of the courageous person, willing to give his life for others, is a swallow. The film is attractive due to its psychological content, revealing the depth of the human soul. Intended for the adult audience, this film encourages the spectators to think about the meaning of life, the essence and purpose of human existence. In 1993, the film was awarded by the Griffin Award of the Association of the Cinematographers of Uzbekistan.

Among the young artists of the animated films based on the classic works, the following films should be noted – “The Nightingale” (written and directed by M. Makhmudov, the artist M. Karabayev, 1999), “Come and have potluck with us” (script writer M. Makhmudov, director and artist Dmitry Vlasov, 2004). In “The Nightingale”, M. Makhmudov approached the classic genre of the fairy tale by Hans Christian Andersen. The idea of this film can be summed up in the words “the beauty will save the world”. A true beauty is the naturalness and purity of thoughts. This thought permeated the events in the film. The music that accompanies this film, emphasizes the divine nature of the idea that unfolds on the screen through such descriptive means as metaphor, grotesque and hyperbole [5, 206].

The ability to transfer inner feelings and emotions through the paper doils in animation, M. Makhmudov first showed in his film “A Happy Prince”, and then in “The Nightingale” it was reassured. This is a specific typological similarity of the two pictures. In 1999, the movie “The Nightingale” was awarded the first prize “Golden Fish” at the International Festival of Children’s Animation Cinema held in Moscow.

In the animated fairy tale “Come and have pot-luck with us” (screenplay by M. Makhmudov, director and artist D. Vlasov, 2004) used the technique of replacement, which resulted in the the modern interpretation of the fairy tale by H. H. Andersen “Whatever a man does, it is perfect”. The authors of the film, keeping the original idea of the writer, changed the scene, moving it on the Uzbek soil. Thus, the market in the tale was replaced by the Eastern bazaar, which is full of the items like the national embroidery and embossing on metal.

Such works by M. Makhmudov like “Bakhrom and Dilorom” (1996), “Shadman, the Athlete” (2008), “The Fortune-Teller Against Her Will” (2009) are copyrighted as the Uzbek animation films.

Attention to the text and the artistic metaphors of director and animation artist – M. Makhmudov has grown with the development of the animation art. With the intensification of dialogues and their transformation into a driving force, attention to the visual expression of thoughts and ideas has increased. At the same time, active use of rhetorical means can be observed in the children’s films, and visual trend in the films for grownups. In the animated films, where more attention is paid to the visual imagery, there is a tendency to philosophical generalization through symbols.

The motion phrases of individual objects or characters are drawn on sheets of transparent film (celluloid and other similar materials) that are superimposed on glass located above the image of the background or the characters’ environment [3, 9]. Modern animation has long ceased to be an entertaining form of art, today it addresses the most pressing problems of our time, touches on the broadest range of political, social, moral and ethical issues of our time [6, 239].

President of the Republic of Uzbekistan Sh. Mirziyoev noted that the great attention paid to the development of this art in Uzbekistan. According to President’s Decree on August 7, 2017 “On measures for further development of national cinema-

tography”, it is possible to understand the creation of animation films by 15 in 2018 and by 50 in 2022. This decision requires more serious responsibility than representatives of the industry.

The human imagination is international in its essence, and animation, like no other art capable of speaking in this language: image and movement – the oldest forms of human expression – underlie the art of animation, so it is easily perceived by people of any nationality and color. Possessing unlimited possibilities for the most daring fantasies, animation can revive forgotten legends and folk heroes, bringing them closer to modernity and new generations [10, 4].

Modern animation the work represents an amazing symbiosis of all possible kinds, art and technological innovations. It is a high concentration of artistic images and achievements of science, operating at the level of archetypes, simulacra, symbols and collective unconscious, in a single merging stream that broadcasts various ideas to the subconscious of the viewer, influencing with a high degree of efficiency on his psyche [11, 3]. Modern art practice demonstrates new forms of animation. In this context, the role of continual and synchronous determinations in a wide field of relations with previously formed and functioning art forms, models and animation systems is becoming increasingly important [12, 3]. Modern volumetric animation has unique possibilities of visualizing the non-physical sphere: the world of memories, dreams, miracles, processes of the spiritual life [13, 18].

Animation is a magical technology that makes inanimate objects move. For animation, the main thing is to create actions and effects that are impossible in reality. Only in this fairy-tale world can you fly, change shape, recreate yourself. The animation of the objects looks magical. It is amazing how small grains of sand themselves can form into a sand castle or a pencil, suddenly, without any influence, begins to display bizarre images on paper [4, 8].

Special effects are used to create pictures, images, events and incidents for the current animated

screen. For example, various cataclysms in nature, fantastic fantasy characters, imaginary events, incidents and movements. As well as computer animation and visual effects for animators in the creation of animated films, the desire to qualify for the use of new modern techniques will ensure the further development of the industry. The first full-length film 2D (two-dimensional) “The Pearl of the Sun” (2017) based on computer technology in our country, as well as the first 3D (three-dimensional) 2010 but also in creation of films, such as “Wise’s adventure” (2014), “Tortoise” (2016), “Dog” (2016), “The youngest brave” (2017). Nowadays it is necessary to create modern films at the level of modern requirements.

In the development of this sphere in modern science in Uzbekistan, one should pay attention to the following actual problems:

- increasing general and specialized subjects by 70–80% according to the program of foreign subjects in the curriculum developed for this area of study in science process and organization of training sessions on main subject;
- involvement of specialists in the field of science to the leading universities and studios of foreign countries during the internship so that they can acquire modern knowledge in the production process (Russian animation – All Union State Cinematography University, Sankt-Peterburg State University, “Soyuzmultfilm”, “Melnitsa”, “Pilot”, “Christmas Films”, “Animacord”, “Wizart”, American animation – JMS Academy, SAE Institute UK, Bath Spa University, “Pixar”, “Walt Disney”, “Sony Pictures”, “Dream Works”, “Blue Sky”, “Warner Bros”. “Animation”, Italian animation – RUFA, NABA, UCSC, “Rainbow”, “BRB International”, Japanese animation – TUAA, KSU, “Studio Ghibli” and other studies); as well as modern practices demonstrate new forms of animation. From this point of view, the importance of continuing and synchronous identification with previ-

ously established and functioning art forms, models and animation systems is increasingly important.

- organization of master classes with training of advanced specialists in foreign countries for the academic year (about programs 3D and 4Cinema);

- writing scenarios for the children with interesting events, dynamics, descriptive heroes characteristic, and rich writing animation language; as well as in the process writing scenarios, taking into account the moral needs, desires, interests and young aspects of children (small, medium and large);

- creating an excellent, modern animation images that will keep young people in the memory of animated films, bringing to the young generation the values and traditions of our people on the basis of universal principles, their outlook and actions, to present children the modern fairy tale;

- creating traditional and contemporary music based on national heritage that is compatible with multiplicative films;

- formation of voice skills and attracting professional actors for film characters to be created;

- students will be able to participate in “short films” contests of world-class students with their creative works;

- creation of animation series themes in various genres;

- to enhance the artistic, audiovisual and quality of the created cartoons, film screening and discussion of animated films regularly with participation of film critics, to evaluate the shortcomings and achievements in films and to develop appropriate recommendations.

It is important to emphasize that as a result of solving the aforementioned problems, the Uzbek animation art is interpreted in a modern science and in new ideas. In addition to the created of films based on national heritage using the latest programs, to enhance the interest of young people in this field and to contribute to the development of animation science.

References:

1. Krivulya N. G. Animation character / – M.: Ametist, 2015.– 35 p.
2. Kichigina M. A cartoon – way to learn about internet technology / Samara 2016.– 13 p.
3. Batenkin O. V. Animation technology / Tutorial.– Omsk. 2015.– 9 p.
4. Kichigina M. A cartoon – way to learn about internet technology / – Samara, 2016.– 8 p.
5. Art of Uzbekistan (1991–2001 years) // Editorial boards: H. Karomatov, N. Djurayev, T. Kuziyev and others: Scientific editor: A. Xakimov.– T: Shark, 2001.– 206 p.
6. Ivanov-Vano I. Frame by frame / – M., Art, 1980.– 239 p.
7. Popov E. A. Animation as a form of art of the twentieth century: to the problem of definition of concepts and classification of types // The World Science, Culture, Education. 2015.– No. 1 (26).– C. 12–14.
8. Kosinova M. I. The specifics of the producer of the animated film // Service plus Scientific Journal. 2018.– Vol. 12.– Iss. 4.– P. 40–42.
9. Kurkova N. S. Artistic-creative development of children and youth by means of animated art // Journal Bulletin of KemGUKI. 2019.– No. 49.– P. 235–237.
10. Soltani S. X. Traditions of national culture and modern computer technologies in the animation arts. The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of candidate of art criticism / – M. 2003.– 4 p.
11. Popov Ye. A. Animation product: typology and evolution of figurative means. The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of candidate of art criticism / – M. 2006.– 3 p.
12. Krivulya N. G. Evolution of artistic models in the development of world animatographies. The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of doctorate of art criticism / – M. 2009.– 3 p.
13. Fomina V. A. Dramaturgical models of modern animation. The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of candidate of art criticism / – M. 2012.– 18 p.

Section 7. Choreography

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-1-162-165>

*Kvetsko Olga,
teacher-methodologist,
Kalush college of Culture and Arts,
Ukraine, Ivano-Frankivsk region*

*Havelia Oksana,
NAKKKIM, Professor of the Department of Humanities
E-mail: olga.kalush35@gmail.com*

FOLKLORE AS THE PRIMARY OF FORMING THE BOIKO'S DANCE

Abstract. The origins of folk of boiko's dance are substantiated. Historical and ethnographic factors that influenced the formation of the choreographic culture of the Prykarpattya fighters were revealed. It is substantiated art problem, which on the generalization of experience, enrichment of the Ukrainian choreographic culture with the achievements of national boiko's dance in the Carpathian region of the late XX – beginning of the XXI in scientific works is not covered. The methodology of research of the boiko's dance has been determined. The trends of folklore boiko's dance development have been determined. The importance of customs and rituals for the development of boiko's dance has been proved. The main tendencies of the development of the boiko's dance as an integral part of the study of Ukrainian dance as a whole and the peculiarities of the formation of the choreographic traditions of the fights are determined.

Keywords: choreography, folklore dance, boiko's dance, folk-dance, authenticity.

Music and folk dance customs are an integral part of boiko's dance. Reflecting the temperament and mentality of the Prykarpattya fighters, it has preserved the basis of the choreographic inheritance of its ancestors to this day.

Many domestic scientists have been engaged in researching the origins of choreographic productions and using elements of folk dance as their primary basis.

In particular, A. Buduzova [1] explored elements of folk dance and its semantics, K. Vasylenko [2] described dance and instrumental collectives as a component of folk-art festival, V. Vasyak [3] ana-

lyzed the use of folklore-ethnographic sources in the Ukrainian stage choreography, V. Verhovynets [4] defined the role of dance traditions in the patriotic upbringing of young people, described the synthesis of arts as a factor in the formation of the aesthetic attitude of the future choreographer teacher analyzed art folklore choreography, investigated the problems of studying virtuoso male movements in Ukrainian folk-dance, M. Marusyk [7] studied the influence of Ukrainian music-choreographic traditions on the musical and motor development of older preschoolers.

Folklore Ukrainian dance was established and developed during the times of Kiev's Rus, incorporating lexical, local, local, structural and compositional features, music of the areas where he lived, manners and a form of performance that distinguishes him among the eponymous Russian and Belarussian dances.

K. Vasylenko in her book states: "Folk dance has its primary, primary source. When it comes to the culture of a particular people, one has to take into account not only his immediate cultural achievements, but also the legacy he inherited from his ethnic predecessors, from which the people themselves were formed. It concerns the culture of all peoples of the world" [2, P. 9]. The choreography of fights is no exception, as it takes as its primary the folklore dance of the Ukrainian people, modifying it to meet the needs of contemporary audiences.

Folk-stage dance in contemporary choreographic art is presented in two variants. The first variant (referring to the famous Ukrainian folk dance artists E. Zaitsev and K. Vasylenko) is a dance that contains the creativity of the people, while preserving its national features, authentic features of its technical performance and expressiveness, which are emphasized and improved by modern ballet dancers. The second option – the dance retains unique features of folk choreography, which are combined with new modern styles and techniques, a special vision of the ballet master. It is a so-called stylized dance.

Folk dance is a kind of folk dance creativity created by an ethnos, spread in everyday life, which reflects ethnic features, choreographic language, plastic expressiveness of an ethnic or ethnic group, which manifest in character, coordination of movements, in the musical-rhythmic and metrical structure of dance, the manner of its implementation. The origins of folk dance are almost always associated with the countryside, although it can also be performed in cities.

Folk dance is the result of collective creativity. Moving from performer to performer, from genera-

tion to generation, from one locality to another, he enriches himself, reaching in some cases a high level of artistic skill, virtuoso technology. Each nation has its own dance traditions, plastic language, special coordination of movements, techniques of correlation of movement with music. In the melody of each dance, its plastic patterns, paints embody all the wisdom, all the wealth of imagination, beauty and originality of folk art. This is a wonderful, inexhaustible treasure trove where modern dance creators will draw and will draw their material. Only by loving, understanding and knowing folk art can one use it and bring it benefit.

Boyko's authentic dance has changed throughout history, but it is worth noting that today folk dances live only on stage and are not widespread among the population, which threatens their "oblivion". That is why we urgently need to research and promote them.

Important importance in the study of boiko's music and dance on the basis of folklore was made by R. Garasymchuk.

According to N. Marusyk, R. Garasymchuk's activities (1900–1976) characterize him as a multidisciplinary researcher-enthusiast of folk art-ethnographer, ethnologist, musicologist, ethno-choreographer, museum worker [7, P. 165].

Already as a student of the university, Roman Garasymchuk began to study the Boikivshchyna and specifically the authentic dance of Boiko. According to the researcher, he made his first field expedition to this region from April 19 to June 15, 1931, and his second – from February 12 to June 7, 1933. He was inspired by these studies by Professor Adam Fisher of Lviv University, who also contributed to the expedition.

Basically R. Garasymchuk paid attention to the boiko and hutsul dances. In the monograph of R. Garasymchuk [5; 6], more than 60 dances from different districts of Boykivshchyna and Hutsulschyna were certified and described, as well as 287 tunes, edited by F. Kolessa. The book also has a wealth of background material (geography of the distribution of individual

tanks, diagrams, graphic tables depicting dance moves and steps). The scientist used the dance recording system of the German ethnographer-choreographer R. Zoder, who used to design dance figures and movements in upper and lower Latin letters.

Considering the peculiarity of the choreographic art of Boykivshchyna, Roman Gerasymchuk proposed his classification of folk tanks, dividing them into the following dance groups:

- 1) kolomykovy (the oldest, most recent, illustrative);
- 2) Cossacks (including the most recent and illustrative ones);
- 3) Kolomyko-Cossack and their newest variants in Halych and Bukovyna Hutsulshchyna;
- 4) rituals;
- 5) marching;
- 6) borrowed (with elements of Romanian vocabulary);
- 7) the latest (eg shimmy, foxtrot).

Close to him were the provisions of the essay "Robber Dance on the Podgall and its place among the warlike dances of the Slavs in general and between the Basque Pyrenees" by Professor Frantizk Pospizil, proclaimed at the Second Congress of Slavic Geographers and Ethnographers and Poland in 1927. He emphasized the importance of film for processing folk dances, emphasizing that this is the only way of research in Slavic ethnography [5].

R. Garasymchuk made an interesting comment on almost all the dances, which is based on a detailed study of local choreographic folklore, cited a large bibliography of ethnographic and folkloristic studies of domestic and foreign scholars and collectors of choreographic folklore. His work, according to A. Nagachevsky, absorbed the results of intensive field research. He continued his work on expeditions to the villages of Boykivshchyna in 1930–1932 in 1950–1952, when this territory was already part of the Soviet Union.

Roman Garasymchuk reworked and expanded his early research into a Ph.D. thesis, which he called

"The Development of Folk Choreographic Art of the Soviet Carpathian Mountains." After considering various contextual interpretations of dance, he carefully describes each specific dance and its local variations. He further gives a general description of both the structural and lexical evolution, and the musical peculiarities of dance, the dance repertoire of this region.

Roman Harasymchuk divided the material collected during the field research into two types. The first is to record your own observations, movies, photos. The second is dances recorded by specific locals. The same dances were recorded not only in one particular area, but also throughout the studied Boikivshchyna. This allowed the author to find out the differences in their construction, nature of performance and dance steps. Dance music was similarly recorded. In addition, the monograph contains: "a chronological list of the boiko's dances, indicating the specific locality where they were recorded and the time (year) when they appeared in the territory; 78 tables showing the steps of boiko's dance; 26 maps showing the villages and names of the choreographic works that existed there; 64 illustrations (pictures and graphic sketches) depicting the execution of dance figures and individual steps; 9 tables with symbols of dance movements and integral compositions indicating the areas in which the particular composition existed; 63 lyrics to dances, with reference to where and from whom they were recorded; a table showing the number of dances recorded in each specific boiko settlement; a list of dances that exist in the area, indicating it; a table explaining the dance tunes, indicating the names and names of the persons from whom they were subscribed, and what instrument or instruments the person owns (total 249 points); 287 tunes for boiko dances; explanations of conditional symbols and abbreviations (103 items); bibliography (184 items)" [12, P. 165].

Thus, Garasymchuk's main achievements are studies of authentic dance, conducted on the basis of analysis of the works of ethnographers, ethnolo-

gists, historians, musicologists, literary critics, who were engaged in the study of settlements, everyday life, the Polonynian economy, consumer, song and choreographic culture of the supernatural contribution to the development of authentic choreographic art.

In general, this study focuses on the authentic dance and music of Ukrainians, who have long been held in the collective memory of the people and are

now an important factor in preserving and restoring national consciousness. The research made it possible to: find out the true current situation of traditional Hutsul dance culture; to consider cultural, historical and religious outlook that significantly influenced the development and functioning of the Hutsul dance traditions; to find out ways to develop authentic dance by Roman Garasymchuk, who was involved in the research of boiko's dance.

References:

1. Buduzova O.D. Syntez mystetstv jak factor formuvannia estetychnogo stanovlennia maibutniogo vchytelia-horeografa (Synthesis of the arts as a factor in shaping the aesthetic attitude of the future choreographer). *Pedagogichni nauky – Pedagogical Sciences*, 1, 2016.– P. 17–21. (in Ukrainian).
2. Vasylenko K. Y. *Ukrainskyi tanets (Ukrainian dance)*. – Kyiv: IPK PK, 1997.– 281 p. (in Ukrainian).
3. Vasiak V. A. *Vykorystannia folklorno-etnografschnykh dжерel v ukrainskii narodnii horeografii (Use of folklore-ethnographic sources in Ukrainian stage choreography)*. 2016. Retrieved from URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/3002> (in Ukrainian).
4. Verhovynets V. *Teoriya ukrayinskoho narodnoho tantsyu (The theory of Ukrainian folk dance)*. – Kyiv: Music Ukraine, 1990.– 149 p. (in Ukrainian).
5. Harasymczuk R. V. *Tance Huculskie (Dance of Hutsul)*. – Lviv: Tovarystvo Ludoznavche, 1939.– 304 p. (in Ukrainian).
6. Harasymczuk R. V. *Tance Huculskie. Prace etnograficzne. (Dance of Hutsul. Pratsi etnografichni)*. – Lviv: Tovarystvo Ludoznavche, 1939.– T. 5.– 186 p. (in Ukrainian).
7. Marusyk M. *Formuvannia naukovo-metodychnoi bazy hutsulskoi khoreolohii ta khoreografichnoi pedahohiky. (Formation of scientific and methodological base of Hutsul choreology and choreographic pedagogy)*. – Lviv: Ivan Franko National University, 2015.– P. 161–170. (in Ukrainian).

Contents

Section 1. Decorative art.	3
<i>Akridina Anna Vladimirovna</i> THE MONUMENTAL DECORATION OF ST. PANTELEIMON AND ST. ELIAS MONASTERIES IN ODESSA	3
Section 2. Musical art.	8
<i>Volik Alexey</i> PERFORMANCE CANON IN MODERN COMPETITION AND CONCERT PRACTICE (BASED ON THE MATERIAL OF INTERPRETATIONS OF CHOPIN'S ETUDES OP. 10)	8
<i>Dyniak Taisiia Ivanivna</i> CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA № 1 "FANTÁSTICO" BY ISAAC ALBÉNIZ: COMPOSING AND PERFORMING ASPECTS.....	15
<i>Kalinina Anna Sergeevna</i> VOCAL LYRICS OF V. GUBARENKO IN THE ASPECT OF THE IMPLEMENTATION OF POETIC RHYTHM	21
<i>Klendii Oleh Mykolaiovych</i> VIRTUOSITY AS A STYLE DEVELOPING FACTOR IN LATE C. SAINT-SAËNS'S OEUVRES: A CASE STUDY OF "THE LEFT-HAND ÉTUDES" OP. 135	29
<i>Kuchma Natalia</i> MAINSTREAMING OF THE "CLASSICAL IMAGE OF THE PIANO" IN THE CREATIVE WORK OF CONTEMPORARY PIANISTS.....	36
<i>Lian Yuanmei</i> "NATIONAL AIRS" BY THOMAS MOORE IN GERMANY'S MUSICAL VENETIAN OF THE XIX CENTURY	43
<i>Malikova Dilbar Mirsagdievna</i> FOLK SONGS AND THEIR MEANINGS IN UPBRINGING OF YOUTH GENERATION.....	53
<i>Mits Oksana Romanovna</i> SPANISH THEME IN THE WORKS OF MORITZ MOSZKOWSKI	58
<i>Nikolenko Roksana Viktorovna</i> GENRE BASIS OF M.-A. HAMELIN'S TRANSCRIPTIONS (ON EXAMPLE OF ÉTUDE NO. 1: TRIPLE ÉTUDE (AFTER CHOPIN) AND TICO-TICO NO FUBÁ).....	63
<i>Madumarova Charos Ilkhomovna</i> "L' ELESIR D' AMORE" GAETANO DONIZETTI.....	68
<i>Madumarova Charos Ilkhomovna</i> THE GREAT UZBEK OPERA "BURAN".....	74
<i>Romanets Daria</i> OPERA FOR CHILDREN YURI SHEVCHENKO "KING DROZDOBOROD": CHARACTERISTIC FEATURES OF MUSIC DRAMATURGY	81
<i>Talaboev A., Akbarov T., Haydarov A.</i> SONG PERFORMING IN TRADITIONAL PERFORMING ARTS: PAST AND PRESENT TIME	85
<i>Fomenko Natalia</i> PERFORMING STRATEGIES FOR TOCCATA BY GIOVANNI PICCHI IN THE CONTEXT OF INTERPRETATION PROBLEMS OF EARLY BAROQUE KEYBOARD MUSIC.....	89

<i>Yan Haosyuan</i>	
SPECIFICITY OF THE STAGE INTERPRETATION OF OPERA CHARACTERS' BY J. KAUFMANN	94
<i>Kharakoz Hanna Vasilievna</i>	
PRINCIPLES OF INTERACTION BETWEEN THE FUGUE AND CHORALE IN THE CANTATES OF I.S. BACH	100
<i>Zhou Yi</i>	
INDIVIDUAL VOCAL EXECUTIVE STYLE UNDER GLOBALIZATION	106
<i>Shchelkanova Svitlana Oleksandrivna</i>	
POETICS OF MUSICA MUNDANA IN V. SILVESTROV'S SYMPHONY NO. 2	112
<i>Yunusov G. Juraev I., Ahmedov R.</i>	
A LOOK AT THE REGIONAL SEASONAL FOLKLORE AND THEIR ORIGIN. THE ROLE AND IMPORTANCE OF FOLKLORE IN THE DEVELOPMENT OF DANCE ART	121
Section 3. Theater art	125
<i>Akbarova M., Tursunova G., Abdunazarov Z.</i>	
PEDAGOGICAL APPROACHES TO THE FORMATION OF MUSICAL LITERACY OF STUDENTS IN THE SYTEM OF HIGHER EDUCATION	125
<i>Yusupova Marina Rimovna</i>	
SOURCES OF PROFESSIONAL DIRECTION OF UZBEKISTAN	129
Section 4. Theory and History of Art	133
<i>Vivian Li</i>	
THE SHIFT IN CRITICAL RECEPTION ON VINCENT VAN GOGH'S ARTWORK AND HIS POSTHUMOUS FAME	133
<i>Lai Yuege, Tarasenko O. A.</i>	
THE IMAGE OF LOTUS AND LILY IN THE ART OF CHINA AND EUROPE	138
<i>Mansurbekova Feruza Gayratovna</i>	
ISSUES OF OBJECTIVE THINKING AND SCIENTIFIC CREATIVITY IN THE PREPARATION OF CREATIVE INDIVIDUALS	144
Section 5. Theory and History of Culture	148
<i>Yuldasheva S., Madumarova M.</i>	
TASKS AND CONTENT OF BIBLIOGRAPHIC WORKS	148
Section 6. Cinema, television and other screen arts	153
<i>Filmmaker Nasimov Hilol Tulkunovich</i>	
AGAIN ABOUT THAT MIRACULOUS ART	153
<i>Khaydarova Nigora Tokhirjonovna</i>	
PROBLEMS OF INTERPRETATION AND DEVELOPMENT OF CLASSIC WORKS IN UZBEK ANIMATION ART	157
Section 7. Choreography	162
<i>Kvetsko Olga, Havelia Oksana</i>	
FOLKLORE AS THE PRIMARY OF FORMING THE BOIKO'S DANCE	162

